PREMIO PIER LUIGI GAIATTO 1

Pier Luigi Gaiatto

Divitiae salutis sapientia et scientia

Scritti musicologici

a cura di Franco Colussi

Fondazione
Ugo e Olga Levi
onlus

Pier Luigi Gaiatto

Divitiae salutis sapientia et scientia
Scritti musicologici

PREMIO PIER LUIGI GAIATTO

Comitato editoriale della collana
Franco Colussi, *direttore*
Marco Bizzarini
Giulia Gabrielli
Raffaele Mellace
Maria Nevilla Massaro
Massimo Privitera

Pier Luigi Gaiatto

Divitiae salutis sapientia et scientia
Scritti musicologici

a cura di Franco Colussi

Edizioni Fondazione Levi
Venezia 2021

FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI
PER GLI STUDI MUSICALI
ONLUS

Consiglio di Amministrazione
Davide Croff *Presidente*
Nicola Greco *Vicepresidente*
Luigi Brugnaro
Paolo Costa
Giovanni Giol
Fortunato Ortombina
Giancarlo Tomasin

Revisori dei Conti
Raffaello Martelli *Presidente*
Chiara Boldrin
Maurizio Messina

Comitato scientifico
Roberto Calabretto *Presidente*
Sandro Cappelletto
Dinko Fabris
Laurent Feneyrou
Cormac Newark
Paolo Troncon
Marco Tutino
Paula Varanda
Vasco Zara

Direttore e direttore della Biblioteca
Giorgio Busetto

Staff
Ilaria Campanella
Claudia Canella
Alessandro Marinello
Fabio Naccari
Anna Rosa Scarpa

Collaboratori
Margherita Olivieri

Archivio Giovanni Morelli
Paola Cossu
Laura Desideri
Francesco Verona
Valeria Zane
Angelina Zhivova

Redazione
Claudia Canella e Franco Colussi

Coordinamento editoriale
Claudia Canella

Composizione esempi musicali
Gino Del Col, pp. 113-191

Progetto grafico e impaginazione
Karin Pulejo

Stampa
L'Artegrafica, Casale sul Sile (Treviso)

In copertina
Particolare cornice in «Bollettino ceciliano»
24, 1/2, 1929

La proprietà delle immagini appartiene
alle istituzioni culturali proprietarie delle opere,
che sono coperte da copyright.
È vietata la riproduzione anche parziale.

© 2021 by FONDAZIONE LEVI
S. Marco 2893, Venezia
Tutti i diritti riservati per tutti i paesi

edizione on-line
https://www.fondazionelevi.it/editoria/divitiae-salutis-sapientia-et-scientia

ISBN 978 88 7552 068 7

Divitiae salutis sapientia et scientia
Scritti musicologici di Pier Luigi Gaiatto

7 Premessa
Franco Colussi

9 Presentazione
Davide Croff

13 «Memento quia ventus est vita mea»
Antonio Lovato

SCRITTI MUSICOLOGICI DI PIER LUIGI GAIATTO

33 Il movimento ceciliano a Padova e nel Veneto
Il carteggio De Santi-Cheso

65 I *Ventiquattro Credo a canto fermo* di Lodovico Viadana (1619)
tra neogregoriano e canto fratto

101 "Della tradizione" musicale. Giovanni Tebaldini
'riscrive' Giovanni Gabrieli

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

195 Giovanni Tebaldini, «La scuola veneta di musica sacra»
e il recupero dell'antico

219 Lettere di Giovanni Tebaldini ad Angelo De Santi

IN MEMORIAM

357 Pier Luigi Gaiatto e il fondo Giovanni Tebaldini
Anna Maria Novelli

361 Il Premio "Pier Luigi Gaiatto"
Roberto Calabretto

371 Elenco e fonti degli scritti musicologici di Pier Luigi Gaiatto

Franco Colussi

Premessa

Questo volume è un omaggio alla memoria di Pier Luigi Gaiatto (1978-2009), giovane e promettente musicologo veneto, tragicamente scomparso tra le nevi della Marmolada che tanto amava. Raccoglie gli scritti musicologici che era riuscito a completare nella sua troppo breve esistenza: quelli che ebbe la soddisfazione di veder editi (*Il movimento ceciliano a Padova e nel Veneto. Il carteggio De Santi-Cheso* nel 2005 e, in seconde bozze, *I* Ventiquattro Credo a canto fermo *di Lodovico Viadana, 1619, tra neogregoriano e canto fratto* nel 2008), ma anche quelli (*"Della tradizione" musicale. Giovanni Tebaldini 'riscrive' Giovanni Gabrieli*; *La ricezione degli studi solesmensi in Italia alla fine dell'Ottocento*; *Giovanni Tebaldini, «La scuola veneta di musica sacra» e il recupero dell'antico*) che sono apparsi postumi in riviste e atti di convegni tra il 2011 e il 2013. Ad essi si aggiunge un capitolo della sua inedita tesi di dottorato contenente la trascrizione dell'importante carteggio intercorso tra due protagonisti della riforma della musica sacra in Italia, Giovanni Tebaldini (1864-1952) e il gesuita Angelo De Santi (1847-1922), carteggio che per il suo notevole valore documentario merita un'adeguata divulgazione.

Questi scritti musicologici sono preceduti da una incisiva *Presentazione* di Davide Croff, presidente della Fondazione Levi, e da un articolato intervento di Antonio Lovato, già presidente del Comitato scientifico della Levi e supervisore della tesi di dottorato di Gaiatto, nel quale, oltre ad essere ben tratteggiata la figura del giovane ricercatore, sono illustrati genesi ed esiti delle ricerche da lui realizzate, con cenni anche ad altri filoni di indagine intrapresi o soltanto abbozzati. Vi si rileva inoltre come non sia possibile rendere conto della mole ingente di materiale, talora «non ordinato, di varia origine e provenienza, recuperato nei modi più disparati e non di rado fortunosi», tenacemente messo insieme da Gaiatto nel periodo degli studi universitari allo scopo di effettuare una serie di approfondimenti specifici nell'ambito della riforma della musica sacra e dei suoi protagonisti, approfondimenti che la morte prematura non gli ha consentito di completare.

Insieme, questi due contributi introduttivi presentano assai efficacemente la personalità, le realizzazioni e i progetti di Pier Luigi permettendo anche a chi non l'ha conosciuto di ricavarne un'immagine viva e suscitando in chi invece l'ha

conosciuto un'immediata condivisione. Essi tuttavia non vogliono essere soltanto un segno tangibile di affettuosa memoria, ma anche una riflessione attenta su come negli anni il percorso di ricerca da lui condotto sul cecilianesimo di area veneta e la restaurazione della musica sacra in Italia sia divenuto un importante punto di riferimento per diversi studiosi sollecitando nuove indagini e nuovi progetti. Un'eredità fruttuosa, dunque, che la Fondazione Levi, d'intesa con la famiglia Gaiatto, vuole ulteriormente incentivare cercando di rendere ancor più stimolante e partecipato il Premio biennale per ricerche originali e inedite sulla musica sacra e sulla musica nella religione a lui intitolato sin dal 2012; di qui la decisione di istituire, come scrive il presidente Croff, una collana editoriale complementare al Premio stesso che permetta un'adeguata divulgazione dei lavori risultati eccellenti e, nello stesso tempo, dia una giusta gratificazione ai loro autori.
L'ultima parte del volume ospita il ricordo affettuoso di Pier Luigi Gaiatto letto a Portogruaro, nel corso della cerimonia di premiazione della seconda edizione del premio il 17 maggio del 2014, dalla compianta Anna Maria Novelli del Centro Studi e Ricerche "Giovanni Tebaldini", cui fa seguito una rassegna delle prime cinque edizioni del premio stesso proposta da Roberto Calabretto, presidente del Comitato scientifico della Levi.
L'auspicio è che questo volume contribuisca non soltanto a far conoscere ulteriormente gli studi condotti da Pier Luigi Gaiatto mantenendone così viva la memoria, ma costituisca uno stimolo per altri giovani studiosi a intraprendere col suo stesso entusiasmo e con la sua stessa determinazione nuovi e insondati percorsi di ricerca senza temere le complessità e le difficoltà che possono presentarsi lungo il percorso di attuazione.

Davide Croff

Presentazione

Laureato dapprima a Venezia con David Bryant, poi allievo di Antonio Lovato a Padova per il dottorato, Pier Luigi Gaiatto era di casa alla Fondazione Levi. Lo aveva introdotto Lovato, che all'epoca era presidente del Comitato scientifico della Fondazione e che aveva individuato in lui un allievo con doti eccezionali di studioso e ricercatore. Pier Luigi aveva frequentato nel 2006 con successo il corso organizzato da Lovato in Fondazione di *Esperto nella gestione e valorizzazione dei beni musicali*; ha inoltre partecipato a iniziative dedicate al movimento ceciliano, anche come relatore. Gaiatto si era dedicato con passione a questo ambito di studi, nel quale conduceva anche la sua tesi di dottorato in Storia e critica dei beni artistici e musicali, *Il movimento ceciliano di area veneta e il recupero dell'antico (1874-1897)* (coordinatore Alessandro Ballarin; supervisore Antonio Lovato - Università di Padova, 2008). In pochi anni aveva prodotto lavori scientifici di tutto riguardo, sicché ormai guardavamo a lui come un possibile collaboratore fisso della Fondazione, come pure a lui guardavano Anna Maria Novelli e Luciano Marucci responsabili del Centro Studi e Ricerche "Giovanni Tebaldini" di Ascoli Piceno.
Pier Luigi Gaiatto è morto improvvisamente a soli 30 anni di età, il 1º maggio 2009, travolto da una immensa valanga sulla Marmolada.
Quella di Pier Luigi è stata una perdita grave per tutti. I genitori Angelo e Gabriella e il fratello Davide hanno inteso ricordarlo proponendo alla Fondazione Levi, che avvertivano amica del congiunto così prematuramente scomparso, il cofinanziamento di un premio biennale che fosse dedicato alla memoria di Pier Luigi. Come recita il relativo bando, a tale concorso sono invitati a partecipare quanti possano proporre ricerche scientifiche originali e inedite sulla musica sacra e sulla musica nella religione nelle aree:
– archivistico-musicale (analisi di atti e documenti d'archivio)
– storico-teorica (opere teoriche e normative)
– critica (studi basati su cronache, rassegne e pubblicazioni periodiche)
– storico-musicale (autori e composizioni musicali)
– tecnico-musicale (prassi esecutiva e recupero dell'antico)
– arte degli organi.
Grazie ai lavori sul Tebaldini e in particolare a partire da un fortuito incontro

nella Biblioteca Nazionale Marciana con la Novelli, Pier Luigi, come detto, è così diventato intrinseco anche del Centro Studi e Ricerche "Giovanni Tebaldini" di Ascoli Piceno. Il Centro, fondato da Luciano Marucci e presieduto da sua moglie Anna Maria Novelli nipote del compositore, essi pure cordialmente vicini alla Fondazione, ha sede legale dal 2007 proprio alla Levi. È venuto quindi naturale che il Centro si associasse al Premio e che la stessa Novelli facesse parte delle giurie. La cara studiosa è recentemente scomparsa, ma Marucci dalle sue carte ha tratto per il volume che qui si presenta l'affettuoso e documentato ricordo di Pier Luigi come frequentatore del Centro e studioso di Tebaldini, da lei letto nel corso della cerimonia di premiazione il 17 maggio 2014 a Portogruaro.
Il premio ha avuto ormai cinque edizioni, qui ripercorse da Roberto Calabretto, attuale presidente del Comitato scientifico della Fondazione Levi e membro della giuria sin dagli inizi, ed ha visto un numero crescente di partecipanti. La qualità dei lavori presentati, spesso degni di pubblicazione, ha spinto la Fondazione a decidere di creare una collana editoriale dedicata al Premio, in modo che sempre più il nome di Pier Luigi Gaiatto rimanga punto di riferimento per quest'ambito di studi e la partecipazione al premio a lui intitolato possa essere occasione per dare evidenza al lavoro di altri studiosi, oltre che al vincitore. L'iniziativa corrisponde al metodo di lavoro della Fondazione, che quando attiva una linea di ricerca o di produzione artistica o culturale la porta avanti con costanza fino a farla sempre più e sempre meglio fruttificare.
Dopo la quinta edizione del Premio Pier Luigi Gaiatto può essere avanzata qualche considerazione sul lavoro della Fondazione Levi e sul peso esercitato dal Premio stesso.
Prima di tutto va sottolineata la capacità dell'organizzazione di dare continuità al lavoro su tempi medio-lunghi, senza lasciare che l'occasionalità si traduca in effimero. Antonio Lovato, Luisa Zanoncelli, Roberto Calabretto si sono succeduti alla guida scientifica della Fondazione senza che vi fosse soluzione di continuità: essi hanno continuato validamente a mantenere vivo il nome dello studioso dedicatario e alto il profilo della ricerca.
I partecipanti alle prime cinque edizioni sono sessantasette; i vincitori, Andrea Guerra, Ilaria Grippaudo, Elena Abbado, Maria Simona Fruscella, Francesco Lora, sono tutti giovani e valenti: dalla vittoria hanno ricevuto un incoraggiamento anche materiale, ma soprattutto morale, e continuano a dare bella prova di sé. In proposito Luisa Zanoncelli ha sagacemente osservato che il lavoro del giovane Gaiatto «resterà un punto di riferimento imprescindibile per chi studia il movimento ceciliano, confermando che il premio è intestato a uno studioso che, pur nella breve stagione percorsa, è arrivato a occupare un posto significativo nella musicologia. Nei candidati nelle diverse edizioni del premio abbiamo visto riflessi la sua giovinezza, i suoi interessi, la sua passione per la storia della musica e per la ricerca di archivio».

Sono giovani che testimoniano delle inesauribili risorse di competenza, preparazione, dedizione al lavoro, passione (nel caso specifico per la musica) che l'Italia continua a produrre e richiamano ancora una volta l'attenzione sul tema della immissione nel mondo del lavoro della loro fascia di età e del sostegno alla ricerca. Terreno sul quale la Fondazione ha sempre inteso dare per quanto possibile il proprio contributo.
In proposito va ricordata l'importante iniziativa del seminario residenziale per dottorandi in musicologia, che ha al suo attivo già quattro edizioni, da cui è scaturita l'iniziativa degli Alumni di LEVIcampus che ha iniziato a produrre incontri di studio e pubblicazioni.
Quale modo migliore per dare avvio alla collana che raccogliere gli articoli pubblicati da Pier Luigi?
Con una bella introduzione di Antonio Lovato, un commosso ricordo di Anna Maria Novelli, si è fatto carico della curatela Franco Colussi, storico generoso collaboratore della Fondazione in tante occasioni. A lui è stata affidata la direzione di questa nuova collana editoriale.
Questa raccolta di saggi del Gaiatto comprende, in aggiunta a quelli già pubblicati in riviste e atti di convegni, un inedito che Lovato ha recuperato dall'elaborato di tesi dottorale. Nel loro insieme questi lavori consentono di far emergere la dimensione dello studioso: la sua familiarità con l'esplorazione sistematica delle fonti archivistiche e documentarie, l'acribia della loro edizione, la capacità di inquadrare episodi e fenomeni in un contesto storico ricostruito con rapidità e sicurezza, la severità delle indagini, strettamente coerenti tra loro. Emerge così la fisionomia di un percorso di ricerca molto preciso, che ben fa comprendere su quali basi si venisse delineando una robusta monografia di storicizzazione del movimento ceciliano, in particolare nell'area del Nord-Est. Il volume dà così conto della maturità critica del giovane Gaiatto e della competenza storico-filologica con cui ha saputo condurre le sue ricerche. Riunirle consente di meglio intenderne il profilo di studioso. Così ricordarlo significa contribuire agli studi che ha amato e coltivato.

Antonio Lovato

«Memento quia ventus est vita mea»

Il percorso di ricerca che, assieme ad altri compagni di studi, intrapresi nell'ormai lontano 1981 su proposta di Giulio Cattin,[1] dal 1978 docente di Storia della musica presso il Dipartimento delle arti visive e della musica dell'Università di Padova, non aveva certo in programma il tema del movimento di riforma della musica sacra (il cosiddetto movimento ceciliano), sorto e attivo in Europa tra Otto e Novecento con l'intento di ripristinare e rendere ancora fruibili i repertori antichi, in particolare il canto piano (il cosiddetto canto gregoriano) e la polifonia rinascimentale. Il nostro interesse preminente era rivolto a sfogliare polverosi e talvolta malandati libri di coro, oltre a dimenticati documenti d'archivio, che don Giulio ci guidava a riscoprire e ad apprezzare con il supporto degli strumenti più aggiornati dell'indagine scientifica, nell'impegno comune di approfondire la conoscenza di tanti canti di origine medievale, spesso trascurati ma sempre coinvolgenti e ricchi di novità. È stato Pierantonio Gios, allora direttore della Biblioteca del Seminario vescovile di Padova, a chiedermi nel 1992 un contributo sulla musica sacra per una miscellanea di studi sulla storia della Diocesi di Padova nel Novecento.[2] Non potei rifiutare, anche per il debito di riconoscenza nei confronti di un amico dimostratosi sempre disponibile durante le ricerche svolte nell'Archivio storico e nella Biblioteca del Seminario. Fu così che mi trovai alle prese con il movimento di riforma della musica sacra a Padova e il suo programma di recupero del canto gregoriano, un argomento in verità fino a quel momento molto poco frequentato, oggetto solo di qualche isolata attenzione.[3] Prima di consegnare alla stampa i risultati ai quali ero pervenuto, pensai bene di fare leggere il contributo a Giulio Cattin per un parere.[4] Ho ancora ben presente il tenore della sua telefonata di qualche giorno dopo: «Sì! È così che va impostata e condotta l'indagine su una tematica simile: non abbandonare questo

---

1. È l'anno in cui il prof. Giulio Cattin fu relatore durante la discussione della mia tesi di laurea *Gli organisti della cattedrale di Padova nel secolo xvii*, Padova, Università degli Studi.

2. *Le scelte pastorali della Chiesa padovana 1883-1982. Da Giuseppe Callegari a Girolamo Bortignon*, a cura di Pierantonio Gios, Padova, Gregoriana, 1992.

3. L'unico contributo adeguatamente documentato, per quanto circoscritto, allora disponibile era Guglielmo Zaggia, *Luigi Bottazzo e la restaurazione della musica sacra*, in *Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana*, i, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 1967, pp. 225-301.

4. Cfr. Antonio Lovato, *Il Movimento ceciliano a Padova*, in *Le scelte pastorali*, pp. 385-420.

filone e nemmeno il metodo scelto per gestire le informazioni raccolte, in quanto offre nuove chiavi di lettura per comprendere come il canto piano di ascendenza medievale sia stato recepito e praticato nel nostro tempo». Lì per lì rimasi perplesso e non solo perché pensavo che quel mio articolo dovesse avere un carattere puramente episodico; in fondo, la musicologia storica non ha mai attribuito una reale importanza al movimento ceciliano e ancora meno ha apprezzato i suoi prodotti, ritenuti poco originali e di scarso valore artistico. Ma lui insistette, invitandomi a riflettere su due aspetti che dovevano suonare piuttosto eterodossi a quanti erano stati abituati alle categorie di una musicologia le cui scale di valore erano i generi, le forme e i compositori. Giudicava fuorviante ritenere che il canto piano, posto al centro dei nostri interessi, avesse esaurito la propria parabola in epoca medievale, quando quel genere musicale si era formato, perché, in forza della sua destinazione liturgica, ha attraversato tutte le epoche fino ad arrivare ai giorni nostri, sottoposto a continue modifiche, alterazioni, mutazioni e aggiunte che hanno generato un repertorio vasto e diversificato, ricco di stratificazioni in larga misura ancora da esplorare. Per lui studiare il periodo medievale significava entrare nel primo capitolo, quello fondamentale se vogliamo, di una saga che però non si è ancora conclusa e sulla quale uno degli ultimi capitoli, da affrontare senza pregiudizi, ma attrezzati dei necessari strumenti di analisi e critica, è stato scritto proprio dai movimenti di riforma della musica sacra. Ovvio, forse, si direbbe oggi; non tanto allora, quando a livello accademico era convincimento ancora prevalente, se non esclusivo, che l'unico canto liturgico, degno di richiamare l'attenzione degli studiosi, fosse il 'gregoriano autentico' della prima ora (i codici di S. Gallo e dintorni, per intenderci), alla quale sarebbe seguita una lunga fase di inesorabile corruzione e decadenza.

La sua riflessione si spostò poi sulla natura delle fonti utilizzate per ricostruire quel breve capitolo di vicende musicali padovane. Cattin, infatti, si disse convinto che consultare materiale di attinenza non strettamente musicale, come le relazioni annesse alle visite pastorali, le cronache parrocchiali, i verbali delle commissioni diocesane di arte sacra, le notizie contenute nei periodici locali di vario orientamento ideologico e perfino gli appunti di pubblicazioni dalla consistenza effimera quale, ad esempio, poteva essere «Il foglietto della domenica», fosse indispensabile per allargare l'angolo di visuale dal prodotto musicale alla sua funzione sociale. Egli riteneva essenziale che i processi di recupero della musica antica e i prodotti che ne sono derivati fossero considerati anche dal versante della loro destinazione pratica, della comunicazione e della ricezione da parte del pubblico, non solo degli addetti ai lavori. A suo dire, era doveroso verificare l'impatto reale che i repertori del passato hanno esercitato sulla modernità e in quale misura gli eventi musicali conseguenti abbiano recepito o, al contrario, orientato l'evoluzione del gusto estetico in generale, anche nel rapporto, spesso controverso, con le posizioni della critica specialistica.

Onestamente, il mio proposito iniziale era più modesto e avevo fatto ricorso a quelle fonti, allora ritenute poco pertinenti a una ricerca musicologica, non essendo riuscito a rintracciare gli atti della sezione padovana dell'Associazione Italiana di Santa Cecilia, una delle più attive e dinamiche nel panorama nazionale, nei quali immaginavo di poter reperire il materiale utile per costruire il mio contributo. In realtà, le considerazioni di Cattin furono all'origine di nuove e stimolanti riflessioni nel confronto interno che egli ha sempre tenuto aperto con i suoi collaboratori, fornendo l'input per intraprendere percorsi di indagine ancora inesplorati. In particolare, l'idea di considerare l'evoluzione del canto piano come un processo continuo nel tempo, fu uno stimolo a prestare attenzione anche a certi repertori liturgico-musicali negletti e abbandonati dagli studiosi, forse perché non vantano le credenziali del 'gregoriano autentico' di cui, però, sono figli e figliastri, testimoni in ogni caso di una prassi rimasta a lungo presente e resistente nel canto delle nostre chiese e che, fosse anche solo per questa ragione, appartengono di diritto alla storia della nostra musica. Da qui ebbe inizio lo studio del canto fratto, delle polifonie semplici, del canto neo o pseudo gregoriano e dei canti devozionali tardivi;[5] un'avventura la cui conclusione prima o poi sarebbe approdata ai movimenti di riforma della musica sacra che, proprio perché impegnati nel recupero del 'gregoriano autentico', fatalmente dovettero misurarsi, nel bene e nel male, anche con quella tradizione parallela di canti considerati manifestazione di una 'musica liturgica degenerata'.

Nella fase iniziale del nuovo percorso, la tematica della riforma della musica sacra rimase sullo sfondo, in attesa di chiarire il quadro degli antecedenti che ne avevano motivato l'azione e che, diversamente da quanto si potrebbe ritenere, non si esauriscono nella pratica delle musiche di ispirazione melodrammatica che nel sec. XIX permearono le celebrazioni liturgiche. L'occasione propizia per rimettere mano a questa tematica spinosa si presentò alcuni anni dopo, quando nel Dipartimento di Storia delle arti visive e della musica dell'Università di Padova fece la propria apparizione Pier Luigi Gaiatto (1978-2009), fresco delle due lauree in Conservazione dei beni culturali e in Musicologia e beni musicali conseguite presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, dove aveva discusso della musica solistica nella polifonia dal '400 al primo '600.[6] Nel 2003 egli partecipò al concorso per l'ammissione al Dottorato di ricerca del XIX ciclo

5. Il primo contributo, che aprì una lunga serie successivamente dedicata a queste tematiche anche da altri studiosi, si trova nella seconda parte di Antonio Lovato, *«Disciplina musicae» nel seminario di Padova (1822-1882). Statuti e pratica del "canto fratto", repertorio locale e polifonie popolari,* in *Contributi per la storia della musica sacra a Padova,* a cura di Giulio Cattin e Antonio Lovato, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 1993 (Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana, XXIV), pp. 299-335.

6. Pier Luigi Gaiatto, *Indizi per lo studio della musica sacra per voci solistiche dal XV secolo all'inizio del XVII secolo*, tesi di laurea, relatore David Bryant, Università Ca' Foscari di Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2000-2001. A questa tesi quadriennale del vecchio ordinamento seguì la dissertazione Id., *La pratica polifonica sacra per voci soliste e strumenti nel XV secolo: una proposta d'analisi e d'interpretazione delle fonti musicali "con poco testo"*, tesi di laurea specialistica, relatore David Bryant, Università Ca' Foscari di Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2001-2002.

in Storia e critica dei beni artistici e musicali bandito dall'Università di Padova. Si segnalò nella prova scritta, dimostrando rigore nella scrittura e dominio del periodo complesso, abilità che gli permisero di esporre le conoscenze con logica stringente e di sostenere le osservazioni con argomentazioni coerenti. Superata positivamente anche la prova orale, l'anno seguente fu ammesso al Corso di dottorato e il Collegio dei docenti mi nominò suo supervisore.

Non conoscevo questo giovane studioso allorché ci incontrammo per definire il progetto di ricerca, né avevo idea di quali fossero i suoi campi d'interesse e le sue competenze; e non avevo ancora iniziato a sondare il suo *background* quando fui subito investito da un turbinio di proposte, domande, ipotesi e controdeduzioni che, con il suo modo diretto di proporsi, Pier Luigi continuava a sventagliare senza concedere tregua. La sua vivacità intellettuale fu subito manifesta, unita all'entusiasmo spontaneo per la ricerca, certificato dal sorriso contagioso e dallo sguardo sincero. Nello stesso tempo, però, mi chiedevo quanto sarebbe stato accidentato l'iter del dottorato per un giovane che si proponeva in una modalità così poco conforme ai rituali accademici, lontano dalle dinamiche che regolano le relazioni in un ambiente dove il tirocinio metodico, il confronto a livello scientifico e le valutazioni collegiali in itinere richiedono tenacia e determinazione, oltre al rigoroso rispetto di ruoli e compiti unito a una buona dose di sano realismo e di autostima, verso la quale, invece, egli dava l'impressione di non essere particolarmente incline. Le perplessità lasciarono progressivamente posto alla fiducia quando l'interlocuzione cadde sul musicista Lodovico Grossi da Viadana (1560 ca - 1627),[7] a cui Pier Luigi si era avvicinato durante i precedenti studi universitari. Non era consueto, considerati i tempi attuali, incontrare uno studente di musicologia che, oltre a possedere un'adeguata formazione musicale, dimostrasse una solida familiarità con la lingua latina, non tanto a livello di competenze grammaticali e conoscenze nozionistiche, quanto nella padronanza delle strutture che presiedono l'organizzazione del pensiero e la gestione del discorso. A queste abilità si aggiungeva quella di sapersi muovere con autonomia a livello di contesti storici, fonti e repertori nell'intricato panorama della liturgia e della musica liturgica, un ambito disciplinare pressoché estraneo all'orizzonte didattico delle Università italiane.

Erano, queste, delle buone credenziali che avrebbero potuto garantire un valido contributo di Pier Luigi agli studi coordinati dall'insegnamento di Storia della musica medievale e rinascimentale del nostro Dipartimento, assicurandogli nello stesso tempo il vantaggio di collaborare con un gruppo

7. Cfr., *s.v.*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* (= DEUMM), diretto da Alberto Basso, *Le biografie*, 8 voll. + 1 Appendice, Torino, UTET, 1985-1990, VIII, pp. 221-222; *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enziklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume* (= MGG), hrsg. von Ludwig Finscher, *Personenteil*, 17 Bänden + 1 Register, Kassel Bärenreiter – J.B. Metzler, 1999-2007, 16, coll. 1532-1536; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (= NG), 29 voll., ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001², 26, pp. 516-518.

di ricerca che l'avrebbe aiutato a consolidare le competenze e dotarsi degli strumenti indispensabili per affrontare la nuova sfida. Nel programmare il suo progetto, la prima indicazione plausibile venne, dunque, dall'interesse che egli aveva iniziato a coltivare per le musiche del Viadana, un compositore noto soprattutto per avere aperto la musica liturgica alla «moderna prattica», avendo introdotto il basso continuo con funzione di sostegno armonico delle voci nei *Cento concerti ecclesiastici* del 1602,[8] ma che si occupò anche di canto piano componendo in 'stile gregoriano' e discutendo della relativa prassi interpretativa nei *Ventiquattro Credo a canto fermo* del 1619.[9] Il fatto che verso la fine dell'Ottocento Franz Xaver Haberl, autorevole esponente del movimento ceciliano tedesco, avesse curato un'edizione in notazione moderna di questa raccolta[10] e che una copia fosse stata rinvenuta tra le carte di Giovanni Battista Cheso, convinto promotore della riforma della musica sacra nella diocesi di Padova,[11] è servito a orientare i primi passi. L'obiettivo era di fare luce sulle iniziali prese di posizione del movimento di riforma nei confronti di consolidate modalità esecutive della monodia liturgica, in seguito ripudiate come forme di degenerazione del 'gregoriano autentico'.

Le carte Cheso non offrirono materiale sufficiente per chiarire la questione né si dimostrarono di particolare utilità per una tesi di dottorato; ma la corrispondenza raccolta dal sacerdote padovano spinse a indirizzare la ricerca sulle tracce disseminate dal gesuita Angelo De Santi (1847-1922),[12] il referente più autorevole per quanti in Italia hanno sostenuto la causa della riforma della musica sacra e il principale teorico dei presupposti metodologici che ne dovevano guidare l'applicazione concreta. Seguendo il percorso di De Santi fu quasi inevitabile incrociare anche quello di Giovanni Tebaldini (1864-1952),[13] che durante gli anni di attività trascorsi nelle basiliche di S. Marco a Venezia (1889-1894) e del Santo a Padova (1894-1897), scrisse, compose e diede vita a numerose

8. LODOVICO GROSSI DA VIADANA, *Cento concerti ecclesiastici a una, a due, a tre et a quattro voci con il basso continuo per sonar nell'organo, nova inventione commoda per ogni sorte de cantori et per gli organisti* […] *Opera duodecima*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1602 (sette ristampe fino al 1612). Cfr. *Répertoire International des Sources Musicales* (= RISM), *A/I/9. Einzeldrucke vor 1800*, Kassel - Basel - London, Bärenreiter, 1981, v 1360-1367.

9. LODOVICO GROSSI 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. Cfr. RISM, *A/I/9*, v 1404.

10. *Zwanzig Choralcredo über die gregorianischen Melodien kirchlicher Hymnen componirt von Fra Lud. Viadana aus dem Franziskanerorden (1619)*, Regensburg - New York - Cincinnati, Pustet, 1889. La trascrizione di Haberl si basa sulle norme stabilite dalla Commissione pontificia per i libri corali autentici (semibrevi per le note relative alle sillabe toniche, minime per le note singole, semiminime per i gruppi di note brevi) stravolgendo, così, il ritmo originale dei Credo.

11. Padova, Seminario vescovile, Archivio storico (= ASV), *Cheso Giovanni Battista*, b. 1. Cfr. CHIARA TRAVERSO, *Archivio storico del Seminario vescovile di Padova. Inventario*, Padova, Seminario vescovile di Padova - Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, 2014-2015 (www.bibliotecaseminariopda.it/), pp. 671-672.

12. Cfr., *s.v.*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (= DBI), 95 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-, 39, pp. 327-329.

13. DEUMM. *Le biografie*, VII, p. 657; NG, 25, p. 188; www.tebaldini.it/

iniziative per diffondere la sua idea di una nuova musica per la liturgia, il cui punto di forza stava nel recupero della polifonia rinascimentale. Dovendo, poi, contestualizzare il contributo di entrambi alla causa comune della riforma, fu evidente che l'angolo di osservazione più pertinente e proficuo dovevano essere gli atti della Sottosezione Musica sacra, operativa nei Congressi cattolici, e dei primi Congressi promossi dall'Associazione Italiana di Santa Cecilia assieme ad alcune sue diramazioni regionali. Su questa intelaiatura prese forma il piano di ricerca che Pier Luigi portò a compimento con la tesi di dottorato *Il movimento ceciliano di area veneta e il recupero dell'antico (1874-1897)*,[14] alla cui costruzione dedicò quattro anni (2004-2007) di continue indagini archivistiche e di studio assiduo della vasta documentazione raccolta.

Il primo risultato significativo sta proprio nel recupero sistematico delle informazioni pertinenti la restaurazione della musica sacra in Italia, contenute negli atti di quindici Congressi cattolici. Non si tratta di una semplice rassegna documentaria, per quanto utile, bensì di un'analisi che spiega perché il dibattito sulla riforma della musica liturgica abbia trovato la propria sede naturale all'interno di quello ben più ampio e complesso che aveva lo scopo di ridefinire l'identità e il ruolo dei cattolici italiani di fronte alle istanze della modernità e alle politiche del nuovo Stato unitario. A ciò sono serviti i numerosi verbali dei Congressi cattolici e una corposa bibliografia specifica, non sempre facilmente reperibile, ma soprattutto la documentazione inedita di un fondo d'archivio inesplorato del Seminario patriarcale di Venezia, dove nel 1889 si era trasferito l'organo direttivo dell'Opera dei Congressi, che ha permesso di rileggere criticamente l'attività svolta dalla Sottosezione Musica sacra e di cogliere le motivazioni che determinarono modalità operative e scelte estetiche del movimento di riforma.

È all'interno di quel dibattito, a tratti conflittuale e non esente da lacerazioni, ma di cui la tesi ha fatto emergere le ragioni più autentiche, che si affacciò Angelo De Santi, divenuto una figura centrale in un progetto di ricerca il cui risultato probabilmente più rilevante, per ammissione dello stesso Pier Luigi, consiste «nell'avere individuato e discusso il ruolo esercitato da questo intellettuale veneto-giuliano di formazione mitteleuropea, che, forte di una non comune preparazione filosofica e teologica, seppe fare da tramite fra la ricerca internazionale, la *Kirchenmusikschule* di Regensburg, gli studi paleografici dei benedettini di Solesmes e una realtà italiana ancora alquanto incerta nel campo delle discipline musicologiche».[15] A definire l'apporto di De Santi nel recupero della musica antica, il gregoriano in particolare, Pier Luigi giunse grazie al materiale conservato nell'Archivio storico del periodico «La civiltà cattolica»

14. Pier Luigi Gaiatto, *Il Movimento ceciliano di area veneta e il recupero dell'antico (1874-1897)*, Tesi di dottorato di ricerca in Storia e critica dei Beni artistici e musicali, xix ciclo (2003), supervisore Antonio Lovato, Padova, Università degli Studi. La tesi fu consegnata il 31 gennaio 2008 e discussa il successivo 18 aprile.

15. Ivi, p. xxxix.

messo gentilmente a nostra disposizione dal cardinale Roberto Tucci (1921-2015),[16] che egli consultò direttamente a più riprese riproducendo in digitale e trascrivendo una quantità di documenti, tra i quali lavori inediti di interesse musicologico, composizioni musicali e una corposa corrispondenza.

Gli epistolari romani, contribuendo a ricostruire i rapporti intrattenuti dal De Santi con i principali esponenti del movimento ceciliano, sono serviti a riconsiderare anche la figura di Giovanni Tebaldini[17] e, nel contempo, ad avviare la collaborazione con l'omonimo Centro studi e ricerche di Ascoli Piceno diretto dalla compianta Anna Maria Novelli (1942-2019), nipote del musicista, e da suo marito Luciano Marucci, i quali ci hanno concesso con grande disponibilità di consultare la corrispondenza e la documentazione in loro possesso.[18] È stata l'occasione per incominciare a osservare l'azione di questo paladino della riforma da una prospettiva meno scontata, non condizionata da certi luoghi comuni che hanno circoscritto la sua personalità dentro il cliché di un polemista intransigente, arroccato nella sterile difesa dell'antico. La disponibilità di tante nuove informazioni ha permesso di vagliare con maggiore cognizione e oggettività le posizioni di un musicista militante, che aveva diffuso le proprie idee attraverso numerosi scritti, editi e inediti, ancora in attesa di uno studio sistematico. Tra questi Pier Luigi ha prestato particolare attenzione alla rivista «La scuola veneta di musica sacra», fondata e diretta da Tebaldini con l'intento di dare voce all'attività della Società regionale veneta di San Gregorio.[19] Il periodico ospita le dure prese di posizione del musicista, che ci fanno comprendere il clima in cui si è svolto il confronto sulla riforma della musica sacra in Italia, pur risultando di scarso aiuto sul piano delle idee. Non mancano, però, contributi originali e costruttivi, come le lezioni di Luigi Bottazzo sul canto gregoriano e l'organo, l'estesa analisi critica di Tebaldini sulla musica sacra di Charles Gounod e, soprattutto, le sue numerose trascrizioni di musica rinascimentale realizzate per le esecuzioni durante le celebrazioni liturgiche e nei numerosi concerti storici da lui programmati e diretti.[20]

Conclusa la tesi di dottorato, Pier Luigi intendeva utilizzare la mole ingente del materiale che aveva raccolto per una serie di approfondimenti specifici, che la prematura e tragica scomparsa gli ha consentito di realizzare solo in minima

16. Roma, Archivio storico de «La civiltà cattolica» (= acc), *Fondo De Santi*.

17. Gaiatto, *Il Movimento ceciliano di area veneta*, Appendice ii, pp. 293-432: sono 120 lettere di Tebaldini a De Santi.

18. In attesa di un'indicizzazione completa del materiale conservato presso il Centro, molte informazioni sono reperibili all'indirizzo www.tebaldini.it/

19. Il periodico ebbe una vita breve: il primo numero fu pubblicato nell'agosto 1892, l'ultimo nel giugno 1895.

20. Luigi Bottazzo, *Intorno ad alcuni doveri dell'organista. Due lezioni teorico-pratiche*, «La scuola veneta di musica sacra», i, 1893, pp. 66-69, 74-76, 83-85; Id., *Sull'accompagnamento delle melodie gregoriane*, ivi, ii (1894), pp. 54-59; Giovanni Tebaldini, *Gounod et Saint-Säens*, ivi, i, 1893, p. 79; Id., *Polemica e giudizi sulla musica sacra di Carlo Gounod*, ivi, i (1983), pp. 90-95, ii, 1893, pp. 2-13. Le trascrizioni musicali di Tebaldini sono incluse negli inserti allegati ai singoli numeri della rivista.

parte. Oltre a concludere le tesi (quadriennale, specialistica e di dottorato), nel corso della sua breve esistenza egli ha potuto portare a compimento e vedere pubblicati solamente due dei contributi ai quali aveva messo mano. Il più esteso, dato alle stampe nel 2008 sebbene la stesura definitiva fosse pronta già da diverso tempo, prende in considerazione i *Ventiquattro Credo in canto fermo* (1619) di Viadana e ne discute gli aspetti formali, le fonti e i criteri compositivi.[21] Il proposito dichiarato dall'autore, di aver voluto dimostrare con queste composizioni come fosse possibile ricondurre entro l'alveo della tradizione il canto piano sottoposto alle mutazioni causate dalle tendenze estetiche del suo tempo, potrebbe avere motivato l'iniziale interesse per quest'opera da parte degli esponenti del movimento di riforma della musica sacra, impegnati nella restaurazione della monodia liturgica. L'analisi puntuale a cui Pier Luigi ha sottoposto le composizioni dimostra, però, che le tecniche adottate dal Viadana per disciplinare il rispetto del repertorio antico rappresentano una commistione, certo non banale né sprovveduta, di elementi tradizionali e innovativi, in cui la fedeltà ai toni ecclesiastici, alle melodie originali e alla modalità si fonde con aspetti mensurali tipici del canto fratto e neogregoriano, un procedimento che non avrebbe potuto essere assolutamente condiviso dai riformatori del sec. XIX.
Come la precedente pubblicazione, durante la frequenza al Corso di dottorato Pier Luigi predispose anche il contributo relativo al carteggio De Santi - Cheso, conservato nell'Archivio storico del Seminario vescovile di Padova.[22] È il primo risultato dell'indagine sugli scritti inediti del gesuita triestino, che ebbe un seguito ben più significativo nella cura dell'edizione della *Guida per l'esecuzione delle melodie gregoriane proposta agli alunni cantori del Seminario Vaticano*, scritta nel 1892, su cui aveva relazionato al Convegno *Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra nella seconda metà dell'Ottocento*, organizzato dalla Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia (14-15 novembre 2008). L'intervento, pubblicato postumo nel 2011,[23] ha dimostrato l'importanza della *Guida* perché, con le *Brevi e pratiche norme per la trascrizione delle melodie gregoriane in notazione moderna* databili al 1896, testimonia come De Santi avesse accolto le innovazioni elaborate dai monaci di Solesmes nella restaurazione e nell'interpretazione del canto piano, da lui recepite con spirito critico e propositivo. Il suo

21. Pier Luigi Gaiatto, *I* Ventiquattro Credo a canto fermo *di Lodovico Viadana (1619) tra neogregoriano e canto fratto*, in *De ignoto cantu*, Atti dei seminari di studio Fonte Avellana 2000-2002, a cura di Paola Dessì e Antonio Lovato, S. Pietro in Cariano (Verona), Il Segno dei Gabrielli, 2008, pp. 277-321. La pubblicazione tardò rispetto alla preparazione dei contributi a causa di vari intoppi di natura editoriale.

22. asv, Padova, *Cheso Giovanni Battista*, b. 1. Cfr. Pier Luigi Gaiatto, *Il movimento ceciliano a Padova e nel Veneto. Il carteggio De Santi - Cheso*, «Rassegna veneta di studi musicali», xv-xvi, 1999-2000, pp. 375-411. La pubblicazione di questo numero della rivista, che fu anche l'ultimo della serie, avvenne nel 2005.

23. acc, *Fondo De Santi*, b. 19, n. 1, b. 20, fasc. 1, 2 e 5. Cfr. Pier Luigi Gaiatto, *La ricezione degli studi solesmensi in Italia alla fine dell'Ottocento: l'inedito metodo di canto gregoriano di Angelo De Santi*, in *Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra*, a cura di Franco Colussi e Lucia Boscolo Folegana, Udine, Forum, 2011, pp. 389-459.

studio, inoltre, ha portato a ritenere che se la *Guida* fosse stata pubblicata alla fine del sec. XIX, probabilmente il dibattito sulla restaurazione del 'gregoriano autentico' in Italia avrebbe superato lo stallo divisivo che condizionò a lungo la capacità di affrontare la questione su serie basi filologiche e scientifiche.[24]
Uscì postumo pure l'intervento proposto da Pier Luigi durante la seconda giornata di studio organizzata nel 2008 dagli allievi del nostro corso di dottorato, nel frattempo trasformato nella Scuola di dottorato in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo.[25] Lo scritto, che egli aveva consegnato nella stesura definitiva alle curatrici degli atti, ma di cui non poté vedere la pubblicazione, dà inizio all'indagine sulle modalità con le quali Tebaldini procedeva alla restituzione della musica dei secoli precedenti, esaminando in particolare la trascrizione del mottetto per il tempo pasquale *Surrexit [denuo] Christus* a tre voci e otto strumenti di Giovanni Gabrieli (1557-1612).[26] L'analisi risulta originale perché Pier Luigi è giunto a intravvedere le motivazioni che hanno guidato le scelte adottate da Tebaldini, interessato al recupero della musica antica nella convinzione che essa possa continuare a svolgere una funzione creativa. Pur non disponendo ancora di prove sufficienti per sostenere la sua intuizione, Pier Luigi aveva compreso la direzione che avrebbe dovuto portare a definire il concetto di tradizione e il conseguente rapporto tra passato e presente, sui quali Tebaldini ha impostato le sue trascrizioni.
L'argomento è stato ripreso e approfondito dall'ultimo contributo, apparso nel 2013, dove la questione delle trascrizioni di musica antica realizzate da Tebaldini viene affrontata utilizzando un campione molto più ampio di esempi.[27] Prendendo in considerazione gli inserti della rivista «La scuola veneta di musica sacra», Pier Luigi ha verificato che i criteri di trascrizione rispondono innanzi tutto a un'esigenza pratica, funzionale ai «mezzi limitatissimi di esecuzione di cui al giorno d'oggi si può disporre nei grandi e piccoli centri», per cui il primo intendimento del musicista fu di predisporre del materiale semplice con un accompagnamento essenziale, ricavato dalle opere meno impegnative per poi arrivare progressivamente ai «più insigni maestri del periodo classico della

24. Com'è noto, nel clima di contrapposizione e tensione che si era venuto a creare con alcuni esponenti della gerarchia ecclesiastica sulle questioni relative alla riforma della musica liturgica, al termine del 1892 a De Santi fu imposto il silenzio dai suoi superiori, che gli proibirono di pubblicare gli studi che sull'argomento andava scrivendo. Il divieto cadde solo nel 1903, quando al pontificato fu eletto Pio x che a De Santi si affidò per realizzare la propria riforma.

25. Pier Luigi Gaiatto, *"Della tradizione" musicale. Giovanni Tebaldini 'riscrive' Giovanni Gabrieli*, in *Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell'opera d'arte*, Atti della giornata di studio, Padova 29-30 maggio 2008, a cura di Claudia Caramanna, Novella Macola e Laura Nazzi, Padova, cleup, 2011 (Scuola di dottorato in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo - Atti, 2), pp. 271-280. I colleghi hanno dedicato gli atti alla sua memoria.

26. *Symphoniae sacrae Iohannis Gabrielii Sereniss. Reip. Venetiarum organistae in ecclesia divi Marci. Liber secundus senis, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 et 19. tam vocibus quam instrumentis*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1615. Cfr. rism, a/i/3, g 87.

27. Pier Luigi Gaiatto, *Giovanni Tebaldini, «La scuola veneta di musica sacra» e il recupero dell'antico*, «Musica & Figura», 2, 2013, pp. 117-145.

polifonia vocale».[28] Passando, però, in rassegna la serie dei concerti storici realizzati da Tebaldini durante gli anni trascorsi tra Venezia e Padova, e i relativi programmi, egli ha potuto constatare come riscrivere e ridurre, modificare e adattare, armonizzare e orchestrare le musiche antiche fosse il metodo normale del musicista bresciano che, diffidente verso i recuperi filologici e poco disposto a farsi condizionare dall'obbligo di rispettare le fonti, produceva delle restituzioni libere e personali anche quando era chiamato a dirigere esecuzioni da concerto con gruppi vocali e strumentali tecnicamente preparati. Da qui il tentativo di scoprire quali siano stati i suoi presupposti estetici, perseguito fino a rintracciare alcuni scritti inediti nei quali Tebaldini si richiama esplicitamente ai principi teorizzati dal poeta e drammaturgo anglo-americano Thomas S. Eliot (1888-1965), secondo il quale la tradizione è «un *tutto vivente* [*a living whole*] sempre in progresso, sempre operante nel presente e in continua trasformazione»,[29] per cui l'opera d'arte del passato non è mai statica e uguale a se stessa, ma va continuamente rivissuta e reinterpretata.

Dopo avere raggiunto questo risultato, significativo ma non ancora definitivo, l'impegno di Pier Luigi rimase forzatamente interrotto; di conseguenza egli non poté dedicarsi alla ricostruzione organica del pensiero di Tebaldini continuando a consultare i vari scritti rimasti inediti e in attesa di essere riordinati unitamente a quelli già pubblicati, secondo una procedura in grado di ripristinare il loro rapporto di reciproca interdipendenza. Soltanto ora, per ragioni di altra natura, è successo di riprendere quelle riflessioni e definire con maggiore precisione alcuni dei principi estetici che hanno sorretto l'attività del musicista e trascrittore bresciano, nei suoi risvolti teorici e pratici;[30] ma una valutazione complessiva e adeguatamente documentata del compositore e scrittore sarà possibile solo quando verrà finalmente pubblicato il catalogo delle sue opere.

Trovandosi alle prese con una mole ingente di materiale non ordinato, di varia origine e provenienza, recuperato nei modi più disparati e non di rado fortunosi, Pier Luigi si rese subito conto di quanto sarebbe stato utile disporre di uno strumento di consultazione in cui fosse catalogata tutta la produzione di Tebaldini; perciò, mentre non aveva ancora completato il percorso di dottorato, incominciò a raccogliere le sue composizioni e i suoi scritti. Ogni due giorni mi investiva

28. «La scuola veneta di musica sacra», I, 1892-1893, pp. 4-5.

29. Giovanni Tebaldini, *Per lo studio palestriniano*, datt. inedito, Ascoli Piceno, Centro studi e ricerche "Giovanni Tebaldini", p. 14. Tebaldini ha citato dalla traduzione di Thomas S. Eliot, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, Methuen et Co., London 1920, p. 48. Il saggio *Tradition and the Individual Talent* era stato precedentemente pubblicato nel periodico londinese «The Egoist. An Individualist Review», VI, 1919, pp. 54-55, 72-73.

30. Cfr. Antonio Lovato, *L'organo del Santo (1895-1931) e il recupero della musica antica*, in *Cultura, arte e committenza nella Basilica di Sant'Antonio a Padova tra Ottocento e Novecento*, Convegno internazionale di studi, Padova, Basilica del Santo Sala Studio Teologico, 22-24 maggio 2019, a cura di Luciano Bertazzo, Francesca Castellani, Guido Zucconi, Padova, Centro Studi Antoniani, 2020, pp. 321-338. Di una bozza del testo inedito di Tebaldini si è servito anche Marco Bizzarini, *Fra Dante e Palestrina: l'estetica comparata nei saggi inediti di Giovanni Tebaldini*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia», 2014 (2018), pp. 307-319, che però non menziona le precedenti osservazioni di Pier Luigi Gaiatto.

con nuove intuizioni e idee, ipotesi, proposte, dubbi e ripensamenti; passo dopo passo ho potuto osservare e seguire come andava costruendo il percorso che lo avrebbe dovuto portare a concludere il nuovo impegno. Mi colpiva la determinazione con cui procedeva nel reperire e poi gestire il materiale, sostenuto da una solida padronanza delle norme di catalogazione applicate ai beni musicali, unita alla disponibilità a discutere, rivedere e perfezionare gli strumenti della ricerca, garanzia preventiva di un risultato affidabile. Non è esagerato, in questo caso, parlare di impresa, perché Pier Luigi si fece carico di un compito veramente irto di incognite e difficoltà, di cui era impossibile prefigurare il perimetro. Non si trattava di catalogare un fondo musicale preesistente, organico e coerente nella sua conformazione, che attendeva solo di essere schedato e descritto; occorreva identificare preventivamente tutte le opere manoscritte e a stampa dell'autore, rintracciarle individuando le biblioteche e gli archivi in cui erano depositate, effettuare la comparazione degli esemplari raccolti, verificare le informazioni e revisionare costantemente i dati elaborati. Fu un lavoro defatigante, alleggerito solo dalla costante e disinteressata collaborazione prestata dal Centro studi e ricerche "Giovanni Tebaldini", ma con l'assillo sempre presente che qualche composizione non fosse sfuggita e, nei numerosi casi di proliferazione delle copie, di essere certi dell'ultima volontà dell'autore. L'insieme di queste difficoltà spiega perché concludere il catalogo, lasciato in eredità da Pier Luigi ancora incompiuto, sia stato un compito laborioso e perché i tempi della stesura definitiva abbiano subito una forte dilatazione. In realtà, gli addetti ai lavori sanno bene che nell'affrontare simili impegni le scadenze temporali sono l'ultima delle preoccupazioni, proprio perché l'esito finale dipende da numerosi fattori e situazioni contingenti, spesso imprevedibili, che in questa circostanza si sono forzatamente moltiplicati oltre misura.

Posso solo immaginare quali altri traguardi Pier Luigi avrebbe potuto raggiungere se fosse rimasto ancora tra noi, ma non posso esserne sicuro perché lui non era affatto prevedibile, mentre era solito sorprendere con le sue continue novità. Per quanto diligente nell'adempimento degli impegni, aveva la mente in costante movimento e coltivava una molteplicità di interessi, non soltanto in ambito musicologico; sempre sospinto dalla passione per la conoscenza, più che preferire i tracciati rettilinei amava guadagnare le curve, ansioso di scoprire cosa c'era oltre, incurante del rischio di incorrere in possibili incomprensioni che non avrebbero agevolato le sue relazioni con i colleghi e i docenti. È comunque certo, ma non era scontato, che i semi distribuiti lungo il solco della sua breve avventura umana hanno goduto di una fioritura oltre le attese.

I contributi di Pier Luigi diventarono presto un punto di riferimento per altri studiosi che, guardando ai risultati da lui ottenuti, incominciarono a prestare una rinnovata attenzione ai movimenti di riforma della musica sacra, alimentando il confronto sul tema complesso e problematico del recupero dell'antico

all'interno delle discipline accademiche, non solo di quelle musicologiche. Era doveroso che la prima istituzione a garantire la continuità del suo lascito fosse il Dipartimento delle arti visive e della musica (oggi Dipartimento dei Beni culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica) dell'Università di Padova, che in questi dieci anni ha promosso varie iniziative con finalità non di semplice commemorazione, ma con lo scopo di assicurare continuità soprattutto allo studio della funzione esercitata dalla tradizione sulle arti tra i secoli XIX e XX. Un'occasione notevole, anche per gli sviluppi che seguirono, fu il Progetto di Ricerca di Rilevante Interesse Nazionale (= PRIN) *Arti figurative e musica nei periodici di area settentrionale dell'Ottocento e del Novecento: archivio informatico e analisi critica* (2008-2011),[31] il cui scopo principale era di verificare il contributo delle riviste al dibattito sul recupero storico delle arti e la loro successiva analisi. Nella tesi di dottorato Pier Luigi si era servito ripetutamente di notizie desunte anche da periodici non necessariamente specialistici, ma che comunque hanno discusso di storia, teoria e prassi musicale, confermando l'importanza di sondare questa particolare tipologia di fonti di informazione. Il testimone venne raccolto da Cristina Bernardi e Ruggero Lorenzin che, in due convegni organizzati nell'ambito del PRIN,[32] hanno illustrato quanto questi strumenti di comunicazione siano utili per comprendere come tra Otto e Novecento fosse vissuto il rapporto fra passato e presente, quindi il recupero della musica antica in funzione della sua presunta attualità, della valorizzazione del patrimonio nazionale, della sua ricezione e riproposizione attraverso eventi ed esecuzioni musicali.[33]

L'esplorazione delle riviste ebbe un ulteriore sviluppo con il progetto di ricerca *La musica sacra in periodici di area settentrionale dei secoli XIX-XX*, affidato nel 2013 a Marco Caroli che lo ha portato a termine frequentando quella che, nel frattempo, era diventata la Scuola di dottorato in Storia, critica e conservazione

31. Istituzioni coinvolte nel PRIN: Università degli Studi di Padova - Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia, Università Federico II di Napoli, Università di Torino, Università Cattolica di Milano, Università di Trieste, Università di Palermo.

32. *Arte e Musica nelle pubblicazioni periodiche tra Ottocento e Novecento*, Giornata di Studi, Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, 11 novembre 2011; *Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, Convegno di Studi, Napoli, Seconda Università degli Studi, 10-11 dicembre 2012.

33. CRISTINA BERNARDI, *«Musica e musicisti»: una rivista per il grande pubblico tra informazione e critica*, in *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, a cura di Nadia Barrella e Rosanna Cioffi, Napoli, Luciano Editore, 2013 (Monumenta Documenta, 5), pp. 111-129; RUGGERO LORENZIN, *Aspetti di vita musicale nelle riviste italiane tra Otto e Novecento: dal saggio alla rubrica*, in ivi, pp. 131-167. Per l'elenco delle riviste di interesse musicale, oggetto di studio durante lo svolgimento del PRIN, cfr. ANTONIO LOVATO, *Il recupero della musica antica tra Otto e Novecento. Progetti di ricerca*, in *Giovanni Tebaldini (1864-1952) e la restaurazione della musica antica*, Giornata di studi, Padova 17 novembre 2015, a cura di Paola Dessì e Antonio Lovato, Padova, Centro Studi Antoniani, 2017 (Centro Studi Antoniani, 61), pp. 7-18: 11. Cristina Bernardi e Ruggero Lorenzin hanno prestato la propria collaborazione pur essendo allora impegnati su altri temi di ricerca: cfr. CRISTINA BERNARDI, *Testimonianze liturgico-musicali delle certose venete. Antifonari dei secoli XV-XVII*, Tesi di dottorato di ricerca in Storia e critica dei Beni artistici, musicali e dello spettacolo, XXVI ciclo (2010), supervisore Antonio Lovato, Padova, Università degli Studi, 2014; RUGGERO LORENZIN, *Teoria delle proporzioni e kabbalah nella trattatistica musicale veneta del XVI secolo - Ricerca delle fonti e della bibliografia*, Tesi di dottorato di ricerca in Storia e critica dei Beni artistici, musicali e dello spettacolo, XXVI ciclo (2010), supervisore Antonio Lovato, Padova, Università degli Studi, 2013.

dei beni culturali dell'Università di Padova.[34] In questo caso le riviste consultate erano espressione diretta dei movimenti di riforma, poco considerate dalla critica musicologica; ma poiché dedicano ampio spazio alla documentazione relativa alla didattica e alla prassi esecutiva, esse hanno permesso di 'fotografare' come il recupero dell'antico, in particolare del canto piano, venisse inteso e attuato nelle realtà periferiche e decentrate del Nord d'Italia.[35] Nello stesso tempo, dallo spoglio delle riviste sono emersi ulteriori elementi di conferma che la rivisitazione del passato esprimeva un'aspirazione trasversale a numerosi ambienti culturali e artistici, i quali si intersecarono tra loro nonostante le divergenze ideologiche anche profonde. Rigenerare il 'gregoriano autentico' e, più in generale, la musica medievale dentro la propria produzione creativa fu un esercizio a cui si dedicarono i principali compositori italiani del primo Novecento, come ha dimostrato efficacemente anche Martina Buran nella sua tesi di dottorato *Il recupero dell'antico nell'opera di Ottorino Respighi*, discussa sempre a Padova nel 2010.[36] Martina iniziò a frequentare la nostra Scuola di dottorato in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo nel 2007 e la sua esperienza si affiancò a quella che stava per concludere Pier Luigi, aggiungendo un nuovo contributo all'identificazione degli influssi esercitati dalla tradizione sulla modernità, che dimostra come la ricostruzione del «*tutto vivente*», teorizzato da Eliot e fatto proprio da Tebaldini, imponga di ripercorrere le varie direzioni nelle quali il passato si è riversato sul presente, anche se tra loro indipendenti e apparentemente contrastanti.

Mentre a Padova ci si interrogava sul modo migliore per continuare a gestire le prospettive aperte dagli effetti dell'onda lunga provocata da Pier Luigi, analoghe iniziative di studio e ricerca venivano attivate da altre istituzioni accademiche, come il Dipartimento di Scienze storiche e documentarie dell'Università di Udine che tra il 2011 e il 2016 assegnò una serie di tesi di dottorato sulla riforma della musica sacra in Friuli nel primo Novecento, con le quali sono stati delineati numerosi tratti di una realtà vivace e molto attiva emersa dai fondi degli archivi regionali e dalla stampa periodica locale.[37] Nello stesso tempo e in

34. MARCO CAROLI, *La musica sacra in periodici di area settentrionale dei secoli XIX-XX*, Tesi di dottorato in Storia, critica e conservazione dei Beni culturali, XXVIII ciclo (2012), supervisore Antonio Lovato, Padova, Università degli Studi, 2017.

35. MARCO CAROLI, *Il dibattito sull'insegnamento del canto liturgico nelle riviste italiane di musica sacra (1903-1918)*, «Musica & Figura», 4, 2017, pp. 149-174. Per l'elenco delle riviste cfr. LOVATO, *Il recupero della musica antica*, p. 12.

36. MARTINA BURAN, *Il recupero dell'antico nell'opera di Ottorino Respighi e l'Archivio documentario alla Fondazione "Giorgio Cini" di Venezia*, Tesi di dottorato di ricerca in Storia e critica dei Beni artistici, musicali e dello spettacolo, XXII ciclo (2006), supervisore Antonio Lovato, Padova, Università degli Studi, 2010. L'interesse per il canto piano (gregoriano) fu coltivato anche da Gian Francesco Malipiero: cfr. il recente ANTONIO LOVATO, *Carlo Anti e Gian Francesco Malipiero tra il nuovo e l'antico*, in *Anti: archeologia, archivi*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2019, pp. 209-246.

37. CRISTINA SCUDERI, *Il movimento ceciliano di area friulana nel primo Novecento*, Tesi di dottorato di ricerca in Teoria, tecniche e restauro del cinema, della musica e dell'audiovisivo, XX ciclo (2004), relatore Mauro Casadei Turroni Monti, Udine, Università degli Studi, 2009 (cfr. Padova, CLEUP, 2011, dedicata alla memoria di Pier Luigi):

collaborazione con il Conservatorio "Jacopo Tomadini", l'Abbazia di Rosazzo, l'Unione Società Corali e la Regione Friuli Venezia Giulia, l'Università degli Studi di Udine promosse il progetto MUSIFON - *Il patrimonio della musica sacra in Friuli tra Otto e Novecento*, con la finalità di costituire un *onomasticon* dei compositori per poi definire la consistenza e la diffusione di questa specifica realtà musicale nel territorio regionale. I risultati sono ora attestati da una serie di cataloghi delle opere di autori friulani che hanno contribuito ad affermare gli ideali del movimento ceciliano e dalla raccolta delle relazioni proposte durante la celebrazione di due convegni sulla medesima tematica (2011-2012).[38] A questa molteplice produzione si devono aggiungere le iniziative promosse per studiare la figura di Giovanni Battista Candotti (1809-1876):[39] il convegno *Giovanni Battista Candotti e il suo tempo* (Passariano - Cividale del Friuli, 7-8 novembre 2009),[40] la pubblicazione dei suoi scritti musicali ad opera di Lorenzo Nassimbeni e l'edizione del vasto carteggio curata da Franco Colussi.[41] Pier Luigi, dal canto suo, non aveva trascurato di segnalare l'apporto che questo musicista friulano, tra i precursori della riforma, aveva assicurato alle fasi preparatorie del primo Congresso cattolico (1874) dissentendo dalle posizioni più oltranziste, perché riteneva realistico e funzionale che le scelte fossero guidate dalla giusta mediazione tra lo stile antico e i linguaggi musicali contemporanei.[42]

la Scuderi si era già laureata con la tesi quadriennale di vecchio ordinamento EAD., *La musica medievale e rinascimentale nella storiografia friulana*, relatore Antonio Lovato, Padova, Università degli Studi, a.a. 2003-2004; ALESSIO SCREM, *Giovanni Battista Cossetti (1863-1955) nel movimento ceciliano in Friuli*, Tesi di dottorato di ricerca internazionale in Studi audiovisivi: cinema, musica e comunicazione, XXII ciclo (2006), relatore Mauro Casadei Turroni Monti, Udine, Università degli Studi, 2011; LUCA CANZIAN, *Il movimento ceciliano in diocesi di Concordia: il contributo del compositore Giuseppe Pierobon*, Tesi di dottorato di ricerca internazionale di studi audiovisivi: cinema, musica e comunicazione, XXVII (2011), relatore Roberto Calabretto, Udine, Università degli Studi, 2016 (cfr. S. Vito al Tagliamento, USCI Friuli Venezia Giulia, 2017, con il catalogo delle opere). A queste tesi di dottorato si deve aggiungere la tesi di laurea specialistica ANDREA GUERRA, *Musica sacra e arte organaria tra Ottocento e Novecento attraverso la stampa cattolica udinese (1868-1917)*, Venezia, Università Ca' Foscari, a.a. 2008-2009 (cfr. Udine, Pizzicato, 2011; Premio "Pier Luigi Gaiatto", Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, 2012).

38. *Giovanni Battista Cossetti. Catalogo delle opere*, a cura di Luca Canzian, Udine, Pizzicato, 2008 (Civiltà musicale aquileiese, 15); *Carlo Rieppi. Catalogo delle opere*, a cura di Lucia L. de Nardo, Udine, Pizzicato, 2008 (Civiltà musicale aquileiese, 14); *Albino Perosa. Catalogo delle opere*, a cura di Alba Zanini, Udine, Pizzicato, 2008 (Civiltà musicale aquileiese, 16); *Narciso Miniussi. Catalogo delle opere*, a cura di Cristian Cosolo, Padova, Armelin Musica, 2012 (Manuali, 85); *Vittorio Toniutti. Catalogo delle opere*, a cura di Luca Canzian e Alba Zanini, Padova, Armelin Musica, 2012 (Manuali, 86); *Pietro Pezzè. Catalogo delle opere*, a cura di Lucia L. de Nardo, Padova, Armelin Musica, 2012 (Manuali, 87); *La musica sacra in Friuli tra Otto e Novecento*, Atti dei Convegni, Udine - Gorizia 10/11 novembre 2011, Udine 16 aprile 2012, 2 voll., a cura di Lucia L. de Nardo, Padova, Armelin Musica, 2012 (Manuali, 88-89).

39. CARLO SCHMIDL, *Dizionario universale dei musicisti*, 3 voll., Milano, Sonzogno, 1926-1938, I, pp. 285-286, e *s.v.*, nei seguenti dizionari: DBI, 17, pp. 787-789; DEUMM. *Le biografie*, Appendice, p. 141; *Dizionario biografico friulano*, a cura di Gianni Nazzi, Udine, Clape culturâl Acuilee, 2007[4], p. 146; *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani*. 3. *L'età contemporanea*, a cura di Cesare Scalon, Claudio Griggio e Giuseppe Bergamini, Udine, Forum, 2011, pp. 695-698.

40. Cfr. gli atti in *Candotti. Tomadini, De Santi*.

41. GIOVANNI BATTISTA CANDOTTI, *Gli scritti musicali*, a cura di Lorenzo Nassimbeni, Udine, Pizzicato, 2008 (Civiltà musicale aquileiese, 11); *Lettere musicali di Giovanni Battista Candotti*, a cura di Franco Colussi, Regesti dei carteggi Candotti e Tomadini a cura di Alba Zanini (CD-ROM), Udine, Forum, 2014 (Fonti per la Storia della Chiesa in Friuli - Serie moderna e contemporanea, 1).

42. GAIATTO, *Il Movimento ceciliano di area veneta*, pp. 9-52.

A distanza di alcuni anni, un'impostazione simile allo schema di lavoro adottato da Pier Luigi per la sua tesi di dottorato si ritrova in quella discussa da Daniela Galesi presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna nel 2016.[43] Anche questa originale dissertazione sul movimento ceciliano nell'arcidiocesi di Bologna muove dai Congressi cattolici, con il dichiarato proposito di individuare «le radici storico-sociali della riforma della musica sacra».[44] Analoga è stata la scelta di costruire la ricerca sul materiale inedito conservato negli archivi cittadini e sui periodici locali, così da aggiungere un'ulteriore tessera alla ricomposizione del mosaico della musica liturgica in Italia; medesimo l'obiettivo finale di stabilire in quale misura il programma di restaurazione della musica antica abbia concorso a ridisegnare l'identità religiosa, culturale e sociale degli italiani nel mutato contesto politico nazionale. Da questa prospettiva si è mosso anche Luigi Garbini nei paragrafi «Attorno al *Motu proprio* di Pio X» e «Lorenzo Perosi: l'ultimo "giardiniere"» della sua *Breve storia della musica sacra*,[45] dove l'origine della riforma viene giustificata con la generale riscoperta della teologia scolastica, intesa quale risposta del mondo cattolico alla crisi sociale di fine secolo XIX, in alternativa alle soluzioni avanzate dall'ideologia liberal-socialista e dai nazionalismi. È il tomismo, infatti, assieme all'eredità della tradizione, ad avere fornito i presupposti per costruire un canto degno della liturgia, come è stato ampiamente teorizzato da Angelo De Santi con suoi scritti pubblicati nel periodico «La civiltà cattolica».[46] Ora, il complesso intreccio tra restaurazione della musica liturgica e tradizione, avanguardie, ideologie politiche, nazionalismo sociale e nazionalismi musicali, pressoché ignorato anche in recenti e autorevoli pubblicazioni sulla storia della musica,[47] ma da Pier Luigi posto in tutta evidenza all'inizio della tesi di dottorato sia pure senza specifici approfondimenti, meriterebbe di essere finalmente affrontato nelle sue variegate declinazioni, nazionali, europee e perfino nordamericane, come dimostra la tesi di laurea sulle problematiche

43. DANIELA GALESI, *Bologna e la riforma della musica sacra: dai Congressi Cattolici all'Arcivescovado del Card. Domenico Svampa*, Tesi di dottorato di ricerca in Cinema, musica e teatro, ciclo XXVII (2011), relatore Cesarino Ruini, Bologna, Università degli Studi, 2016 (cfr. EAD., *La riforma della musica sacra a fine Ottocento. Dispute e controversie bolognesi*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2018).

44. Ivi, p. XI.

45. LUIGI GARBINI, *Breve storia della musica sacra. Dal canto sinagogale a Stockhausen*, Milano, il Saggiatore, 2005, pp. 369-381.

46. ANTONIO LOVATO, *Il Movimento ceciliano e la storiografia musicale in Italia. Il contributo di Angelo De Santi*, «Musica e storia», XIII, 2005, pp. 251-278. Su questo aspetto si limita a un semplice accenno il recente RAMÓN SAIZ-PARDO HURTADO, *Le opportunità del tempo. Angelo De Santi e la Scuola Superiore di Musica Sacra*, Firenze, Olschki, 2017 («Historiae musicae cultores», CXXXIII), mentre richiama le informazioni raccolte in GAIATTO, *Il Movimento ceciliano di area veneta*, per la parte relativa ai Congressi cattolici.

47. Mi riferisco, ad esempio, alla *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni, Torino, Einaudi, 2001-2005, che giustamente presta attenzione a tanti stili e linguaggi di 'musica alta' e 'musica bassa', ma dove non ho trovato traccia delle questioni poste dai movimenti di riforma tra i secoli XIX e XX.

connesse alla diffusione del cecilianesimo negli Stati Uniti, discussa da Walter W. Whitehouse sempre nel 2008.[48]
Nella sua dissertazione Whitehouse dà rilievo al ruolo di De Santi nel fornire le categorie teoriche al processo di riforma ed è logico che i riflettori degli studiosi siano rimasti puntati su di lui e su Tebaldini, considerato il loro contributo alla causa della riforma. Per avere un'idea di come l'interesse risvegliato da Pier Luigi attorno a queste due personalità sia poi continuato, è sufficiente richiamare alcuni eventi nazionali e internazionali. Grazie alla documentazione che egli andava riscoprendo, già nel 2005 la figura di De Santi riuscì ad emanciparsi dalla cerchia ristretta degli studiosi di liturgia, gli unici ad averne tenuto vivo l'interesse,[49] per entrare nel dibattito più generale sulla storiografia musicale che allora si andava riaprendo in ambito accademico. Fu durante il convegno *Music's Intellectual History: Founders, Followers & Fads*, indetto dalla City University of New York (16-19 marzo 2005),[50] che è stato possibile far conoscere e apprezzare a una assemblea internazionale di studiosi l'originalità delle sue posizioni sulla storia della musica liturgica, espressione non di istanze puramente apologetiche, ma frutto di un confronto critico molto serrato con le dottrine estetiche più agguerrite del suo tempo.[51] Quanto a Tebaldini, al contributo di Pier Luigi si affiancarono e seguirono altre iniziative, che spaziano da alcune tesi di laurea agli scritti di Anna Maria Novelli.[52] Per l'originalità dei contributi, suscettibili di ulteriori sviluppi, meritano considerazione la giornata di studi *Giovanni Tebaldini (1864-1952) e la restaurazione della musica antica* (15 novembre 2015), organizzata dal Dipartimento dei Beni culturali dell'Università di Padova,[53] e i due convegni internazionali su *Charles Bordes, la musique d'église et la musique ancienne*, che si sono tenuti presso l'Università Paul-Valéry di Montpellier nel 2017 e nel 2018, durante i quali è stato discusso

48. Walter W. Whitehouse, *The musical prelude to Vatican II: Plainchant, participation, and Pius X*, Tesi di laurea, 2 voll., Indiana, Università Notre Dame, 2008.

49. In precedenza, dell'attività liturgico-musicale di De Santi si era occupato ripetutamente il confratello gesuita Francesco M. Bauducco: cfr. la relativa bibliografia in Gaiatto, *Il Movimento ceciliano di area veneta*, pp. X-XI. I contributi più recenti sono, invece, di Franco Baggiani, *L'abate Ambrogio Amelli (1848-1933): aspetti della riforma della musica sacra in Italia dal carteggio Ambrogio Amelli-Angelo De Santi*, Montecassino, Pubblicazioni Cassinesi, 2008; Id., *Luigi Bottazzo, Angelo De Santi e la riforma della musica sacra in Italia attraverso il loro carteggio (1886-1922). Con quattro appendici documentarie*, Pisa, ETS, 2010.

50. Cfr. gli atti del convegno in *Music's Intellectual History: Founders, followers & fads. First Conference of the Répertoire International de Littérature Musicale*, ed. by Zdravko Blažeković and Barbara Dobbs Mackenzie, New York, Rilm, 2009 (RILM Perspectives, 1).

51. Le prime indicazioni al riguardo erano emerse nel convegno di studi *Metodi e prospettive della Storiografia musicale in Italia al tempo di Oscar Chilesotti*, Bassano del Grappa, Centro Studi Oscar Chilesotti, 12-13 ottobre 2002. Cfr. gli atti in «Musica e Storia», XIII, 2005, pp. 193-383.

52. Fulvia Pelizzari, *Musica e letteratura in Giovanni Tebaldini (1864-1952)*, Tesi di laurea, relatore Elisa Grossato, Verona, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2005-2006; Gianluca Silvi, *Giovanni Tebaldini (1864-1952) un paladino dell'identità musicale italiana*, Tesi di laurea, relatore Maurizio Giani, Bologna, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2005-2006. Per gli scritti più recenti di Anna Maria Novelli su Tebaldini cfr. la voce "Bibliografia" all'indirizzo www.tebaldini.it/

53. Cfr. gli atti in *Giovanni Tebaldini (1864-1952)*.

il ruolo di Tebaldini nei rapporti intercorsi tra Italia e Francia attraverso le iniziative di recupero della musica antica.[54]
Quasi in controtendenza con questi sviluppi che la sua ricerca contribuì a incrementare, ma che non sono pervenuti a produrre uno studio completo ed esaustivo, non era nelle intenzioni di Pier Luigi, e ancor meno nelle sue aspirazioni, promuovere e coordinare convergenze di interessi o gruppi di ricerca; la sua preoccupazione costante e prevalente fu quella di inseguire sempre nuove conoscenze, tanto da non avvertire neppure la necessità di porre l'embargo alla tesi di dottorato, mettendola al riparo da appropriazioni indebite. La forte propensione per il sapere, che sembrava porre in secondo piano perfino l'interesse per la capitalizzazione dei risultati ottenuti, si accompagnava a una particolare sensibilità, accentuata al punto da rendere relativo il valore temporale degli eventi, in una tensione verso risposte sempre più esaurienti che richiedeva tatto e discrezione anche in chi doveva accompagnarlo nel percorso di ricerca. Solo ritornando, nel tempo, a riflettere su questi tratti distintivi della sua dimensione esistenziale ho potuto trovare una spiegazione convincente al motto posto in apertura della tesi di dottorato, di cui non mi aveva preventivamente informato e al quale inizialmente non ho prestato la dovuta attenzione. Diversamente dalle dediche a cui, comunemente, ricorrono gli studenti, egli mise in epigrafe un versetto biblico: «Memento quia ventus est vita mea // et non revertetur oculus meus ut videat bona».[55] È Giobbe, cap. 7, v. 7, che parla alludendo alla brevità della vita (un concetto ribadito nel successivo v. 16, dove i giorni vengono paragonati a un soffio), mentre nel secondo emistichio prende atto che, dopo la morte, l'uomo non ritornerà a godere le bellezze della vita terrena. Di primo acchito si sarebbe indotti a vedere nella citazione quasi una premonizione della tragica fatalità che di lì a poco avrebbe spezzato la giovane esistenza di Pier Luigi, ma sarebbe una interpretazione priva di ogni fondamento reale: aveva dei bei programmi in testa per il dopo dottorato! Sarebbe fuorviante anche leggere il versetto come espressione di un pessimismo rassegnato, perché in netto contrasto con la sua concezione della vita, il cui significato ultimo egli riponeva nella conquista di una conoscenza sempre più piena e consapevole, che non poteva essere scalfita dal presentimento della morte. Ripensandoci, credo che, alla fine, la chiave per cogliere il senso di quel motto me l'avesse fornita egli stesso, sia pure inconsapevolmente, quando nell'estate del 2007 mi raggiunse in Comelico per una breve visita.

54. *Charles Bordes et la musique d'église entre réforme, propagation et enjeux socio-politiques (1891-1914)*, Convegno internazionale a cura di Xavier Bisaro et Yvan Nommick, Montpellier, RIPRA (Università Paul-Valéry) et CESR (Università François-Rabelais), 5-6 ottobre 2017; *Charles Bordes et la musique ancienne. Théorie et pratiques de la "Musique historique" autour de 1900*, Convegno internazionale a cura di Yvan Nommick, Montpellier, Università Paul-Valéry, 22-23 novembre 2018.

55. *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1994, p. 737.

In una giornata limpida e soleggiata stavamo ammirando il Popera che si ergeva di fronte a noi, maestoso e suggestivo, con l'inconfondibile e mitico passo della Sentinella, quando mi disse che qualche tempo prima aveva percorso l'Alta via n. 5 per salire sulle vette principali di quel gruppo delle Dolomiti di Sesto, elencandole e indicandole una ad una: Croda da Campo, Cima Bagni, Monte Popera, Croda sora i Colesei e, dietro, nel versante ovest nascosta al nostro sguardo, Cima Undici. Sapevo che amava la montagna, ma non che praticasse escursioni e arrampicate in alta quota, perciò gli chiesi cosa si provava a rimanere per quattro o cinque giorni sospesi tra i 2.500 e i 3.000 metri d'altitudine. La risposta fu diretta e rivelatrice: «Ti scordi delle costrizioni poste dalla vita di tutti i giorni; entri in un'altra dimensione, dove ti senti libero da ogni condizionamento e vivi l'esperienza di essere fuori dai limiti del tempo e dello spazio». Commentai che, forse, può andare bene per qualche giorno, ma non per sempre. «Infatti», replicò, «dopo quattro giorni non provi più alcuna ebbrezza a stare lassù, ti prendono le vertigini e avverti la necessità di ritornare alle occupazioni quotidiane, ma con altro spirito e altre convinzioni, perché hai potuto assaporare sensazioni che ti avvicinano all'assoluto». Non una fuga dalla realtà, dunque, ma, nella convinzione che «nihil enim sunt dies mei» (Iob 7, 16), l'aspirazione a trovare il vero significato della vita, assecondando senza tentennamenti quel desiderio di conoscenza da cui era continuamente attratto. Come in quel fatidico Primo Maggio, con l'amico Igino, sulla Marmolada.

Scritti musicologici di Pier Luigi Gaiatto

Il Movimento ceciliano a Padova e nel Veneto
Il carteggio De Santi-Cheso

La figura del gesuita Angelo De Santi (Trieste, 12 luglio 1847 - Roma, 28 gennaio 1922) resta generalmente confinata ai margini della storia della musica, tant'è vero che il suo nome risulta poco noto a buona parte degli studiosi che non si occupano di musica sacra. In realtà, egli fu una personalità di statura internazionale nel campo dell'indagine musicologica e della didattica.[1] Formatosi presso l'Università di Innsbruck, dove conseguì la laurea in lettere, svolse un'importante funzione di collegamento e di mediazione fra il movimento ceciliano italiano e quello di area tedesca.[2] Fu uno strenuo propugnatore e diffusore degli studi paleografici condotti dai benedettini di Solesmes e partecipò ai lavori della commissione incaricata di compilare l'*Editio typica* (o *vaticana)* dei libri di canto gregoriano, la quale avrebbe soppiantato la fabulosa e rimaneggiata *Editio medicaea* (1614), sostenuta dalla scuola di Ratisbona.[3] Fu, inoltre, il principale teorizzatore della riforma della musica sacra in Italia, l'ispiratore della "carta giuridica" della musica liturgica, ovvero il Motu proprio *Inter sollicitudines* di papa Pio X (22 novembre 1903), il principale animatore dell'Associazione Italiana Santa Cecilia (A.I.S.C.) e il fondatore della Pontificia Scuola superiore di musica sacra di Roma (1911).[4]

«Rassegna veneta di studi musicali», xv-xvi, 1999-2000, pp. 375-411.

1. Sul pensiero di Angelo De Santi cfr. il contributo di Antonio Lovato, *Il Movimento ceciliano e la storiografia musicale in Italia. Il contributo di Angelo De Santi (1847-1922)*, «Musica e storia», xiii, 2005, pp. 251-278.

2. Un esempio del processo di "filtrazione" al quale il De Santi sottopose le istanze ceciliane d'area germanica sta nella presentazione alla traduzione dell'ottava edizione di Franz X. Haberl, *Magister choralis,* Ratisbona, Pustet, 1888.

3. Il De Santi, pur valutando il testo di Haberl come il miglior manuale per l'insegnamento del canto gregoriano, stante l'arretratezza degli studi italiani, non tralascia di manifestare il proprio indirizzo filo-solesmense, affermando: «Finché durano nella pratica romana le melodie gregoriane come sono contenute nei libri autentici, è dover nostro di presentarle ai giovani chierici nella loro interezza e legittima forma». Cfr. Felice Rainoldi, *Sentieri della musica sacra. Dall'Ottocento al Concilio Vaticano ii. Documentazione su ideologie e prassi,* Roma, c.l.v.-Edizioni Liturgiche, 1996 (Studi di liturgia, 30), p. 232. Per le vicende che sottesero, tra il 1904 e il 1912, alla realizzazione dell'Edizione vaticana dei libri liturgici di canto gregoriano e che coinvolsero in prima persona il De Santi, cfr. ivi, pp. 288-291, 300-310, 316-319. Sulla *Medicaea,* invece, cfr. l'introduzione all'edizione in facsimile del *Graduale de Tempore [de Sanctis] iuxta ritum sacrosanctae romanae Ecclesiae. Editio princeps (1614-1615),* 2 voll., a cura di G. Baroffio e M. Sodi, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2001 (Monumenta studia instrumenta liturgica, 10-11).

4. Per una definizione delle tematiche riguardanti la restaurazione della musica sacra si vedano le voci *Movimento ceciliano* e *Sacra, musica,* in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Il lessico,* 4 voll., Torino, utet, 1984, iii, pp. 259-260, iv, pp. 194-195. Esauriente appare anche la voce *Cecilian Movement,* in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* 29 voll., ed. S. Sadie, London-New York, 2001, v, pp. 333-334. Per un aggiornamento, cfr. *Aspetti del cecilianesimo nella cultura musicale italiana dell'Ottocento,* a cura di M. Casadei Turroni Monti - C. Ruini, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2005 (Monumenta studia instrumenta liturgica, 36).

L'inizio dell'attività pubblicistica di Angelo De Santi e del suo impegno nel campo della riforma della musica sacra si collocano alla fine del 1887, quando Leone XIII lo chiamò a Roma affidandogli l'incarico di scrivere degli articoli su «La civiltà cattolica».[5] Le istanze riformatrici del pontefice in materia di musica e liturgia erano già state espresse con evidenza tramite l'approvazione del *Regolamento della Sacra Congregazione dei riti sulla musica sacra* (24 settembre 1884), diretto ai vescovi italiani e assurto a manifesto degli ideali ceciliani.[6] «La civiltà cattolica» divenne, pertanto, l'organo ufficiale della riforma ceciliana, il "pulpito" dal quale il De Santi divulgava le istanze riformistiche e controbatteva alle polemiche suscitate dai suoi articoli.[7]

Le norme inserite nel *Regolamento* promulgato da Leone XIII suscitarono il malcontento delle frange più reazionarie del clero e, soprattutto a Roma, furono considerate dai maestri di cappella come un intralcio alla loro attività artistica. Prese vita, così, un movimento di "controriforma", ostile nei confronti dei principi restauratori ceciliani e favorito, tra l'altro, dallo scioglimento dell'A.I.S.C., avvenuto tra la fine del 1885 e l'inizio del 1886 per progressiva dispersione dei soci, in seguito all'improvviso ritiro nell'abbazia di Montecassino del suo presidente, nonché principale ispiratore, don Guerrino Amelli.[8]

La fondazione, nel 1886, della romana *Congregatio a S. Caecilia pro cantu liturgico instaurando* costituì il primo atto ufficiale della corrente contro-riformistica. Tale organismo, presieduto dal cardinale Bartolini, prefetto della S. Congregazione dei riti, poteva contare sulla consulenza di due musicisti quotati e influenti, quali Gaetano Capocci e Salvatore Meluzzi. L'appoggio dell'autorità ecclesiastica, inoltre, era garantito direttamente dai vertici della gerarchia della Chiesa cattolica.[9] L'impulso decisivo ai fini della dispersione pressoché completa

5. Cfr. Felice Rainoldi, *Apporti di Angelo De Santi S.J. al movimento di restaurazione della musica sacra (1887-1904),* in *Aspetti del cecilianesimo* cit., pp. 171-218.

6. Suddiviso in ventitré articoli, il *Regolamento sulla musica sacra* del 1884 condannava lo stile drammatico-teatrale che imperversava nelle musiche per la liturgia, tentando di eliminare l'affettazione, la prolissità e la scarsa attenzione per i testi sacri. L'uso degli strumenti era permesso (con l'esclusione dei tamburi, della grancassa e del pianoforte), sebbene «con perizia e moderazione». Cfr. il testo del *Regolamento* in Rainoldi, *Sentieri della musica sacra* cit., pp. 510-514.

7. La severità di giudizio propria del De Santi provocò le reazioni di alcuni studiosi e musicisti, che, di fronte alla stroncature, replicarono con asprezza. Si ricorda la polemica sollevata da Michele Agresti, al quale il gesuita rispose con una serie di articoli. Ivi, pp. 229, 233.

8. La scelta di farsi monaco benedettino da parte dell'Amelli (1848-1933), già prefetto della Biblioteca Ambrosiana e fondatore della *Schola cantorum* di S. Cecilia (1874-1885), del periodico «Musica sacra» (1877) e dell'A.I.S.C. (1880), pare sia stata dettata dalle delusioni per il fallimento di alcune iniziative editoriali e dalla mancata nomina a direttore della cappella musicale del duomo di Milano. Dopo il ritiro dell'Amelli, gli ideali dell'A.I.S.C. sopravvissero grazie all'attività di alcuni ceciliani della prima ora, fra i quali emerse il De Santi. L'A.I.S.C. fu ricostituita nel 1905, sotto l'egida di Pio X. Dotata di un nuovo statuto, avviò la pubblicazione della prima serie del «Bollettino ceciliano». Per la biografia di Guerrino Amelli, cfr. la voce di Ernesto Moneta Caglio in *Dizionario di liturgia ambrosiana,* a cura di M. Navoni, Milano, 1996, pp. 29-31. Nuove notizie sul periodo milanese dell'Amelli sono in Mauro Casadei Turroni Monti, *L'attività ceciliana di Amelli a Milano (1874-1885) dal suo epistolario presso la badia di S. Maria del Monte di Cesena,* «Benedictina», XLVI, 1999, pp. 87-103.

9. Cfr. Rainoldi, *Sentieri della musica sacra* cit., pp. 226-227.

del movimento ceciliano venne dal cardinale Gaetano Aloisi Masella, il quale neutralizzò il tentativo di riportare in auge le istanze ceciliane, effettuato con l'adunanza di musica sacra di Soave del 14 settembre 1889. Questa, infatti, pur essendosi svolta sotto gli auspici di Leone XIII, non era stata avallata da una formale autorizzazione ecclesiastica.

Ne conseguì l'immediato disconoscimento sia del neonato comitato permanente, sia del programma operativo definito con la collaborazione del De Santi.[10] Gli indirizzi espressi in quell'occasione si basavano su due assunti fondamentali: l'indissolubilità del legame fra musica sacra e liturgia, con la preminenza dell'aspetto religioso su quello estetico, e la necessità di recuperare il canto gregoriano e la polifonia rinascimentale, che dovevano essere privilegiati rispetto alla musica moderna, valutata con atteggiamento prudente.[11] L'adunanza di Soave segnò il culmine del disaccordo tra i vertici della Chiesa cattolica e i ceciliani sulle modalità che avrebbe dovuto assumere la riforma della musica sacra in Italia. La contrapposizione sfociò in una tendenza centrifuga e autocefala delle aggregazioni ceciliane, le quali, isolate e in minoranza nel panorama delle associazioni cattoliche, subirono una crisi progressiva e irreversibile.[12]

L'intervento autorevole e continuo del De Santi sulle problematiche della musica sacra in Italia contribuì a creare un clima di aperta ostilità nei suoi confronti. L'accumularsi delle tensioni e degli attriti generati dalle sue prese di posizione raggiunsero un livello intollerabile per i superiori che, il 21 novembre 1892, gli proibirono di pubblicare e di continuare a scrivere su «La civiltà cattolica» e su qualunque altro periodico. Durante la latitanza coatta del De Santi, la S. Congregazione dei riti emanò un nuovo *Regolamento per la musica sacra* (7 luglio 1894) con l'intento di mitigare le prescrizioni del precedente (1884), troppo restrittive per i cultori del "bel canto", e sciolse definitivamente il comitato permanente per la musica sacra in Italia.[13]

Il silenzio imposto al De Santi durò fino al 1904, quando, alla luce del Motu proprio di Pio X, fu chiaro che il gesuita triestino e papa Sarto operavano in

10. Ivi, pp. 237-238.

11. Per i punti qualificanti del programma generale del comitato permanente cfr. «Musica sacra», X, 1891, pp. 160-161.

12. L'adunanza di Soave, indetta su iniziativa di Giuseppe Gallignani, sostituì il previsto Congresso di Padova, annullato per mancanza di un indirizzo unitario sulla riforma. L'incontro svoltosi a Soave non fu definito "congresso", per non conferire all'evento un'ufficialità inopportuna. Soltanto in seguito l'adunanza fu elevata al rango di III Congresso ceciliano (cfr. Rainoldi, *Sentieri della musica sacra* cit., pp. 236, 239). Gli argomenti discussi a Soave e il testo del programma del comitato permanente, frutto della "dottrina" del De Santi, sono negli *Atti ufficiali dell'adunanza di musica sacra tenutasi il 14 settembre 1889 in Soave (Verona) e programma generale del comitato permanente per la musica sacra in Italia,* Milano, 1890. Con alcune lievi modifiche, fu ripubblicato alla conclusione del IX Congresso cattolico italiano, tenutosi a Vicenza, in «Musica sacra», X, 1891, pp. 160-163.

13. Oltre a permettere «ogni composizione musicale informata allo spirito della sacra funzione che accompagna», il nuovo *Regolamento* elogia la musica cromatica dei «maestri romani, le cui composizioni furono lodate più volte dalla competente Autorità siccome veramente sacre [!]». Cfr. Rainoldi, *Sentieri della musica sacra* cit., pp. 525-527.

perfetta comunione di intenti, dando nuova linfa vitale all'azione ceciliana.[14] Nel 1909 fu nominato presidente della ricostituita A.I.S.C., carica che ricoperse fino alla morte, sempre rieletto per acclamazione. In concomitanza con l'assunzione della presidenza, il De Santi diradò l'attività di studio e di ricerca a favore di un maggiore impegno organizzativo e normativo, al quale aveva sempre dedicato cura e attenzione, consapevole del fatto che, per imporsi su scala nazionale, il movimento ceciliano avrebbe dovuto basarsi su una struttura associativa forte e su argomentazioni inoppugnabili.

È ora possibile aggiungere nuovi elementi relativi all'attività "manageriale" e consultiva del De Santi, grazie ai suoi rapporti epistolari con il sacerdote Giovanni Battista Cheso, insegnante presso il Seminario di Padova e delegato diocesano dell'A.I.S.C. Per circa un cinquantennio, a partire dal 1886, il Cheso ricoprì i ruoli cardine in seno alla Commissione diocesana di S. Cecilia e alla Società diocesana patavina di S. Cecilia[15]. L'epistolario, conservato presso la Biblioteca del Seminario di Padova e del quale verranno analizzate le parti maggiormente significative, si compone di trentuno lettere: ventisette inviate dal De Santi al Cheso, tre del De Santi indirizzate a mons. Pietro Bertapelle,[16] la brutta copia di una lettera del Cheso destinata al De Santi.

Lo scambio epistolare tra il De Santi e il Cheso ha ragione d'essere in funzione della sezione diocesana padovana dell'A.I.S.C., fondata all'inizio del 1910, e si interrompe con l'entrata in guerra dell'Italia. Fatta eccezione per una lettera del 23 ottobre 1886, la prima corrispondenza è datata 29 marzo 1910 e fu inviata al De Santi assieme alle bozze dello statuto della Società diocesana patavina di S. Cecilia.[17] L'ultima risale al 20 aprile 1915 ed è una tardiva risposta del De Santi a una lettera del Cheso dell'8 luglio 1914, della quale non è conservata copia.

14. Ridotto al silenzio, il De Santi continuò gli studi musicologici e, nel 1896, scoprì, nella Biblioteca Vaticana, i documenti che confutavano definitivamente il "mito palestriniano" dell'*Editio medicaea.* Interessanti notizie sull'attività del De Santi durante questo periodo sono in Francesco M. Bauducco, *Relazioni del p. Angelo De Santi S.J. con la Congregazione dei riti circa la musica sacra dal 1887 al 1902,* «Archivum historicum Societatis Jesu», xlii, 1973, pp. 128-160.

15. Giovanni Battista Cheso (1855-1936) fu professore di lettere, diritto canonico e matrimoniale, pastorale e arte sacra nel Seminario di Padova, dove rivestì anche l'incarico di vice-rettore e di pro-rettore. Nell'anno scolastico 1879-1880 istituì una scuola di canto gregoriano e una *schola cantorum* che, dalla fine del 1893, prestò servizio presso la cattedrale di Padova. Nel 1882 rappresentò la diocesi al congresso internazionale di canto gregoriano di Arezzo e nel 1886 fu nominato segretario della Commissione diocesana di S. Cecilia, mentre nel 1910 assunse il ruolo di ispettore-dirigente della stessa commissione, divenuta organo direttivo della Società diocesana patavina di S. Cecilia, e di delegato diocesano dell'a.i.s.c. Coltivò una profonda amicizia con Lorenzo Perosi, testimoniata dalle lettere conservate presso la Biblioteca del Seminario di Padova e pubblicate in Guglielmo Zaggia, *Lettere di Lorenzo Perosi a mons. Gio Batta Cheso,* «Studia patavina», ix, 1962, pp. 493-511. Ulteriori informazioni sull'impegno del Cheso per la riforma della musica sacra a Padova sono in Antonio Lovato, *Il movimento ceciliano a Padova,* in *Le scelte pastorali della Chiesa padovana 1883-1982. Da Giuseppe Callegari a Girolamo Bortignon,* Padova, Gregoriana, 1992, pp. 385-420.

16. Padova, Biblioteca del Seminario (= bsp), busta *Cheso* 1, fasc. *Lettere De Santi,* trascritte in appendice. Il canonico Pietro Bertapelle, responsabile della musica in cattedrale e organista "approvato", nel 1886 fu nominato ispettore dirigente della Commissione diocesana di S. Cecilia, mentre nel 1910 assunse il ruolo di presidente onorario della Società diocesana patavina di S. Cecilia.

17. Cfr. lo *Statuto della Società diocesana patavina "Santa Cecilia",* Padova, Tip. del Seminario, 1910.

L'esame dell'epistolario inizia dalla lettera dell'ottobre 1886, degna di interesse in rapporto al periodo nel quale fu redatta.[18] Mentre le altre lettere testimoniano la ripresa ufficiale dell'attività dell'A.I.S.C., avvenuta nel 1910, questa si colloca al termine della prima fase della vita dell'associazione (1880-1885), in concomitanza con la costituzione delle Commissioni diocesane di S. Cecilia di Vicenza (13 giugno 1885) e Padova (6 luglio 1886) e con la relativa pubblicazione da parte dei vescovi delle due diocesi, mons. Giovanni Antonio Farina e mons. Giuseppe Callegari, del *Regolamento per la musica sacra* emanato dalla S. Congregazione dei riti il 24 settembre 1884, il quale ne prevedeva espressamente l'istituzione.[19]

In partenza da Padova, il De Santi ringrazia il Cheso per la «tanta cordialità d'affezione» dimostratagli dagli amici veneti e introduce un'importante informazione sullo stato del movimento ceciliano nella diocesi. Veniamo a conoscenza, infatti, della presenza, probabilmente generatasi in seguito alla dispersione dell'A.I.S.C., di alcuni aderenti alla Società di S. Cecilia tedesca, presieduta dal canonico di Ratisbona Franz X. Witt. In un'ottica transnazionale, inconsueta per il periodo storico, il Cheso viene nominato dal Witt suo rappresentante per la diocesi di Padova, con il compito di propagare la riforma della musica sacra. L'incarico è quasi certamente attribuibile all'azione mediatrice del De Santi, l'unico esponente del cecilianesimo italiano a godere, all'epoca, di una fama e di un credito internazionali.

Nella sezione iniziale della lettera, il De Santi ribadisce quelli che, a suo parere, sono gli imprescindibili e fondamentali precetti ceciliani. Oltre all'ineludibile recupero del canto gregoriano e delle composizioni dei polifonisti rinascimentali, definiti "classici", compaiono i tratti distintivi del pensiero riformatore del De Santi, i quali sarebbero confluiti nel programma generale di azione del comitato permanente per la musica sacra in Italia (Soave, 1889): una scrupolosa osservanza di tutte le prescrizioni liturgiche e un'inflessibile severità di giudizio nei riguardi della musica sacra moderna. I musicisti banditi dal culto vengono globalmente indicati dal De Santi sulla base delle affinità stilistiche in rapporto a tre nomi emblematici: Haydn, Mozart e Cherubini. La proscrizione riguarda evidentemente il prolisso e retorico genere sinfonico-teatrale, che, alla morte di Bach e di Händel, prese il sopravvento nella produzione musicale di ispirazione sacra.

Per comprendere questa posizione, va ricordato che, secondo i ceciliani più intransigenti, i "classici" degni di essere eseguiti nel tempio erano gli "antichi" autori attivi fino alla prima metà del XVIII secolo, ovvero i musicisti rinascimentali

18. Appendice, n. 1. Cfr. anche Guglielmo Zaggia, *Luigi Bottazzo e la restaurazione della musica sacra,* in *Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana,* i, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 1967, pp. 260-261.

19. Cfr. il § iv del *Regolamento per la musica sacra* emanato dalla S. Congregazione dei riti (24 settembre 1884) in Rainoldi, *Sentieri della musica sacra* cit., p. 513.

e barocchi: Palestrina, i Gabrieli, Croce, Carissimi, Lotti, gli Scarlatti. Una predilezione tutta particolare veniva riservata ai *Salmi* parafrasati di Benedetto Marcello, i quali, seppure composti in stile eminentemente drammatico e pur echeggiando la struttura a numeri chiusi tipica dell'opera barocca, erano considerati il naturale sviluppo del contrappunto palestriniano.[20] Diversamente, risultano attaccati con frequenza alcuni dei più celebri musicisti operanti nel settore del melodramma nel corso dell'Ottocento, come Rossini (*Stabat mater, Petite Messe solennelle*), Verdi (*Requiem*) e Mascagni (*Messa in fa maggiore*), mentre era tollerato il Gounod della *Messa di S. Cecilia* (1855), osannato, invece, in occasione di composizioni quali la *Missa choralis* e la *Messa di Giovanna d'Arco*, entrambe successive al 1870, l'anno della "conversione" del musicista francese.[21]
Secondo il programma generale del comitato permanente per la musica sacra, anche un autore mediocre, ma capace di celare la propria personalità artistica al di sotto di un «devoto, pio e grave» oggettivismo, sarebbe risultato un ottimo compositore sacro. È questa la vera ragione per cui il De Santi individua il prototipo della moderna "classicità" nelle composizioni dei riformatori tedeschi e nella lettera indirizzata al Cheso nel 1886 cita ad esempio di musica veramente liturgica una «Messa del Haller eseguitasi (benché ancora in qualche modo) all'Immacolata in occasione della prima Messa del[la] Quaresima».[22]
L'ultima parte della medesima lettera evidenzia, invece, le doti organizzative del De Santi, caratterizzate da una notevole lungimiranza e da uno spiccato senso pratico. Il gesuita, infatti, raccomanda al Cheso di coinvolgere nell'azione di riforma della musica sacra i docenti e gli allievi dell'Istituto "Configliachi" per i ciechi di Padova, il quale curava in maniera particolare l'istruzione musicale dei

20. Guerrino Amelli curò personalmente l'edizione della *Missa papae Marcelli* del Palestrina e dei *Salmi* di Benedetto Marcello, mentre Giuseppe Perosi, padre di Lorenzo, in una lettera indirizzata all'inizio del 1890 al presidente dell'Opera dei Congressi cattolici, Giovanni Battista Paganuzzi, dichiara: «i nostri sommi Palestrina, Marcello, P. Martini, P. Mattei furono esimi in arte ma erano uomini di gran fede». Cfr. Venezia, Seminario patriarcale, Archivio dell'Opera dei Congressi, *Miscellanee varie,* b. 46. Il Cheso, invece, in un memoriale del 1921, afferma con orgoglio che, presso il Seminario di Padova, al quale spetta il «vanto di aver conservato l'amore e il culto al canto gregoriano e alla polifonia classica… perfino le ricreazioni e i trattenimenti teatrali si sono sempre fatti sui Salmi di Benedetto Marcello, anche quando questi erano divenuti per i più una rarità da biblioteca» (cfr. BSP, busta *Cheso* 2).

21. Charles Gounod fu restìo ad eliminare la dimensione soggettiva dalle proprie opere sacre, affermando: «Dal momento che la Chiesa apre la porta de' suoi templi ad altre risorse, oltre le voci e l'organo, come sarebbe l'orchestra, essa riconosce e proclama il diritto d'espressione personale nella musica sacra». Questa opinione suscitò una violenta diatriba su numerose testate cattoliche («La lega lombarda», «L'osservatore cattolico», «La difesa») tra gli estimatori e i detrattori del Gounod. L'esponente di maggior spicco della fazione contraria fu Giovanni Tebaldini, il quale, dalle pagine del mensile «La scuola veneta di musica sacra», condannò la musica sacra del Gounod perché non rispondente ai canoni della riforma ceciliana. Per quanto riguarda la *Messa di Giovanna d'Arco,* la Commissione diocesana di S. Cecilia di Padova inviò una lettera di elogio all'organista e compositore Angelo Fin per «la lodevole esecuzione della bellissima Messa del Gounod nella basilica di S. Giustina» (cfr. BSP, busta *Cheso* 2).

22. Il canonico Michael Haller (1840-1915), maestro di cappella a Ratisbona, insegnò fino al 1910 presso la *Kirchenmusikschule,* fondata nel 1874 dal Witt. Nel 1891 stampò l'opera didattica *Kompositionslehre für polyphonen Kirchengesang,* che in Italia fu pubblicato dall'editore Marcello Capra di Torino, il quale lo fece uscire anche in più puntate, tra il 1908 e il 1911, sul periodico «Santa Cecilia», con il titolo di *Trattato della composizione sacra*. Le severe e castigate composizioni dell'Haller, in maniera particolare le messe, esercitarono un rilevante influsso sullo stile musicale ceciliano e rimasero per vari decenni nel repertorio delle *scholae cantorum* italiane, almeno fino al concilio Vaticano II. Cfr. RAINOLDI, *Sentieri della musica sacra* cit., pp. 189, 253.

suoi iscritti, avvalendosi della collaborazione di maestri come Luigi Bottazzo.[23]
In particolare, egli suggerisce di fissare la sede della Commissione diocesana di S. Cecilia presso l'Istituto e «di eseguire colà varie musiche antiche e moderne di conosciuti ceciliani, affinché i ciechi abbiano occasione di conoscere il genere».
Le intenzioni del De Santi si rivelano qui in maniera netta: l'auspicio è quello di riuscire a condurre una sorta di benevolo plagio, giustificato ai fini della missione ceciliana, nei confronti di una categoria di musicisti tecnicamente validi e aventi il "vantaggioso" limite di poter eseguire solamente le musiche sottoposte alla loro conoscenza. Il De Santi confidava nell'applicazione indefessa dei musicisti ciechi per sopperire alla mancanza di scuole ceciliane nella diocesi di Padova, una fondazione a breve termine delle quali appariva problematica e difficoltosa.
L'ultima indicazione contenuta nella lettera del 1886 riguarda ancora i "Professori ciechi", che il De Santi vorrebbe presenti al congresso generale ceciliano di Costanza, guidati dal Cheso. Non si hanno notizie di una delegazione padovana al Congresso: probabilmente, il Cheso non potè allontanarsi dal Seminario a causa dei suoi numerosissimi impegni didattici.
Venticinque anni più tardi, questo *surplus* di incarichi sarebbe stato all'origine delle mancanze del Cheso, il quale, come delegato diocesano dell'A.I.S.C., non seppe soddisfare appieno le aspettative del De Santi. Nell'epistolario ci sono quattro lettere del trimestre ottobre-dicembre 1910 che illustrano chiaramente il disappunto del gesuita per la scarsa attività di proselitismo condotta nel Veneto dal Cheso, che, inoltre, non rispettava le scadenze nell'invio delle relazioni concernenti l'attività della sezione padovana dell'A.I.S.C. L'acre ironia del De Santi assume toni caustici nelle lettere del 17 ottobre e del 17 novembre, dove i pochi soci ceciliani esistenti nel Veneto vengono definiti «Sorci». In verità, la situazione appariva realmente compromessa. Il De Santi espone al Cheso la situazione societaria dell'A.I.S.C. nel Veneto alla fine al 1910 nei seguenti termini:

> [17 novembre] Finora Padova è rappresentata da 69 sorci. Sono giusti i nostri conti? Se mai, li corregga e li compia. E come facciamo per le altre diocesi Venete? Vuol sentire a che punto si sta?
> Ecco:
> Chioggia, Belluno e Feltre: zero; neanche i delegati si sono iscritti! Rovigo e Treviso 1 (e siamo andati a Treviso a far l'adunanza!) Venezia ed Adria 2 (e si mosse il patriarca!)
> Verona e Udine 4 (ma Verona nel 1910 entrerà con l'intero diocesano) Vicenza 7 (più una società scismatica)
> Concordia 19
> Padova 6900![24]

23. Per l'attività e l'opera dell'organista e compositore cieco Luigi Bottazzo (1845-1924) cfr. ZAGGIA, *Luigi Bottazzo* cit., pp. 225-301. Informazioni sull'Istituto "Configliachi" per i ciechi sono reperibili in *Il congresso regionale veneto di musica sacra tenutosi in Padova nel MXCVII - Atti ed illustrazioni raccolti per cura del comitato esecutivo,* Padova, 1908, pp. 36-37.

24. Appendice, n. 10.

Appare eloquente l'ironico «6900!» che il De Santi indirizza al Cheso, il quale, con molta probabilità, doveva avere promesso al gesuita una marea di associati. Così, nelle lettere del 6 novembre e del 6 dicembre, egli riassume in poche ma incisive righe l'atteggiamento tenuto dal Cheso nei suoi confronti.

> [6 novembre] Oramai la pazienza è andata su pel camino! Dopo tanto pregare e ripregare, a voce ed in iscritto, e lei non ha ancora mandato la relazione pel Bollettino! Esso è pronto e non posso mandarlo fuori per causa sua! Davvero che vorrei dirgliene quattro! I bravi delegati diocesani non mancano così al loro dovere di provvedere la relazione originale dell'operato! Non si deve dire: c'era il p. De Santi, dunque faccia lui, che sa fare! Grazie del complimento; ma saper fare non vuol dire dover crepare! Perché qui si affoga davvero ed un bel giorno pianto baracca e burattini! Ogni periodo ha il punto ammirativo! Li sommi tutti insieme e se li metta sulla fronte, perché tutti vedano e considerino e sappiano che d. G.B. Cheso ecc. ecc.
>
> [6 dicembre] Fin dal 27 nov[embre] giace qui un suo vaglia di L. 40, inoperoso, infruttuoso, perché la lista dei nuovi soci a cui si riferisce non è ancora giunta. Già… è una delle sue ed io devo sempre correrle dietro, trafelato, ansante. E sì che sono vecchio ed i giovani dovrebbero rispettare i vecchi. Poi quando lei scriverà avrà ragione, e questo mi fa disperare più di tutto.[25]

All'inizio del 1912, nonostante i 116 soci iscritti alla sezione padovana dell'A.I.S.C. per l'anno 1911, la situazione non era migliorata di molto, come si apprende da una lettera inviata dal De Santi il 12 febbraio.[26]

> Che brutta figura facciamo. E ringrazi che mi sono dimenticato di notare Padova tra le perdite. Le mando un monte di cartoline, tutte dei soci 1910 che non hanno rinnovato pel 1911; soci ritardatari, soci morosi, che vanno a finire in cimitero, se non si affrettano a rinnovare e pel 1911 e pel 1912… Mi raccomando si scuota e scuota. Altrimenti la statistica riuscirà vergognosa.

Solo in due lettere dell'8 dicembre 1910 e del 6 aprile 1911 viene trattato un argomento prettamente musicologico, ovvero la questione della soppressione dei segni ritmici nell'*Editio vaticana* dei libri gregoriani.[27] Tali segni, elaborati dai monaci solesmensi guidati da dom André Mocquereau, erano stati modellati nel solco di una tradizione inveterata che prevedeva l'aggiunta di simboli ai neumi (lettere e/o variazioni grafiche del neuma stesso), con la funzione di

25. Ivi, nn. 9, 11.

26. Ivi, n. 18.

27. Ivi, nn. 12, 14. La lettera datata 6 aprile 1911 è stata pubblicata in Zaggia, *Luigi Bottazzo* cit., pp. 262-263. Per una visione complessiva del dibattito sull'aggiunta dei segni ritmici all'*Editio typica* dei libri di canto gregoriano, che vide coinvolto in maniera diretta il De Santi, cfr. Francesco M. Bauducco, *Il p. Angelo De Santi e la questione dei segni ritmici dal 1904 al 1912,* «Bollettino ceciliano», lx, 1964, pp. 75-92.

indicare una modificazione ritmico-espressiva della melodia.[28] Inizialmente, il De Santi era contrario alla loro aggiunta nell'*Editio vaticana,* in quanto temeva che ingenerassero troppi dubbi negli esecutori. Successivamente, egli si avvicinò sempre di più alle istanze di dom Mocquereau, fino a diventare il più convinto assertore dell'utilità dei segni ritmici.[29]

Come è noto, il 14 febbraio 1906, la S. Congregazione dei riti emanò un decreto che obbligava a rispettare la forma delle note così come era riportata nell'*Editio typica,* pur consentendo agli Ordinari di permettere l'inserimento dei segni ritmici nelle edizioni a stampa.[30] Molti dubbi, tuttavia, permanevano e appena un anno dopo, durante i lavori del I Congresso regionale veneto di musica sacra (10-12 giugno 1907), il Cheso avrebbe sollevato nuovamente il problema, intimorito da alcune voci che ne ventilavano una imminente messa al bando da parte dell'autorità ecclesiastica. Il De Santi, presidente del congresso, rassicurò prontamente il sacerdote padovano, dichiarando che nelle edizioni pratiche i segni ritmici sarebbero stati comunque permessi.[31]

Le due lettere del De Santi al Cheso testimoniano, dunque, che ancora nel 1911 la questione dalla liceità o meno dell'aggiunta dei segni ritmici alle edizioni di canto gregoriano rimaneva insoluta. Il nodo cruciale della situazione era rappresentato dall'assoluta contrarietà dimostrata da dom Joseph Pothier, curatore dell'*Editio vaticana,* nei riguardi dei segni ritmici.[32] Il De Santi, desiderando «prevenire la valanga di medianti tronche» che sarebbero state generate da una totale abolizione dei segni ritmici, tramite l'intermediazione del Cheso si giovava dell'appoggio di vescovo di Padova mons. Luigi Pellizzo, particolarmente gradito al pontefice, per esercitare una pressione autorevole sulla S. Congregazione dei riti. Infatti, nella prima delle due comunicazioni al Cheso (8 dicembre 1910), si fa riferimento a una delle lettere pressanti indirizzate alla S. Congregazione dei riti da parte di mons. Pellizzo. Il De Santi sollecita il Cheso di pregare il vescovo affinché scriva una nuova missiva con la stessa data della precedente, approfittando del fatto che presso il Vaticano c'erano, al momento, «persone ben disposte».

28. I segni addizionali proposti dai monaci di Solesmes erano principalmente tre. L'episema verticale o *ictus* ritmico, indicava, nei casi dubbi, l'appoggio ritmico secondo la ricostruzione di dom Mocquereau; l'episema orizzontale segnalava un certo rallentamento e una maggiore rotondità dell'emissione vocale; la *mora vocis* raddoppiava la durata. *Nell'Editio vaticana* si decise di mantenere unicamente la *mora vocis,* indicata da uno spazio bianco. Cfr. Bauducco, *Il p. Angelo De Santi* cit., p. 90.

29. Ivi, p. 76.

30. Ivi, p. 78.

31. Ivi, p. 79-80. Cfr. anche *Il congresso regionale* cit., p. 45. Il Bauducco riporta, inoltre, una lettera del 27 giugno, nella quale il De Santi comunica che Pio x era pienamente d'accordo con quanto era stato espresso a Padova circa la questione dei segni ritmici e approvava la pubblicazione della relazione del Congresso su «La civiltà cattolica» (28 giugno).

32. Rispetto alle posizioni espresse da dom Mocquereau, il quale prediligeva un approccio al canto gregoriano essenzialmente filologico e paleografico, dom Pothier propendeva per la restaurazione di un "gregoriano popolare", improntato a criteri di praticità. Cfr. Rainoldi, *Sentieri della musica sacra* cit., pp. 239, 289.

Una complicazione sorse quando la S. Congregazione dei riti, il 25 gennaio 1911, emanò un decreto favorevole alla posizione assunta da dom Pothier, proibendo in maniera definitiva le edizioni gregoriane con i segni ritmici, pur tollerando quelle già edite del *Graduale* e dell'*Officium defunctorum.* La norma riguardava le edizioni giuridicamente conformi a quella vaticana, ma non indicava se fosse consentita o meno la stampa di edizioni "ritmiche" a uso privato delle *scholae cantorum.* Onde evitare interpretazioni interessate del decreto e avverse a quanto auspicato dai seguaci di dom Mocquerau, nella lettera del 6 aprile 1911 il De Santi era intenzionato a riparare alla improvvida pubblicazione dello stesso e, ostentando grande sicurezza, intimava al Cheso:

> Faccia dunque scrivere direttamente da S. Ecc. alla Cong[regazione dei] rit[i] chiedendo, in relazione al dec. 25.1.11 sui segni ritm[ici], "qualche dichiarazione atta a tranquillare le scholae cantorum che con grande utilità finora si sono servite di quelle edizioni e che ne avrebbero nocumento se si dovesse toglier loro così buoni sussidii". La risposta verrà senza fallo e sarà favorevole nel senso delle sue dichiarazioni fatte nel cong[resso] reg[ionale] di Padova 1907. Se le ricorda? Questa è la via che si vuol qui tenere. Quindi è subito da approfittarsene. Poi la risposta a poco a poco diverrà pubblica e si saprà che il gatto è pelato. Capirà; quel documento non doveva uscire; è uscito per equivoco ed ora si rimedia per questa via che salva capra e cavoli. Siamo stati bravi a Padova? A suo tempo. Lasci fare, canteremo le dichiarazioni padovane in tutti i toni.[33]

Il 21 aprile, il vescovo Pellizzo inviò alla S. Congregazione dei riti una richiesta modellata sulle parole suggerite del De Santi, alla quale, il 28 aprile seguì una risposta così formulata:

> Nihil prohibet quominus editioni vaticanae signa rithmica *privatim* addiciantur, si ita cantus magistris placuerit.[34]

Il «Bollettino ceciliano» diede risalto a questo responso e a quello fornito ad Albert Rousseau, direttore della «Revue grégorienne» di Chartres, i quali non furono pubblicati negli «Acta Apostolicae Sedis», assumendo la connotazione di correzioni fatte «in corsa», grazie all'influenza che la risorta A.I.S.C. guidata dal De Santi, Pio X imperante, esercitava sugli organismi vaticani.[35]

33. Appendice, n. 11.

34. Cfr. «Bollettino ceciliano», VI, 1911, p. 90.

35. Ivi, pp. 88-92. Il Rousseau chiese alla S. Congregazione dei riti se gli Ordinari avessero potuto concedere l'*Imprimatur* alle edizioni "ritmiche" di canto gregoriano. La risposta fu: «Editionibus in subsidium scholarum cantorum signis rythmicis, uti vocant, privata auctoritate ornatis poterunt Ordinarii apponere "Imprimatur" *dummodo constet, cetera, quae in decretis S.R.C. iniuncta sunt quo ad cantus gregoriani restaurationem, fuisse servata*». Ai nn. 59 e 58 dell'istruzione della S. Congregazione dei riti del 3 settembre 1958, «Sulla musica sacra e la sacra liturgia», vengono definitivamente permessi i segni ritmici «introdotti di privata autorità nel canto gregoriano… purché si mantengano integri il valore e il modo (*vis et ratio*) delle note, che si trovano nei libri vaticani di canto liturgico». L'azione del De Santi *pro signa rythmica,* iniziata durante il congresso di Padova del 1907, fu pertanto efficace e duratura. Cfr. Bauducco, *Il p. Angelo De Santi* cit., p. 89.

Un ultimo argomento degno di interesse, che trapela dalla corrispondenza tra il De Santi e il Cheso, è rappresentato dalla prima adunanza della Società patavina di S. Cecilia, organizzata presso l'abbazia benedettina di Praglia il 29 ottobre 1912. Il De Santi nomina per la prima volta questo appuntamento in una lettera del 24 maggio 1912, esprimendo al Cheso il vivo desiderio che l'adunanza sia elevata al rango di congresso regionale e diocesano dell'A.I.S.C..[36] Il 6 giugno, il gesuita scrive nuovamente, rivelando la propria preoccupazione per una buona riuscita dell'evento e la volontà di puntualizzare con il Cheso ogni minimo dettaglio, sia economico sia logistico:

> Ho tutta la buona volontà di prender parte all'adunanza padovana. Ma parmi d'averle già scritto che desidero ch'essa sia convertita in adunanza regionale; altrimenti quest'anno il Veneto non fa nulla. Aspettavo appunto la Sua risposta per poterne scrivere a d. Maggio. Però intendiamoci bene: le spese di viaggio del delegato regionale non devono essere a carico dell'Associazione, ma della regione e devono cavarsi dalla piccola tassa che conviene stabilire per tutti i partecipanti. È possibile? E il luogo è accessibile facilmente per quelli che vengono da altre diocesi? Aspetto una risposta.[37]

L'11 luglio, il De Santi esprime al Cheso la propria perplessità per il cambiamento di sede dell'adunanza, trasferita da Villa, luogo di residenza dei chierici padovani sui Colli Euganei, alla vicina abbazia di Praglia. Il rimpianto maggiore del gesuita, che avanza i primi dubbi sulla propria presenza, riguarda la sostituzione del coro dei chierici con quello dei monaci dell'abbazia, un fatto che non avrebbe sortito una rilevante azione "propagandistica" per la riforma della musica sacra.

> Ma non si diceva prima di tenere l'adunanza nel luogo dove si trovano i chierici in Villa? E ciò per le esecuzioni? Certo è più importante per la propaganda sentire un coro di chierici, che un coro di monaci. Ma se Praglia arride. E tanto sia, specialmente come adunanza diocesana. Solo mi spiace che il tempo sia per me poco opportuno. In settembre, prima metà mi troverò da codeste parti; ma in ottobre? Con tante cose da preparare per la scuola, con un nuovo organo che proprio in quei giorni sarà collocato? Temo, temo assai di poter fare un nuovo viaggio; molto più che forse (dico forse) dovrò andare in novembre al congresso di Barcellona. Del resto non fa nulla se non vengo. Rivedremo egualmente in settembre.[38]

Il 25 dello stesso mese, il De Santi definisce l'assetto definitivo dell'adunanza, che dovrà essere «preponderantemente diocesana, ma con invito ai delegati

36. Appendice, n. 20.

37. Ivi, n. 21.

38. Ivi, n. 22.

della regione. Questo invito dovrebbe farlo d. Maggio».[39] Egli consiglia, inoltre, di assegnare un tempo sufficiente alla riunione dei delegati «perché trattino delle cose loro». Scopo primario è di evitare inutili perdite di tempo, cercando di coordinare e di incanalare in un indirizzo unitario l'attività delle varie sezioni diocesane dell'A.I.S.C., in funzione del bene comune. In tale senso appare rivolto l'invito a trattare della promozione del canto popolare in seno alle associazioni cattoliche, un argomento sul quale erano già stati formulati dei voti in occasione delle adunanze diocesane di Viterbo, Asti e Saluzzo. «Se ne doveva trattare a Roma», aggiunge il De Santi, «ma d. Casimiri si dichiarò ammalato».
Il 26 ottobre, tre giorni prima dell'adunanza, il De Santi ufficializza la propria assenza «a cagione de' preparativi per l'imminente apertura dell'anno scolastico della nostra Scuola superiore di musica sacra qui in Roma».[40] Egli raccomanda nuovamente l'istituzione di scuole di canto popolare sacro presso le associazioni cattoliche, le quali avrebbero dovuto collaborare con l'A.I.S.C. per istruire i loro iscritti nel repertorio musicale liturgico più semplice (*Credo III*, *Missa de angelis*, «alcune canzoncine sacre»), affinché l'assemblea prendesse parte attiva alle celebrazioni. Una nota utilitaristica può essere ravvisata nella concezione che il gesuita triestino aveva del popolo cattolico, considerato come una massa facile da manipolare da parte del clero, una identità complessiva e indistinta, inquadrata nei ranghi delle numerose società di ispirazione cattolica.

> Convien cominciare dal popolo che la Chiesa può avere facilmente in sua mano, e quest'è il popolo, i figli e le figlie del popolo, disciplinato nelle società cattoliche maschili e femminili.[41]

È interessante notare come, sulla complessa tematica del canto dei fedeli, il punto di vista del gesuita diverga da quello di mons. Ferdinando Rodolfi, vescovo di Vicenza dal 1911 al 1943, presidente dell'A.I.S.C. dal 1922 al 1928 e autore dell'opuscolo *Che il popolo canti!* (1922).[42] Mentre in De Santi la preoccupazione maggiore era di diffondere la conoscenza e l'adozione di un repertorio che avrebbe permesso di allontanare il rischio di una recrudescenza dei brani di carattere profano, in Rodolfi, coadiuvato da don Ernesto Dalla Libera, prevaleva l'aspetto pastorale, cioè la necessità di instaurare una più consapevole partecipazione del popolo alla liturgia, soprattutto attraverso le risposte cantate al celebrante. Tramite l'antico e "arcano" canto gregoriano i fedeli avrebbero

39. Ivi, n. 23. Il 7 ottobre, don Giuseppe Maggio, sacerdote veronese delegato regionale dell'A.I.S.C. per il Veneto, formulò l'invito ai delegati diocesani secondo le indicazioni fornite dal De Santi. Cfr. BSP, *Busta Cheso* 2.

40. Appendice, n. 24. La lettera in oggetto è stata pubblicata in ZAGGIA, *Luigi Bottazzo* cit., pp. 263-264.

41. Ivi.

42. Il tema del canto dei fedeli costituirà il filo conduttore del XIII Congresso nazionale di musica sacra, celebrato a Vicenza dal 9 al 13 settembre 1923.

potuto superare in parte il divario dal divino, accostandosi con maggiore devozione ai "santi misteri". Rodolfi, inoltre, si prodigava per fornire ai fedeli un repertorio adatto alle loro possibilità culturali e vocali, giudicando troppo pretenziosi brani melismatici quali il *Kyrie* e il *Sanctus* della *Missa de angelis*. Sarebbe stato compito dei musicisti attivi in ambito liturgico individuare i brani adatti ad essere eseguiti dal popolo.[43]
Non è possibile conoscere gli esiti successivi di questa discussione, perché la corrispondenza De Santi-Cheso ebbe termine con l'entrata dell'Italia nel primo conflitto mondiale, quando, per citare una frase contenuta nell'ultima lettera del De Santi, «le incertezze diventa[rono] cannonate».[44]

43. Cfr. RAINOLDI, *Sentieri della musica sacra* cit., pp. 339-340, 344-347. Un successo fu ottenuto dalla cosiddetta *Missa brevis,* una silloge dei brani più semplici e brevi dell'*Ordinarium missae,* di grande facilità esecutiva. Tuttavia, una parte dei ceciliani e del clero, fra i quali mons. Elia Dalla Costa, vescovo di Padova dal 1923 al 1931, si spinsero oltre nel processo di idealizzazione del repertorio gregoriano, considerato a torto un canto popolare, sconfinando in un "liturgismo" intransigente che condusse ad una situazione di stagnazione, risoltasi, seppure in maniera ancora incompleta e poco soddisfacente, con il Concilio Vaticano II.

44. Appendice, n. 31.

Appendice

---

1. Padova 23 ott[obre] 1886
Reverendo e car.mo professore!

Domattina parto, lasciando a Padova il cuore. Ho trovato qui tanti buoni amici e in essi tanta cordialità d'affezione… Ma come fare? Il dovere mi porta altrove e non ci resta altro che tenerci uniti d'animo e servirci a vicenda.
Come vedrà dall'annesso documento il can. Witt La nomina a suo rappresentante per i membri della Società qui esistenti. Ella metta la sua firma ai diplomi e ne distribuisca altri. Però avverta di non darli se non a chi è seriamente determinato di promuovere la riforma secondo i più severi principi ceciliani che a dirsi in breve sono: 1) ritorno al canto fermo; 2) ritorno ai classici; 3) esatta osservanza di tutte le prescrizioni liturgiche; 4) grande severità nella musica moderna; tutto il drammatico da noi è escluso quindi sono escluse in chiesa le musiche del Cherubini, Mozart, Haydn &c.
L'obbligo suo è di riferire almeno due volte l'anno al Presidente generale intorno all'azione dei soci; qui in sostanza l'azione dei soci si riduce alla propagazione della riforma nella diocesi. Ella dovrebbe tener conto di tutte le produzioni ceciliane per quanto piccole. P.e. in una sua prima relazione, non dovrebbe dimenticare la Messa del Haller eseguitasi (benché ancora in qualche modo) all'Immacolata in occasione della prima Messa del[la] Quaresima.
Le raccomando molto di sostenere l'idea di d. Turazza di far l'Istituto dei Ciechi centro della Commissione; sopratutto di eseguire colà varie musiche antiche e moderne di conosciuti ceciliani, affinché i ciechi abbiano occasione di conoscere il genere. Quell'istituto e i suoi professori possono far molto per la riforma e in certo modo supplire ai provvedimenti di scuole ceciliane suggerite nelle ultime disposizioni del regolamento.
Le raccomando quanto so e posso, il mº Mercatali. Cerchi di promuoverlo a qualche posto in cui possa occuparsi di musica sacra, senza dover perdere tante ore in lezioni di piano che per lui e per la buona causa non profittano nulla. È giovane di cui si può sperar molto, perché pienamente convinto della riforma, senza pregiudizi, franco, leale e sopratutto pio e sinceramente cattolico.
Veda poi di combinare che alcuni soci e lei in capo (io pure ci sarò) si rechino al congresso generale ceciliano di Costanza. Mi premerebbe molto che ci andassero i professori ciechi.
E tanto basti. L'abbraccio di cuore, la ringrazio di tutto e sono con piena stima di lei

Aff.mo amico e servo [F.to:] Angelo De Santi S.J.

P.S. Ho chiesto al prof. Consolini di poter pubblicare la sua lettera e la mia risposta sulla voce. Le dico intanto ch'egli ha torto marcio nel criticare l'impiego delle voci genere diatonico e cromatico. Sono usate nel senso mio dal Candotti, Fétis, Rousseau, Pizzati, Martini ed altri. Insomma se il prof. Consolini dice di sì; io l'opprimo colla confutazione.
A proposito di voce. Mi dimenticavo di dirle che il prezzo di due numeri è di 25 cent come mi fu scritto dalla redazione. Sembra un po' caro, ma in Austria oltre alla posta si deve pagare per ogni foglio un bollo di finanza speciale. Il suo debito sarà dunque 25 × X cioè pel numero dei miei articoli che finora sono sette ed andranno a rischio di essere a suo tempo 20 e più. Vegga dunque lei se le convenga sprecare denaro per simili miserie. Ad ogni modo la prego di farli leggere al m. Bottazzo; finora egli non vide che i primi tre. Nuovamente in Domino.

---

2. Jmj.
(29 Marzo 1910)
M. Rev. e carissimo padre

Se le fossi vicino temerei una sgridata co' fiocchi e per giunta una tiratina di orecchi,… me le son meritate!… Buon per me che da Roma a Padova c'è dello spazio! Fuori di scherzo le chiedo scusa. Sono stato nei passati giorni occupatissimo; fra le altre con un corso di esercizi alle Orsoline: quattro prediche al giorno e relative confessioni. Terminai ier l'altro ed ora sono con lei e con la nuova Società. Provai stendere la relazione che V.R. mi chiedeva; buttai giù una pagina ma la mi veniva troppo lunga, e lasciai lì tutto. Ho pensato che ormai non sono più in tempo e che lei può far meglio di me. Le spedisco le bozze dello statuto, che in settimana sarà pubblicato e spedito ai parroci della diocesi, e a tutti i soci. Anche il Motu proprio è già stampato ed è vendibile presso la libreria del Seminario o presso di me c.mi 25 la copia (con lo sconto del 20%).
Il m. rev. d. Maggio mi pregò di tenere una conferenza a Treviso; provai schermirmi, e non ci fu verso. Che cosa dirò? Alcune cose pratiche, praticissime, che mi vennero suggerite nei passati giorni dall'audizione di canti maledettamente eseguiti in qualche Chiesa; le pare?
Ho terminato iersera la circolare con cui accompagno lo statuto; appena stampata gliene mando copia, perché lei deve essere al corrente delle cose nostre. Non le suoni male un altro vivissimo ed affettuosissimo ringraziamento per l'opera da lei prestata in questa circostanza. Come 24 anni fa, così adesso Ella scosse le energie, destò la scintilla… insomma fu lo strumento onde si è servito nostro Signore per rimettere a suo posto il decoro della casa di Dio. Grazie, padre, il Signore gliene renda il merito centuplicato.
Le bacio la mano e attendo i suoi ordini

Dev.mo [F.to:] D. G.B. C[heso]

3. 9.6.10
Re[v].do e car.mo professore

Volevo farle un'improvvisata, cioè rimandarle il bellissimo Regolamento pel canto greg[oriano] in Seminario magnificamente stampato nel nuovo numero del Bollettino ad exemplum totius mundi et ad perpetuam memoriam. Ma la più che lunga relazione dell'adunanza regionale laziale ha portato via tutto lo spazio disponibile. Lo pubblicheremo un'altra volta. Questa buona volontà e questa promessa mi servano di scusa per non avere risposto alla sua… (mi vergogno) del 29 marzo! In agosto parleremo di viva voce e chi sa che i patavini non preparino per quel tempo la proclamazione della Società diocesana con una bella festicciola. Sarò a Padova per gli 8, e poi vorrei passare a Venezia un paio di settimane. Intanto lunedì mi reco a Salsomaggiore per una cura energica, avendone bisogno estremo. Sono stato ammalato tutto il maggio. Credo che il lavoro mi ha mezzo ammazzato; bisognava un po' di vita nella povera A.I.S.C. che oramai tirava le cuoia. Ma non vorrei poi tirarle io. Ho bisogno di soci, perché per far bene ci vogliono spese e la tassa è tanto ridotta che non può bastare se i soci non si raddoppiano. Siamo più di 800; ce ne vorrebbero 2000 e sarebbe tanto facile raggranellarli.
Mille cose a lei ed a tutti.
Mi creda

dev.mo Suo [F.to:] A. De Santi S.J.

---

4. 22.7.10
Rev.mo monsignore [Pietro Bertapelle]

Il caro Mº Bottazzo le avrà comunicato una mia idea di tenere a Padova il 7 agosto un'adunanza di soci e di amici, però di carattere familiare e senza conferenze in quinci e quindi, a fine di discutere degli affari nostri, della società diocesana di Padova, dell'adunanza regionale che si terrà in ottobre a Treviso e a Riese in onore del papa. Voglio sperare che S.E. mons. vescovo ce ne darà il permesso, e ad ogni modo prego V.S. di parlargliene. A Dio piacendo giungerò a Padova il 6 di sera ed avrò libero il 7. Se la riunione si tiene col debito permesso, lascio loro di determinare il luogo e l'ora, e se S.E. mons. vescovo si degnasse di presiederla, sarà tanto di guadagnato, senza tuttavia togliere all'adunanza il carattere di familiare. I soci e gli amici potrebbero invitarsi anche per mezzo del giornale.
Se il giorno 7 non fosse opportuno ed ella stimasse meglio c'intendessimo tra noi, si potrebbe anche differire l'unione a più tardi, dopo le conferenze nostre al Pensionato.
Mille ossequi e mi creda

dev.mo [F.to:] A. De Santi S.J.

5. 28.7.10
Rev.mo monsignore [Bertapelle]

Ho preso proprio un granchio, credendo che il 7 agosto cadesse in sabato. Assolutamente parlando potrei essere a Padova il venerdì sera. Se Ella crede di poter fissare per quel giorno l'adunanza, accetto. Però l'avverto che dopo le cose nostre di Padova, passerò alcuni giorni a Venezia, e quindi se si rimanda l'adunanza di un 8 o 10 giorni non fa nulla. Sono ben contento che S.E. abbia approvato sì largamente e sono riconoscentissimo del cortese invito, che però non potrei accettare, dovendo recarmi al pensionato. Ma se S.E. è sì larga d'appoggio, forse forse potremmo quasi costituire la società, se è pronto lo statuto. Insomma faccia lei come crede, viste le circostanze e la brevità del tempo. Mi dispiace solo che il mº Bottazzo parte il 10. Aspetto dunque una prontissima risposta.
Intanto con ogni ossequio mi raffermo

dev.mo [F.to:] A. De Santi S.J.

---

6. 1.8.10
Rev.mo monsignore [Bertapelle]

Tutto bene, e piacendo al Signore sarò a Padova venerdì e quindi a loro piena disposizione il sabato. - L'adunanza conserverà il suo carattere familiare; ma forse sarà ben presentare uno schema di statuto per la società diocesana e discuterlo. Prepariamo dunque l'ordine del giorno, perché tutto proceda ordinatamente e senza incertezze.
L'adunanza regionale di Treviso, col pellegrinaggio a Riese, si era indetta pel 26-27 ottobre. Intanto si [è] annunziato il congresso cattolico di Modena pel 23-27 e quindi non ci conviene più radunarci in quei giorni. Mons. Longhin propone il 28-29 settembre, data sotto ogni aspetto migliore della precedente.
Ieri sera ho veduto il S.P. e gli ho presentato il num. 4 del Bollettino. Egli si è compiaciuto assai del regolamento per la scuola di canto in codesto Seminario.
Mille cose aff.me e mille ossequi dal

dev.mo suo [F.to:] A. De Santi S.J.

---

7. 25.8.10
Rev.mo e caro monsignore

So ch'ella non è a Padova, ma qualche mano gentile inoltrerà la cartolina dove ella si trova. Siccome vorrei pubblicare il Bollettino il 15 sett[embre] anziché il 1º ottobre (per ragione dell'adunanza regionale di Treviso che si terrà il 28-29 sett[embre]), la prego di sollecitare l'invio delle memorie a stampa promesse. Mandi anche i nuovi soci

perché subito siano iscritti. A rivederci a Treviso, dove spero che tutte le cose andranno egregiamente. Ella non può mancare ed induca più che può de' soci a partecipare alla festa. Spero che il comitato locale otterrà i ribassi ferroviari.
Tanti ossequi cordiali e riconoscenti agli amici di Padova.
Mi creda

dev.mo suo [F.to:] A. De Santi S.J.

---

8. 17.10.10
Rev.mo e car.mo monsignore

Oramai metto mano al num. 6 del Bollettino ed aspetto sempre la Sua relazione originale sulla costituzione, progressi e lavoro della società padovana. Dunque non si può più tardare e quindi la prego di spedirmela presto. Sono tornato a Roma il 13 dopo tenuta a Loreto un'adunanza regionale per le Marche, che è riuscita bene e spero sarà fruttuosa. Le raccomando assai assai il lavoro nel Veneto. Venezia, Chioggia, Torino, Udine &c. &c. non si fanno vive e non mandano neppure un sorcio! Che figura faranno nella statistica?
Mille cose a lei ed a tutti dal

Suo aff.mo [F.to:] A. De Santi S.J.

---

9. 6.11.10
Car.mo monsignore

Oramai la pazienza è andata su pel camino! Dopo tanto pregare e ripregare, a voce ed in iscritto, e lei non ha ancora mandato la relazione pel Bollettino! Esso è pronto e non posso mandarlo fuori per causa sua! Davvero che vorrei dirgliene quattro! I bravi delegati diocesani non mancano così al loro dovere di provvedere la relazione originale dell'operato! Non si deve dire: c'era il p. De Santi, dunque faccia lui, che sa fare! Grazie del complimento; ma saper fare non vuol dire dover crepare! Perché qui si affoga davvero ed un bel giorno pianto baracca e burattini! Ogni periodo ha il punto ammirativo! Li sommi tutti insieme e se li metta sulla fronte, perché tutti vedano e considerino e sappiano che d. G.B. Cheso ecc. ecc.
Mi riverisca mons. rettore, mons. Bertapelle e gli amici tutti. Mi mandi i nuovi soci e veda di tirarci dentro anche mons. vescovo. Le mando il programma della Scuola di Roma. Sento dire che Verona ne fonda una. Perché Padova non va innanzi e dichiara fondata la sua, dopo tanti anni che già si fa tanto?
Aspettando pronto riscontro mi creda

dev.mo [F.to:] A. De Santi S.J.

---

10. 17.11.10
Rev.mo d. G.B.

Meno male! Ho spedito un ultimo ammirativo al mº Ravanello, perché glielo facesse >ricapitare< arrivare in ritardo e lo serbi per qualche altra indolenza. Grazie dunque della relazione, che subito mando in tipografia, incerto però se potrà entrare nel num. 6 del Bollettino. Chi vien tardi male alloggia! Ci sono dunque altre liste? Mandi presto perché figurino nella statistica del 1910; finora Padova è rappresentata da 69 sorci. Sono giusti i nostri conti? Se mai, li corregga e li compia. E come facciamo per le altre diocesi Venete? Vuol sentire a che punto si sta?
Ecco:
Chioggia, Belluno e Feltre: zero; neanche i delegati si sono iscritti!
Rovigo e Treviso 1 (e siamo andati a Treviso a far l'adunanza!)
Venezia ed Adria 2 (e si mosse il Patriarca!)
Verona e Udine 4 (ma Verona nel 1910 entrerà con l'intero diocesano)
Vicenza 7 (più una società scismatica)
Concordia 19
Padova 6900!
Meno male e mi creda

dev.mo suo [F.to:] A. De S[anti]

P.S. L'elenco dei nuovi soci, ch'ella annunzia, non si trova nella lettera inviata.

---

11. 6.12.10
Rev.mo monsignore

Fin dal 27 nov[embre] giace qui un suo vaglia di L. 40, inoperoso, infruttuoso, perché la lista dei nuovi soci a cui si riferisce non è ancora giunta. Già… è una delle sue ed io devo sempre correrle dietro, trafelato, ansante. E sì che sono vecchio ed i giovani dovrebbero rispettare i vecchi. Poi quando lei scriverà avrà ragione, e questo mi fa disperare più di tutto.
I moduli a stampa che le ho mandati hanno lo scopo di agevolare le iscrizioni ovvero a suo tempo le rinnovazioni perché tutti gli indirizzi siano uniformi. Siccome lei ha i suoi galoppini in diocesi, potrà consegnar loro simili moduli perché li riempiano ed io gliene manderò quanti vuole. Sono un po' troppo grandi; ma a caval donà… La Scuola di Roma è un fatto. Si aprirà a gennaio: per ora sono iscritti una dozzina di scolari ed altri verranno.
Attendendo la lettera promessa (rimasta forse nella saccoccia del soprabito di estate), tante cose a tutti ed a lei dal suo seccante presidente.

[manca la firma]

12. [Civiltà cattolica - Roma - Via Ripetta. Nº 246]
dec[embre] 1910
Rev.mo d. Cheso

Mons. Bressan mi scrive in data d'oggi dal Vaticano: "La lettera di mons. vescovo di Padova non fu trovata; è necessario quindi che monsignore la rifaccia e la mandi direttamente alla S. Congregazione".
Mi dispiace assai questa perdita, che è anche perdita di tempo, essendo più che mai urgente il prevenire la valanga di medianti tronche che d. Pothier vorrebbe regalarci, ma che speriamo che se le ritenga per sé. Dunque torni da S.E. e lo preghi di rifare la lettera, con la stessa data, che è meglio. Ce la mandi a noi e noi la rimetteremo alla S. Congregazione, avendo colà persone ben disposte per noi.
Aspetto sempre la lettera con la lista dei nomi, anche perché esce il n. 6 del Bollettino ed importa che tutti lo ricevano.
È sera tardi ed ho sonno. Buona notte a me ed a lei dal

Suo dev.mo [F.to:] A. De Santi S.J.

13. 15.3.11
Rev.mo e car.mo mons.

Ho bisogno di una trentina di copie del Motu proprio. Me le faccia mandare col conto.
Le mando le fascettine degli indirizzi dei soci padovani (1910).
Le gioverà averle sotto gli occhi e potrà farsele incollare su fogli di carta da qualche chierico. Spero siano tutti; ma può essere che qualche fascettina si sia smarrita. Così potrà fare le rinnovazioni indicandoci solo il numero progressivo della tessera e per sicurezza aggiungendo il solo cognome. Quanto alle tessere 1911 da dare ai rinnovanti, gliene mando un numero corrispondente ed ella le riempirà e le sottoscriverà come presidente diocesano pel segretario, mettendo a tergo il bollo diocesano; così una tessera sola vale per due cose ad un tempo. In questo modo si divide un po' il lavoro; che ora mai per noi a Roma diventa improbo.
Continuerò a mandare il Bollettino a tutti i soci Padovani, sicuro che tosto o tardi rinnoveranno. Se vi sono nuovi soci, li mandi. Ma non potrà loro distribuire le tessere finché da Roma non le viene le nuove fascettine stampate. Va ben? Spero.
Saluti a tutti e mi creda

dev.mo [F.to:] A. De S[anti]

14. 6.4.11
Rev.mo e car.mo monsignore

Sempre ammirando la sua sollecitudine premurosissima nello scrivermi, ho ricevuto giorni sono un pacco di Motu proprii, senza né conto né altro. Intanto ringrazio Lei d'aver fatta la commissione; poi ringrazierò chi di dovere, con o senza parole sonanti.
E che si fa a Padova?
E le medianti tronche? Che vuole; c'è stato un altro gatto da pelare e l'abbiamo pelato. Faccia dunque scrivere direttamente da S. Ecc. alla Cong[regazione dei] rit[i] chiedendo, in relazione al dec. 25.1.11 sui segni ritm[ici], "qualche dichiarazione atta a tranquillare le scholae cantorum che con grande utilità finora si sono servite di quelle edizioni e che ne avrebbero nocumento se si dovesse toglier loro così buoni sussidii".
La risposta verrà senza fallo e sarà favorevole nel senso delle sue dichiarazioni fatte nel Cong[resso] reg[ionale] di Padova 1907. Se le ricorda? Questa è la via che si vuol qui tenere. Quindi è subito da approfittarsene. Poi la risposta a poco a poco diverrà pubblica e si saprà che il gatto è pelato. Capirà; quel documento non doveva uscire; è uscito per equivoco ed ora si rimedia per questa via che salva capra e cavoli. Siamo stati bravi a Padova? A suo tempo. Lasci fare, canteremo le dichiarazioni padovane in tutti i toni.
Buone feste, e prima che si leghino le campane, scuota il torpore vergognoso e mi scriva.
Saluti agli amici e nemici e mi creda

dev.mo Suo [F.to:] A. De S[anti]

(Su questo acqua in bocca per ora)

15. 9.5.11

Dulcis! Volevo scriverle a lungo. Ma aspettavo ed aspetto i vaglia per le ultime iscrizioni e rinnovazioni inviate. Il mio segretario non dà loro corso, se non sono accompagnate dalla musica sonante. La prego quindi di sollecitare anche per riguardo ai nuovi che nulla ricevono finché non sono in ordine con noi.
Non si meravigli, se si carica l'asinello; così si fa anche a Roma con me.
Le mando un vaglia di L. 8 pei Motu propri e farò l'annunzio sul Bollett[ino]. Tanto di questo come degli atti del congresso.
La S.C.R. manda attorno la risposta data al vescovo suo. Potrebbe favorirmene copia dell'originale? Per fortuna ce la siamo cavata.
Grazie del diploma. Correrò anch'io la diocesi.
Spero di venire a Venezia. Vedremo di mettere in luce il Vicepresidente e gli daremo da fare. Dovrebbe lavorare con Udine, Belluno, Chioggia e Venezia. Speriamo che il congresso faccia gran bene al Veneto e perlomeno svegli i veneziani dal torpore. Sono ostinati a non farsi vivi, neppure quelli del comitato; dicono che attendono il congresso.

Non si potrebbe combinare l'annua adunanza diocesana patavina nell'occasione della mia venuta pel Congresso di Venezia? Ma l'adunanza dovrebbe essere fatta bene, con inviti solleciti e programma determinato.
In fine d'aprile sono stato a Firenze per un congresso eucaristico diocesano. Si tenne una prima adunanza regionale.
La Scuola di Roma benissimo (ma quanto stentano a venire i quattrini!); abbiamo collocato ed inaugurato l'organo. Ma di tutto dirà il Bollettino.
Salve, e mi creda

dev.mo suo [F.to:] A. De S[anti]

---

16. 10.5.11
Rev.mo e car.mo

Ecco il vaglia. Quasi, quasi mi dimenticavo di mandarle il vaglia annunziato. Ma eccolo qui sano e salvo. E grazie della spedizione fatta. Si sarebbe forse potuta fare una combinazione per una compera in blocco; ma il documento non è compiuto, perché manca la lettera al card[inale] vic[ario], la quale contiene concetti preziosi ad intelligenza del Motu proprio ed a tutti suggerisce il modo come deve essere accettato dai vescovi il Motu proprio. Con due pagine di più si sarebbe fatta una cosa compiuta.
Aspetto sempre le quote dei nuovi soci. Inviare i nomi senza le quote è proprio inutile. Ci si dà solo la pena di non poter mettere subito all'ordine i nuovi soci e di non poterli servire inviando il Bollettino. Così tutto rimane sospeso, anche le stesse correzioni delle fascette, che di regola non si fanno se non pei soci che hanno rinnovato per l'anno in corso.
Aspetto anche la desiderata risposta al vescovo di Padova della S.C.R.
Tante cose

d.mo suo [F.to:] A. De S[anti]

---

17. 20.5.11
Rev.mo e car.mo

Sono preso talmente, che se aspetto di avere un respiro per scriverle una lunga lettera, non Le scrivo più. Ma tra non molto ci vedremo a Padova ed a Venezia ed allora vuoteremo il sacco. Ho ricevuto tutto e tutto si sta mettendo all'ordine. Ma ci vuol pazienza, perché il lavoro è tale che non si riesce più a farlo fare per amor di Dio, né siamo in grado di creare impiegati retribuiti con ordine che procedan veloci. Si fa quel che si può col modesto mensile che si può dare. Dunque pazienza per alcuni giorni. Ho visto che la faccenda del Motu proprio, da prendere e distribuire in grande massa, finanziariamente non corre, anche perché altre società diocesane l'hanno ristampato. E quindi cavi le conseguenze. Ma raccomanderemo l'edizione esistente ed a poco a poco andrà sicuramente. C'è per tutti un ritardo doloroso nelle rinnovazioni, mentre

i nuovi soci vengono a galloppo. Ma non diffido ancora. I veneziani fanno come gli ebrei che portano la Bibbia perché noi la leggiamo. Nessuno del comitato volle dare il nome all'Associazione ed a Venezia contiamo appena due o tre soci! Verranno dopo, essi dicono. Vedremo.
Tante cose e mi creda

dev.mo suo [F.to:] A. De Santi

---

18. [Associazione Italiana Santa Cecilia
Presidenza - Roma - Ripetta 246]

12.2.12
Rev.mo e car.mo

Che brutta figura facciamo. E ringrazi che mi sono dimenticato di notare Padova tra le perdite. Le mando un monte di cartoline, tutte dei soci 1910 che non hanno rinnovato pel 1911; soci ritardatari, soci morosi, che vanno a finire in cimitero, se non si affrettano a rinnovare e pel 1911 e pel 1912. Volevo spedire direttamente le cartoline, come facciamo con gli altri negligenti; ma poi ho pensato che forse potrebbe mandarle lei da Padova, sia pure a spese nostre. Guardi che vi è anche mons. Bertapelle. Egli però ha inviato e nel 1911 e quest'anno un'offerta per la Scuola; la quale naturalmente fu data alla Scuola e non all'Associazione. Ma non è da insistere con lui, riceverà egualmente il Bollettino ed ecco lo metto in nota pel 1912. Mi raccomando si scuota e scuota. Altrimenti la statistica riuscirà vergognosa.
Tanti saluti a tutti e mi creda

dev.mo suo [F.to:] A. De Santi

---

19. Roma, 6 aprile 1912
Rev.mo e car.mo monsignore

Il 4 corr. abbiamo avuto la risposta definitiva negante i ribassi ferroviari pel Congresso. Noi lo celebreremo ugualmente, nonostante che molti non potranno venire e che in conseguenza delle mancate adesioni il bilancio sarà uno sbilancio. Ci siamo dimostrati troppo papali. Naturalmente non hanno dato questo per ragione del rifiuto, ma che il nostro congresso non ha importanza generale. Che vuole che importi loro delle medianti ebraiche?
Spero che Lei ed altri verranno egualmente. Ad ogni modo faccia mettere nel giornale la notizia della ripulsa. Stava nell'Osservatore e nel Corriere d'Italia, e penso bene che altri giornali ne avranno parlato.
Buona Pasqua e tanti saluti affettuosissimi a tutti dal suo

dev.mo [F.to:] A. De Santi SJ

20. [Associazione Italiana Santa Cecilia
Presidenza - Roma - Ripetta 246]

24.5.12
Rev.mo ed arcicar.mo
d. Cheso

Capirà che le comunicazioni dei suo[i] segretari ci hanno messo in tale scompiglio coi suoi soci, che non ne intendiamo semplicemente nulla. Nel 1911 lei aveva soci 116. Ed oggi a che punto stiamo? Che si fa col num. 3 del Bollettino che sta per uscire ai primi di giugno? Noi abbiamo pensato di mandarle per questa volta in via eccezionale un centinaio di copie. Le manderemo altresì la lista dei soci padovani finora iscritti nei nostri registri. Ma non possiamo assicurare che siano giuste o no le nostre indicazioni sui rinnovati ed in pieno ordine pel 1912. Questo deve farlo lei, semplicemente indicando sul foglio l'anno corrente e lasciando in bianco gli altri. A suo tempo rimanderà questa lista (il che sarà meglio) o ne compilerà una nuova. Ma deve dirmi in cifre esatte, quanti sono i soci effettive [corr.: "effettivi"] pel 1912. Creda che non è proprio possibile stampare un numero grande di copie del Bollettino, oltre il numero dei soci effettivi. Veda dunque di mettere tutto in regola una volta per sempre, compilando il suo registro diocesano, ed ormai con numeri propri; i nuovi si aggiungono progressivamente ai vecchi, ed i vecchi che non rinnovano si lasciano star sulla carta ad perpetuam rei memoriam.
Un'altra cosa importantissima. Desidero ch'ella elevi alla dignità simultanea di Congresso regionale e diocesano la sua adunanza del prossimo autunno. Farò di tutto per venirci. Mi assicuri di ciò, perché se ne dia avviso. Ma non mi faccia sospirare la risposta fino al prossimo 29 febbraio.
Addio.

Suo aff.mo [F.to:] A. De S[anti]

21. [Associazione Italiana Santa Cecilia
Presidenza - Roma - Ripetta 246]

6.6.12
Carissimo monsignore

Ricevo il suo vaglia di L. 40 e grazie.
Beato Lei che ha trovato un segretario. Al congresso ne avevo quattro e nessuno mi ha lasciato mezza pagina di relazione, tanto che ho dovuto farla io a nome di tutti e quattro! Non parliamo del segretario generale don Casimiri, che è la negazione di ogni aiuto pratico. Un po' mi ha aiutato il prosegretario don Palasciano, alunno della Scuola; ma solo per le cose dell'officio centrale. A poco a poco col nuovo sistema e con un po' di buona volontà dei delegati si accomoderà tutto e il lavoro nostro sarà agevolato.

Ho dato al Palasciano la lista dei nomi da lei inviati giorni sono. Credo ch'egli abbia già finito il numero dei Bollettini da inviarsi; ma se ne spediranno alcune copie in più. Quanto alle tessere sociali, deve sapere che a tutti i soci effettivi del 1912 fino al 12 aprile si sono inviate da noi, unitamente alla scheda per le elezioni. Come farà lei a distinguere i soci effettivi fino a quel giorno ed i posteriori non so. Ma certo non le occorreranno 150 tessere per quest'anno. Ne abbiamo ancor poche disponibili e bisognerà farle stampare, con qualche variazione, perché sia indicata la diocesi. Converrà fare questa spesa? Quasi, quasi propenderei a lasciar trascorrere quest'anno senza tessere e pensare invece ad un'altra tessera, più bella, più grande, che sia come una pagella di aggregazione, specialmente se otteniamo quelle tali grazie spirituali che si ha intenzione di chiedere e che costituirebbero un po' meglio la nostra Associazione, o Società come lei desidera si chiami (giustamente), in Pia Societas.
Ho tutta la buona volontà di prender parte all'adunanza padovana. Ma parmi d'averle già scritto che desidero ch'essa sia convertita in adunanza regionale; altrimenti quest'anno il Veneto non fa nulla. Aspettavo appunto la Sua risposta per poterne scrivere a don Maggio. Pero intendiamoci bene: le spese di viaggio del delegato regionale non devono essere a carico dell'Associazione, ma della regione e devono cavarsi dalla piccola tassa che conviene stabilire per tutti i partecipanti. È possibile? E il luogo è accessibile facilmente per quelli che vengono da altre diocesi? Aspetto una risposta.
Un'altra preghiera. Vorrei aumentare le paginette réclame del Bollettino. Non potrebbe lei trovarmi alcuni abbonati? Malvestio, Zanibon, la Tip. del Seminario &c.? La réclame è assai forte, perché il Bollettino si stampa in 4500 copie e si diffonde fra il clero spec. delle parrocchie. Poco importa che gli annunzi siano di musica sacra; possono essere anche di cose che alla musica sacra occorrono indirettamente, p.e. galline, uova, chiodi ed altri commestibili.
Il prezzo anticipato della réclame è L. 20 per una pagina intera; mezza pagina e ¼ di pagina in proporzione, e ciò per ogni volta. Se da questi annunzi potessimo cavar fuori la spesa del Bollettino, non avrei difficoltà di renderlo mensile. L'anno scorso il Bollettino è costato L. 2488,59, e gli annunzi incassarono L. 700. Se questi si triplicassero, e non sarà difficile, se i delegati mi aiutano, si avrebbe la somma di L. 2100. La Società potrebbe allora dar qualche cosa di più.
Tanti saluti a tutti e mi creda

aff.mo in C[ris]to [F.to:] A. De Santi S.J.

22. [Associazione Italiana Santa Cecilia
Presidenza - Roma - Ripetta 246]

11.7.12
Rev.mo e car.mo mons.
Va bene quanto propongono. Ma non si diceva prima di tenere l'adunanza nel luogo dove si trovano i chierici in Villa? E ciò per le esecuzioni? Certo è più importante per la propaganda sentire un coro di chierici, che un coro di monaci. Ma se Praglia arride. E tanto sia, specialmente come adunanza diocesana. Solo mi spiace che il tempo sia

per me poco opportuno. In settembre, prima metà mi troverò da codeste parti; ma in ottobre? Con tante cose da preparare per la Scuola, con un nuovo organo che proprio in quei giorni sarà collocato? Temo, temo assai di poter fare un nuovo viaggio; molto più che forse (dico forse) dovrò andare in novembre al congresso di Barcellona. Del resto non fa nulla se non vengo. Rivedremo egualmente in settembre.
Dica al mº Bottazzo che ho ricevuto la sua lettera ultima e che va bene.
Preghi il mº Ravanello di voler mandare sollecitamente il mottetto promesso per l'appendice.
Quanto mi fa tribolare questa benedetta appendice, perché nessuno mantiene la parola. E siamo a luglio e tutto sta ancora in mente Dei! E sono due anni che sollecito e il mº Ravanello avrebbe dovuto procurare il fascicolo fin dall'anno scorso, secondo la parola data a Treviso! Mi aiuti dunque insistendo anche lei. Spero avrà ricevuto i 60 Bollettini ordinati, le quote dei quali ho messo a Suo debito. Pur troppo ho dovuto cominciare anche il registro dei debiti!
Mille cose affettuose a tutti

[F.to:] A. De Santi S.J.

---

23. [Associazione Italiana Santa Cecilia
Presidenza - Roma - Ripetta 246]

25.7 .12
Rev.mo e car.mo mons.

Ho ricevuto i due vaglia di L. 43 e 24 e mille grazie. Si vede che oramai Padova riprende il suo posto d'onore, grazie al segretario zelante ed al presidente che lo dirige. Rispetto alle tessere, vedrà nel Bollettino, che sono quasi esaurite, e pel momento non vorrei ristamparle. Sto attendendo la risposta circa le chieste grazie spirituali, e parmi che, concesse tali grazie, si potrebbe allestire una tessera permanente, cioè di aggregazione, che potrà farsi con qualche migliore eleganza. Nondimeno se ella vuole intanto quel po' di tessere che ci rimangono, me ne avvisi subito e le spedirò.
Come mettersi in viaggio proprio nel tempo in cui sta per aprirsi la Scuola? Dirò anche, tempo già un po' freddo per me? Nondimeno, farò di tutto per venire. Parmi che questa promessa possa bastare.
L'adunanza di Praglia potrebbe essere preponderantemente diocesana, ma con invito ai delegati della regione. Questo invito dovrebbe farlo don Maggio.
Ma bisognerebbe assegnare un po' di tempo all'adunanza o riunione dei delegati, perché trattino delle cose loro.
Generalmente ho visto che le funzioni di chiesa e l'adunanza pubblica assorbono tutto il tempo.
Quanto ai comitati facciano come credono.
Nei temi da trattare non dimentichino quello del canto popolare da promuovere fra le associazioni cattoliche già costituite, secondo il voto di Viterbo, ripetute ad Asti ed a Saluzzo come vedrà nel Bollettino. Se ne doveva trattare a Roma; ma don Casimiri si dichiarò ammalato.

Badi che da qui non si potranno avere sussidi ferroviari, perché siamo in via di trovarci con le tasche vuote.
Quindi, salvo le mie spese di viaggio, dovrà pensarsi a tutto il resto. Ne scriverò io stesso a don Maggio.
Sono stato una settimana a Volterra, Siena &c. Quel bellissimo fresco mi ha reumatizzato, ed ora, da tre giorni, stento a muovermi!
Addio

[F.to:] A. De S[anti]

---

24. [Associazione Italiana Santa Cecilia
Presidenza - Roma - Ripetta 246]

26 ottobre 1912

Ill.mo e rev.mo mons. Giambattista Cheso,
Presidente della Società Santa Cecilia di Padova

Ill.mo e rev.mo monsignore

Sono dolente assai di non poter trovarmi presente all'importante adunanza diocesana e regionale di Praglia, a cagione de' preparativi per l'imminente apertura dell'anno scolastico della nostra Scuola superiore di musica sacra qui in Roma. Ma sarò in mezzo a loro con lo spirito, col cuore. Non potrebbe essere altrimenti, perché a Padova, tra gli amici più antichi e più fedeli e quindi anche più cari, io mi trovo sempre come in famiglia e non mi è possibile pensare ad una loro festa domestica e non prenderci parte vivissima benché assente.
Il sig. mº cav. Oreste Ravanello, consigliere dell'A.I.S.C. rappresenterà la presidenza e recherà il saluto fraterno in nome mio e dell'intera associazione, come pure l'adesione alle deliberazioni dell'assemblea. Non ho bisogno di spingere innanzi nel cammino chi già corre con mirabile alacrità. Pure se mi è concesso di esprimere un desiderio per una più efficace propaganda del canto sacro popolare, vorrei che c'intendessimo un po' meglio con le varie società cattoliche organizzate, a fine di averle ausiliari in questo nostro particolare apostolato. Quando il S. Padre ripete in ogni occasione il voto che il popolo prenda attiva parte col canto alle funzioni liturgiche, la sua augusta parola non si rivolge soltanto a noi, ma a tutti; al popolo ed a quelli che conducono il popolo. Convien cominciare dal popolo che la Chiesa può avere facilmente in sua mano, e quest'è il popolo, i figli e le figlie del popolo, disciplinato nelle società cattoliche maschili e femminili. Siano dunque esse invitate ad istituire nei loro circoli una sezione di canto popolare cattolico; insegnino a tutti i loro iscritti anzitutto il Credo, forse anche la Messa degli Angeli ed alcune canzoncine sacre, tutti col medesimo metodo, per modo che tutti siano egualmente istruiti. Sarà dunque profittevole assai se l'adunanza di Praglia farà suo il voto già formulato l'anno scorso a Viterbo e poi ripetuto in vari altri congressi ceciliani celebrati quest'anno: «L'adunanza … a fine di meglio promuovere la diffusione del canto liturgico popolare, si propone di cominciare la propaganda fra

i gruppi organizzati nell'Azione cattolica italiana, e quindi si rivolge alla presidenza delle singole associazioni cattoliche della diocesi e della regione, chiedendone efficace cooperazione». E perché la cosa riesca efficacemente anche in pratica è necessario che i soci nostri si prestino volonterosi, quando occorra, all'istruzione di codesti cori popolari.
Vorrei inoltre raccomandare assai vivamente allo zelo ed alla generosità dei soci la nostra Scuola superiore di musica sacra in Roma. Nell'istituirla in mezzo a gravissime difficoltà e nel condurla innanzi già da due anni, abbiamo obbedito al Motu proprio pontificio, abbiamo messo in esecuzione il voto di tanti congressi nostri, nazionali, regionali e diocesani. Ma questo non basta. È assolutamente necessario provvedere al fondo di dotazione che ne assicuri la stabilità e lo sviluppo per l'avvenire. A questo fine la presidenza dell'A.I.S.C. rivolge nel Bollettino n. 5 che sta per uscire, un caldo appello ai soci perché vogliano fare un sacrificio straordinario, sottoscrivendo una specie di azioni gratuite di L. 10, di L. 100[,] di L. 1000, ciascuno a seconda delle proprie forze. Queste somme, come ogni altro obolo di S. Pietro, vengono consegnate al S. Padre, rimangono proprietà della S. Sede e la Scuola godrà soltanto del loro reddito annuo. Così il S. Padre si è degnato di disporre nell'udienza accordatami il 9 corr. e volle inoltre consegnarmi il suo prezioso autografo di paterno ringraziamento ai benefattori, perché io lo faccia giungere ai singoli sottoscrittori. Caritas benigna est, patiens est, numquam dicit sufficit. Queste sante parole danno coraggio a chi domanda. Del resto il chiedente non sono io, ma il S. Padre nel breve di approvazione della Scuola, in quelle commoventi parole: «Confidiamo che non verranno meno i sussidi de' più cattolici, i quali Ci diano modo, nelle strettezze nostre, di fondare stabilmente ed invigorire, come desideriamo, la lodata Scuola superiore di Roma».
Saluto tutti, abbraccio tutti nel Signore.
Con ogni ossequio mi raffermo

di V.S. ill.ma e rev.ma
dev.mo servo
dell'A.I.S.C.

[F.to:] A. De Santi pres. gen.

---

25. [senza data]
Caro monsignore

Le mando una prova di stampa dei biglietti. Vi sarà qualche modificazione e si leverà il nome di Azione, che sembra illegale, se non esiste una società responsabile riconosciuta dal tribunale.
Veda d'incominciare una bella e buona lista di offerte. Manderemo poi i biglietti, giacché la tipografia Vaticana non li ha pronti ancora.
Coi soldi si va anche in paradiso, che è tutto dire. Auguro ogni bene e mi creda

Tutto suo aff.mo [F.to:] A. De Santi S.J.

---

26. Roma 1.11.12
Rev.mo monsignore

Ho letto nella Difesa le prime notizie di Praglia. Spero che mi manderà quanto prima la relazione pel Bollettino, fatta apposta e con qualche aggiunta sull'attività patavina durante l'anno.
Sappia poi che il telegramma, che la Difesa dice mi è stato spedito, non è giunto affatto. Non occorreva certo che si mandasse; ma posto il fatto, l'avverto che il telegramma è forse andato a Costantinopoli a consolazione dei turchi.
E che si è fatto in particolare per la propaganda tra le società cattoliche? E quanti milioni ha raccolto per la Scuola? Le ho mandate le bozze di stampa del foglietto; ora il foglietto è bello e tirato e converrà spargerlo.
Accetterà almeno un libretto, contenente 25 az. di L. 10? Si sa, bisogna fare il S. Francone; ma con quei bellissimi moduli in mano il S. Francone è già fatto, perché lo fa in sostanza il S.P.
Egli ordina, egli prega, egli ringrazia.
Tante cose, e mi perdoni se non son potuto venire, neppure dopo la Sua ultima commoventissima.
Mi creda

Dev.mo [F.to:] A. De S[anti]

---

27. [Associazione Italiana Santa Cecilia
Presidenza - Roma - Ripetta 246]

13.11.12
Rev.mo mons.

Torno ad insistere perché mandi presto la relazione di Praglia. Non può credere che noia è per me il dover scrivere e riscrivere più volte per ottenere ogni singola cosa. Sarebbe così bello il trovare provenienza in tutti. È una sgridatina; ma mons. Cheso di S. Eulalia se la merita e sono indulgente nel contentarmi di questo solo. Il num. 6 del Bollettino è sotto i torchi; dunque non mi faccia più tribolare. E vorrei sapere anche qualche cosa sull'esito del mio appello pro Schola.
L'ho fatto a lei personalmente, l'ho fatto nella mia lettera a Praglia.
L'ho fatto nel num. 5 del Bollettino.
Nulla di nulla! La nostra bisognerebbe chiamarla Dissociazione S. Cecilia.
Tanti saluti semplici, non affettuosi, perché non li merita.

Dev.mo suo [F.to:] A. De S[anti] S.J.

28. Roma, Ripetta 246
15.5.13

D. Stefano Trione (Casa Salesiana, via Cottolengo, Torino) l'organizzatore del Congresso fa ricerca del Motu proprio. La prego di scrivergli o di fargli scrivere immediatamente che vi è l'edizione di Padova, l'unica ch'io sappia.
Mons. vescovo mi ha mandato oggi L. 100 pro Schola, per fare cosa grata al mio economo, al Santo. Da bravo si adoperi anche lei regis sub exemplo a riempire il suo libretto, perché l'economo faccia sempre e per tutti buona figura.
Combatto ancora con la mia gamba che mi minaccia di nuovo! Preghi per me.
Saluti a tutti.

Aff.mo suo [F.to:] A. De S[anti]

29. Padova, Antonianum
10.8.13
Rev.mo e car.mo monsignore

Eccomi a Padova da una settimana senza vederla. Ma io avrei intenzione di andare a Bassano uno di questi giorni, per la semplice ragione che ho già il biglietto. Dovevo spingermi fino a Trento, ma poi il viaggio è andato a monte. A Bassano vorrei visitare qualche persona: s'intende per gli interessi della Scuola, alla quale il S. Padre ha assegnato un nuovo locale, comprendente il magnifico salone del Seminario romano ed alcune stanze adiacenti.
Sento che l'adunanza loro si terrà a Thiene. Quando e come? Don Refice desidererebbe molto di venire. Non si potrebbe combinare un corso d'istruzione gregoriana, antecedente all'adunanza. Egli potrebbe farlo assai bene. Forse dalle tasse dei concorrenti potrebbe saltar fuori la spesa del viaggio, perché altrimenti non sarebbe in grado di venire.
Se mai ci vediamo, parleremo di ciò.
Saluti affettuosi e mi creda

d.mo [F.to:] A. De Santi S.J.

30. 10.10.13
Rev.mo mons.

Suppongo che s'ella riflette un poco, Le dispiacerà di avermi lasciato così, senza una notizia, senza una relazione, sto per dire senza un grazie … Se di Thiene ho saputo qualche cosa, l'ho saputo dal mº Refice in un brevissimo incontro al suo ritorno e rimettendosi egli stesso alla supposta relazione che non venne. Per semplice caso mi

giunse da un amico, ben lontano da Padova, il numero della Libertà che parlava di Thiene. Ed io allora rimasi assai mortificato di non trovarci menzione dell'A.I.S.C. e di vederci indicato il corso d'istruzione come una cosaccia a benefizio de' seminaristi. Ogni volta che si fa qualche cosa, devo tribolare perché si faccia anche il proprio dovere scrivendo e mandando la relazione particolare pel Bollettino!
Mi creda

d.mo [F.to:] A. De S[anti] S.J.

31. [Associazione Italiana Santa Cecilia
Presidenza - Roma - Ripetta 246]

20 aprile 1915
Rev.mo e car.mo monsignor mio don Cheso

M'affretto a rispondere alla sua carissima dell'8 corr…
Per carità, quell'8 corrente si riferisce all'8 luglio 1914 e si tratta della lettera che lei dice di aver raccomandata, che rimase senza risposta e che io poco tempo fa dichiarai di non avere mai ricevuto. A dir vero mi pareva impossibile che una raccomandata fosse andata smarrita; cerca, cerca, cerca, finalmente sono riuscito a scovarla fuori fra un gruppo di lettere esaurite e con tanto di francobollo in cima per la risposta.
Domando perdon per santo baston …
Ma come si fa a rispondere ora? Probabilmente il sursum corda richiesto (del numero 2) l'avrò mandato, perché di solito anche quando non rispondo subito alle lettere, soglio subito far eseguire le commissioni in esse contenute. Ad ogni modo sono pronto a mandare altra copia del numero 2. Inoltre lei chiedeva i bollettarii ed i fogli d'iscrizione. Ma questa era cosa del Segretario Casimiri ed è ben probabile che glielo abbia detto, perché in questi giorni del luglio lo vedevo di continuo alla Scuola. Non so se li abbia mandati. Se ne vuole, si possono mandare sempre. Finalmente sono riuscito ad avere una segreteria come io l'ho sempre desiderata. L'abbiamo messa nei nuovi locali della Scuola e ne abbiamo costituito impiegato il segretario stesso della Scuola, che è un bravo e buono secolare, nato fatto per tenere in ordine le cose. E siccome io sono sempre in immediata relazione con la Scuola, così passo subito le commissioni e so che sono subito eseguite con molta diligenza.
"Una delle precipue sollecitudini della Società Santa Cecilia è stata ed è tuttora la Scuola superiore di musica sacra, e va benissimo; però …".
In somma c'è la tiratina d'orecchi, perché avrei dovuto fare anche qualche cosa, più direttamente utile per la pratica universale di tutte le chiese d'Italia. Pur troppo buona parte della mia attività fu impiegata per la Scuola; ma almeno abbiamo la soddisfazione di avere superato un'insuperabile difficoltà. Nei congressi si facevano gran voti per la creazione della Scuola, giudicata mezzo necessario ed indispensabile alla nostra riforma. Bisognava pur mettere mano all'opera una buona volta e dedicarvisi con tutta energia. Il Signore ci ha benedetto e la Scuola è fondata e rassicurata per sempre, come giova sperare. Potrò ora pensare con l'aiuto anche ad altre cose, quantunque il

meglio di tutto è ch'io lasci ad altri la presidenza, come spero avverrà tra breve. Quanto al manuale, rammento che mi proponevo di trattarne nel Bollettino; ma poi tutto è passato in seconda linea, e dico il vero, durante tutta l'estate scorso [corr.: "scorsa"] non ebbi che un pensiero: assicurare alla Scuola i locali che ora abbiamo e che facevano gola a tutti. Lei vorrebbe un compendium del libretto per le parrocchie; dice anche di averne già steso un prospettino e consiglia che si chiedano i desiderati anche di altre diocesi. Andando per questa via, i desiderati saranno tanti che in fine si dovrà ristampare quasi per intero il Liber usualis. Ma non vi sono già dei libretti in festis praecipuis? E chi avrebbe pagata l'edizione? Dov'erano i denari da poter avanzare, specialmente poi nella seconda metà del 1914, quando già il bilancio si affacciava poco consolante? Probabilmente la cosa è rimasta lì anche perché sarebbe stato impossibile per cagione della guerra determinare una casa editrice ad assumersi l'edizione sia per suo conto sia per conto nostro. In so[m]ma la proposta sua era ed è bella, utile, pratica, carissima anche perché venuta da lei, ed ora conserva tut[t]e queste eccellentissime qualità. Ma la pratica esecuzione anche per un presidente che non abbia il pensiero della Scuola è piena di difficoltà. Converrà ad ogni modo tornarci sopra a guerra finita. Non so se mi sarà possibile venire a Padova per s. Antonio. Come si fa a pensare a viaggi se durano queste incertezze e peggio se le incertezze diventano cannonate?
Di nuovo le chiedo scusa di aver trasandata la sua lettera. Mi voglia bene nonostante la mia cattiveria e non mi neghi il bacio che mi dava alla fine di quel suo scritto.

Aff.mo suo [F.to:] A. De Santi S.J.

I *Ventiquattro Credo a canto fermo* di Lodovico Viadana (1619) tra neogregoriano e canto fratto

1. Premessa

Il nome di fra Lodovico Viadana (ca. 1560-1627), minore osservante e allievo di Costanzo Porta, è senza dubbio legato ai *Cento concerti ecclesiastici* (1602),[1] opera annoverata tra le prime testimonianze delle nuove tendenze tecnico-estetiche germinate tra i secoli XVI e XVII. Esse vengono comunemente identificate nella «seconda prattica» monteverdiana e nella progressiva affermazione della prassi del basso continuo e della monodia accompagnata.
Tuttavia, a chi s'accosta in maniera non superficiale ai *Cento concerti*, appare evidente come il retaggio dell'esperienza polifonica dei secoli XV e XVI sia rimasto presente in maniera considerevole all'interno dell'opera del Viadana e come, in realtà, la «nova inventione» del basso continuo risultasse «commoda» soprattutto in relazione alle mutate esigenze esecutive alle quali veniva sottoposta, con sempre maggiore frequenza, la polifonia cinquecentesca.[2] Anche sul fronte della tradizione monodica del canto gregoriano, nonostante il dichiarato

---

De ignoto cantu, Atti dei seminari di studio Fonte Avellana 2000-2002, a cura di Paola Dessì e Antonio Lovato, S. Pietro in Cariano (Verona), Il Segno dei Gabrielli, 2008, pp. 277-321.

1. Cfr. Lodovico Viadana, *Cento concerti ecclesiastici a una, a due, a tre & a quattro voci. Con il basso continuo per sonar nell'organo. Nova inventione commoda per ogni sorte de cantori, & per gli organisti*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1602 (sette ristampe fino al 1612). Al riguardo, si rimanda agli ormai datati ma fondamentali studi di Claudio Gallico, *L'arte dei* Cento concerti ecclesiastici *di Lodovico Viadana*, Torino, [s.n.], 1964, e di Federico Mompellio, *Lodovico Viadana musicista tra due secoli, XVI-XVII*, Firenze, Olschki, 1966 (Historiae musicae cultores, 23). Si vedano, inoltre, le voci relative al Viadana nel *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Le biografie*, 8 voll., Torino, UTET, 1985-1988, VIII, pp. 221-222, e in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 voll., London, Macmillan, 2001[2], XXVI, pp. 516-518.

2. Nella prefazione ai *Cento concerti* cit., dedicata «a' benigni lettori», Viadana afferma «che volendo alle volte [...] cantare in un'organo o con tre voci, o con due, o con una sola [i cantori] erano astretti per mancamento di compositioni à proposito loro di appigliarsi ad una o due, o tre parti, di motetti a cinque, a sei, a sette, & anco a otto, le quali per la unione che devono havere con le altri parti, come obligate alle fughe cadenze, a' contrapunti, & altri modi di tutto il canto, sono piene di pause longhe, e replicate, prive di cadenze, senza arie, finalmente con pochissima, & insipida seguenza, oltre gli interrompimenti delle parole tall'hora in parte taciute, & alle volte ancora con disconvenevoli interpositioni disposte, le quali rendevano la maniera del canto, o imperfetta, o noiosa, od inetta, & poco grata a quelli, che stavano ad udire: senza che vi era anco, incommodo grandissimo di cantori in cantarle» (la trascrizione integrale è in Mompellio, *Lodovico Viadana* cit., pp. 127-130). Viadana, pertanto, soccorre gli esecutori, fornendo loro dei mottetti a tutti gli effetti, solamente più concentrati del consueto. La lezione della polifonia rinascimentale, comunque, non viene meno; basti pensare alla condotta in stile, dove il basso non è più «continuo», ma «seguente», dei brani a quattro voci *Exsultate iusti*, *Dic Maria*, *Adoramus te, Christe*, *Ave verum corpus*, *Regina caeli*, *Cantate Domino*, *Percussit Saul*, *Dilectus meus*, *Egredimini et videte* e dei salmi *Dixit Dominus* e *Laudate pueri Dominum*, i quali, insieme al *Magnificat*, chiudono le sezioni dedicate ai concerti a quattro e a tre voci. Cfr. Pier Luigi Gaiatto, *Indizi per lo studio della musica sacra per voci solistiche dal XV secolo all'inizio del XVII secolo*, tesi di laurea, Venezia, Università «Ca' Foscari», a.a. 2000-2001, pp. 27-30, 34-38.

carattere innovativo della raccolta, il Viadana non si discosta dalla consuetudine, inserendo le *incoationes* in *cantus firmus* dei salmi *Dixit Dominus*, *Laudate pueri Dominum* e del *Magnificat*, presentati in versione *alternatim* e musicati per due volte, a tre e a quattro voci, in modo da presentare una versione polifonica sia dei versetti pari sia di quelli dispari.[3]

L'alto grado di conservatività e la continuità sono due caratteri peculiari della musica sacra, soprattutto di quella propriamente liturgica, che devono essere tenuti ben presenti al fine di interpretare correttamente vari e diversi fenomeni compositivi che si sono succeduti nel corso dei secoli.[4] In particolare, questi processi trovano una conferma incontrovertibile nelle vicende che hanno condotto alla formazione, alla progressiva sedimentazione e all'evoluzione del repertorio gregoriano, sia sotto il profilo teorico sia per quanto concerne la prassi esecutiva.[5]

Come è noto, a causa dell'influenza della polifonia, già durante i secoli XIII e XIV la pratica di biscantare le melodie gregoriane aveva provocato progressivamente la compromissione dell'intelligibilità dei testi, introducendo nel canto liturgico, oltre a modifiche della linea melodica originaria, intervalli che andavano al di là delle consonanze perfette proprie degli *organa*.[6] La pressione della musica mensurale si fece sempre più consistente nel corso del Quattrocento

3. Le *incoationes*, notate con *breves* annerite secondo una prassi editoriale consolidata nelle stampe coeve di musica polifonica, sono inserite nella parte del Cantus. Nel *Laudate pueri Dominum* a quattro voci, nel *Dixit Dominus*, nel *Magnificat* a tre voci, il Viadana propone l'alternanza tra versetti polifonici e versetti in falsobordone (a tale fine, nei *Cento concerti* cit., sono inclusi dei falsobordoni a quattro voci in tutti i toni ecclesiastici, oltre a dei falsobordoni «passeggiati» per voce sola e basso continuo). Nel *Dixit Dominus*, nel *Magnificat* a quattro voci e nel *Laudate pueri Dominum* a tre, invece, l'*alternatim* può essere concepito sia con l'organo sia con il *cantus firmus*. Da rilevare come il Viadana indichi, nella parte del continuo, i toni dei salmi e dei *Magnificat*, con l'intenzione di fugare ogni dubbio sulla scelta, da parte dei cantori, del falsobordone e della melodia gregoriana adatti e soprattutto, nel caso dell'*alternatim* con l'organo, per assicurarsi che l'organista fornisca la corretta intonazione al coro. Addirittura, nel *Dixit Dominus* a tre voci, all'inizio delle parti del continuo del Bassus (al quale spetta il compito di intonare il salmo), è riportata l'indicazione «con l'intonatione dell'organo se piace». Il forte legame del Viadana con la tradizione della musica liturgica emerge anche dalla scelta dei salmi, effettuata in ottemperanza a criteri di praticità e di utilità : infatti, il *Dixit Dominus* e il *Laudate pueri Dominum* sono i due salmi maggiormente ricorrenti nella liturgia vespertina. Infine, la decisione di musicare alternativamente tutti i versetti dei salmi e del cantico riconduce in maniera esplicita ai sedici *Magnificat octo tonum* di Giovanni Pierluigi da Palestrina (Roma, Alessandro Gardano, 1591), i primi otto realizzati polifonicamente nei versetti dispari, i seguenti nei versetti pari. Cfr. Gaiatto, *Indizi* cit., pp. 40-41.

4. A titolo esemplificativo, basti pensare all'impiego del falsobordone e del *cantus firmus* nel *Vespro della Beata Vergine* di Claudio Monteverdi, ai mottetti e ai responsori di Antonio Lotti e di Alessandro Scarlatti, all'ampio utilizzo di melodie gregoriane da parte di Franz Liszt nell'oratorio *Christus*, alle intelaiature modali dei brani sacri di Anton Bruckner.

5. Cfr. Antonio Lovato, *Teoria e didattica del canto piano*, in *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, catalogo della mostra, Trento, Castello del Buonconsiglio, 23 settembre - 26 novembre 1995, a cura di Danilo Curti e Marco Gozzi, Trento, Provincia autonoma di Trento-Servizio Beni librari e archivistici, 1995, pp. 57-67: 57.

6. Cfr. Antonio Lovato, Cantus binatim *e canto fratto*, in *Trent'anni di ricerche musicologiche. Studi in onore di F. Alberto Gallo*, a cura di Patrizia Dalla Vecchia e Donatella Restani, Roma, Torre d'Orfeo, 1996 (Istituto di Paleografia musicale, serie III, Miscellanea, 2), pp. 73-95: 77; Id., *Teoria e didattica* cit., p. 57. In particolare, si fa riferimento a un passo della nota costituzione apostolica *Docta sanctorum patrum auctoritas* di Giovanni XXII (1324/25), dove si stabilisce che «cantus integritas illibata permaneat». Cfr. *Corpus iuris canonici*, a cura di Aemilius L. Richter ed Emil A. Friedberg, 2 voll., Leipzig, Tauchnitz, 1879-1881[2] (rist., Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1959), II, coll. 1255-1257. Riguardo alla pratica di cantare il gregoriano a due o a tre voci, si rimanda allo studio di Giulio Cattin, *«Secundare» e «succinere». Polifonia a Padova e Pistoia nel Duecento*, «Musica e storia», III, 1995, pp. 41-120.

e del Cinquecento, fagocitando la produzione sia di canti neogregoriani a una o più voci, caratterizzati da una complessa struttura tonale e rigidamente incasellati in un sistema di formule imitative e di cadenze, sia di composizioni in canto fratto eseguite polifonicamente e con valori proporzionali, che risultarono contraddistinte da una notazione composta di elementi mensurali e da «una variata prolatione di tempo nella cantilena».[7] Per assecondare le esigenze estetiche del gusto moderno, non più in grado di apprezzare la natura modale e ritmicamente libera delle melodie tradizionali, accanto alle composizioni del repertorio classico, rigorose dal punto di vista tecnico e della dottrina teorica, si affiancarono brani pseudogregoriani o in stile gregoriano, che non rappresentavano più delle semplici varianti ritmiche e melodiche di canti preesistenti, essendo composizioni originali, spesso prive di un'organica struttura interna.

Nel primo ventennio del XVII secolo, il Viadana fu testimone diretto di tale situazione, ormai consolidata e in ottemperanza alla quale era possibile ascoltare con frequenza «ne sacri tempii tante stravaganze, e varie sorti di Credo a canto fermo, fatti alla peggio, et a capricci d'huomini (salvo sempre i buoni) che per lo più non hanno né cognizione, né regola alcuna in tal professione».[8] Al tentativo di contrastare l'inevitabile processo di mutazione, e nell'ottica del mantenimento di una tradizione che si voleva immutabile, dovevano rispondere i *Ventiquattro Credo a canto fermo*, ultima opera a stampa pervenutaci delle ventisette superstiti che Lodovico Viadana pubblicò tra il 1588 e il 1619.[9]

7. Da intendersi come introduzione di episodi in tempo ternario, utilizzati per rompere l'uniformità del tempo binario. Cfr. Lovato, *Cantus binatim* cit., pp. 75 e 81. In merito alla prassi del canto fratto, si segnalano due pubblicazioni recenti: *Il canto fratto. Un repertorio da conservare e da studiare*, atti dei convegni tenuti a Radda in Chianti dal 1999 al 2004, a cura di Giacomo Baroffio e Michele Manganelli, Radda in Chianti, Corale S. Niccolò, 2005; *Il canto fratto. L'altro gregoriano*, atti del convegno internazionale di studi, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003, a cura di Marco Gozzi e Francesco Luisi, Roma, Torre d'Orfeo, 2006 (Miscellanea musicologica, 7).

8. Lodovico Viadana, *Ventiquattro 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* […] *Dedicati alla lode e gloria del p.s. Francesco, di s. Lucia benedetta, e di tutti gli spiriti beati del paradiso*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1619, p. [1] (esemplare consultato: Bologna, Civico museo bibliografico musicale, U.355). Si riporta, di seguito, la trascrizione integrale della prefazione: «a' divoti lettori. Sentendo io tutto 'l giorno, cortesi lettori, cantarsi ne sacri tempij 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 ventiquattro sopra i tuoni degl'hinni, di quasi tutto l'anno, con obligarmi sempre a i propri tuoni, che perciò non si potrà dire, che sieno fatti a caso, né a capriccio; poiché i tuoni, e l'arie di detti hinni, penso che sieno stati inspirati dallo Spirito Santo proprio, così sono essi belli, vaghi, e ben regolati. Acceterete voi dunque il mio buon animo, con la mia picciola fatica, e dono spirituale che v'appresento; non essendo stato altro fine il mio, (e sallo Iddio) che 'l servigio di sua divina maestà, il quale ho procurato in questo modo, che sia fatto con maggior nobiltà di lodi, e con maggior ardore, e zelo di devotione. E Dio vi accumuli pienezza di celesti grazie». Cfr. Mompellio, *Lodovico Viadana* cit., pp. 171-172.

9. Cfr. Mompellio, *Lodovico Viadana* cit., pp. 28-30, 82-83, 171-173; Antonio Lovato, *Tradizioni liturgico-musicali del culto antoniano*, «Il Santo», XXXVI, 1996, pp. 301-320: 308-309; Id., *Il canto piano in fonti tardive di Padova. Problemi di identificazione e descrizione catalografica*, in *Melodie dimenticate. Stato delle ricerche sui manoscritti di canto liturgico*, atti del convegno, Spoleto, 2-3 ottobre 1999, a cura di Giulia Filocamo, Firenze, Olschki, 2002 (Historiae musicae cultores, 91), pp. 93-111: 98-99; Daniele Torelli, *Notazioni ritmiche e canto fratto nelle edizioni non liturgiche tra Cinquecento e Seicento*, in *Il canto fratto. L'altro gregoriano* cit., pp. 447-492: 480-491; Marco Gozzi, *Il canto fratto: prima classificazione dei fenomeni e primi esiti del progetto RAPHAEL*, ivi, pp. 7-58: 19; Id., *Esempi di canto fratto italiano*, ivi, pp. 507-546: 521-523.

Lo spiccato interesse per il canto gregoriano può essere riscontrato in diversi lavori del Viadana. Infatti, il repertorio monodico non è rimasto estraneo alla sua connotata condizione di ecclesiastico, unita a una forte sensibilità post-tridentina nei confronti delle prassi esecutive, del decoro e della solennità della musica liturgica che, come emerge chiaramente dalle indicazioni che il musicista ha premesso ad alcune delle sue pubblicazioni, deve sempre rispettare l'intelligibilità del testo cantato ed essere coerente con esso.[10] È certamente significativo, poi, che i *Ventiquattro Credo* abbiano visto la luce in un momento di crisi del canto gregoriano, contraddistinto dalla pubblicazione dell'*Editio Medicaea* (1614-1615),[11] la quale, tra l'altro, non arrestò il proliferare di molteplici tradizioni locali che si discostavano, in misura più meno ampia, dalla tradizione gregoriana autentica.[12] Con la sua pubblicazione, il Viadana si proponeva di ricondurre la parte dell'*Ordinarium missae* maggiormente sottoposta agli scempi dettati dal mutato gusto musicale, il Credo appunto, entro l'alveo della tradizione.

10. Si vedano, a proposito, le prescrizioni contenute in Viadana, *Cento concerti ecclesiastici* cit.; Id., *Lamentationes Hieremiae prophetae*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1609; Id., *Salmi a quattro chori*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1612; Id., *Ventiquattro Credo* cit. La forma del falsobordone, in particolare, garantiva un certo grado di solennità (aumentabile con l'incremento del numero delle voci oltre le canoniche quattro), preservando, nel contempo, la comprensibilità della parola cantata. Il Viadana, pur avendo utilizzato ampiamente questa tecnica, era consapevole delle sensazioni di monotonia e di ripetitività che l'abuso di tale pratica compositiva avrebbe potuto suscitare nell'ascoltatore, soprattutto nel caso fosse stata impiegata in maniera inopportuna, sacrificando gli 'affetti'. Infatti, al termine delle *Lamentationes* cit., il Viadana si rivolge «alli virtuosi di musica», affermando che «non si è manco usato il falso bordone, perché di già, questo luogo è stato occupato da altri; ma anco perché non si canta mai tutte le parole ugualmente». Sull'argomento si segnalano Murray C. Bradshaw, *Lodovico Viadana as a Composer of Falsibordoni*, «Studi musicali», XIX/1, 1990, pp. 91-131; Ignazio Macchiarella, *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, Lucca, LIM, 1994. Per quanto concerne la presenza di melodie gregoriane all'interno delle stampe di musica polifonica del Viadana, nell'*Officium defunctorum* [...] *quattuor paribus vocibus decantandum*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1600, sono riportate per esteso quasi tutte le antifone in canto fermo, stampate nel libro-parte dell'Altus. Cfr. Rodobaldo Tibaldi, *Un contributo del XVII secolo alla tradizione del canto gregoriano: l'*Officium defunctorum *op. XI di Lodovico Viadana*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXIII/2, 2002, pp. 95-117.

11. Cfr. *Graduale de tempore iuxta ritum sacrosanctae Romanae Ecclesiae cum cantu, Pauli V. pontificis maximi iussu reformato*, Roma, Tip. Medicea, 1614, (ed. anast., Città del Vaticano, LEV, 2001); *Graduale de sanctis iuxta ritum sacrosanctae Romanae Ecclesiae cum cantu, Pauli V. pontificis maximi iussu reformato*, Roma, Tip. Medicea, 1614 (ed. anast., Città del Vaticano, LEV, 2001).

12. Cfr. Tibaldi, *Un contributo del XVII secolo* cit., p. 98, con, in nota, una ricca bibliografia riguardante i principali studi sul gregoriano tardo. Qui si ricordano il classico studio di Raphael Molitor, *Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des XVI und XVII Jahrhunderts*, 2 voll., Leipzig, Leuckart, 1901-1902 (rist., Hildesheim, Olms, 1967); Gino Stefani, *Musica e religione nell'Italia barocca*, Palermo, Flaccovio, 1975 (Uomo e cultura. Testi. Sezione etnologica, 14), pp. 139-183; Marco Gozzi, *Le edizioni liturgico-musicali dopo il Concilio*, in *Musica e liturgia* cit., pp. 39-55; Lovato, *Teoria e didattica* cit.; *Il canto piano nell'era della stampa*, atti del convegno internazionale di studi sul canto liturgico nei secoli XV-XVIII, Trento, Castello del Buonconsiglio-Venezia, Fondazione «Ugo e Olga Levi», 9-11 ottobre 1998, a cura di Giulio Cattin, Danilo Curti e Marco Gozzi, Trento, Provincia autonoma di Trento-Servizio Beni librari e archivistici, 1999; Daniele Torelli, *Il canto piano nell'ecdotica della musica sacra tra Rinascimento e Barocco*, in *Problemi e metodi della filologia musicale. Tre tavole rotonde*, a cura di Stefano Campagnolo, Lucca, LIM, 2000 (Didattica della filologia musicale, 2), pp. 107-119; Id., *La prassi del canto piano e del canto fratto nel duomo di Firenze*, in *Atti del VII centenario del duomo di Firenze*, a cura di Timothy Verdon, III: *«Cantate Domino». Musica nei secoli per il duomo di Firenze,* atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 23-25 maggio 1997, a cura di Pietro Gargiulo, Gabriele Giacomelli e Carolyn Gianturco, Firenze, EDIFIR, 2001, pp. 107-123; Marco Gozzi, *Repertori trascurati di canto liturgico*, «Polifonie», II/1, 2002, pp. 107-149; Marina Toffetti, *Il testo nel tempo: le modifiche apportate allo Psalterium et hymnarium del tesoro della cattedrale di Cremona sullo sfondo della prassi esecutiva del gregoriano tardo*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXIV/2, 2003, pp. 123-148; Marco Gozzi, *L'edizione veneziana del Graduale curata da Vecchi, Balbi e Gabrieli (1591)*, «Polifonie», V/2, 2005, pp. 9-31; Daniele Torelli, *Giovanni Guidetti (1530-1592) e le riforme post-tridentine del canto piano*, «Rivista italiana di musicologia» (di prossima pubblicazione).

Il fatto che egli abbia scelto la tipologia del *Symbolum apostolorum* per la sua opera restauratrice trova una valida motivazione nella costante attenzione che i compositori di musica liturgica ebbero per questa sezione dell'Ordinario, a partire dal celebre *Credo cardinalis* o *cardineum* (il Credo IV delle edizioni vaticane), tipico esempio di canto piano sottoposto a trattamento mensurale fin dal XIV secolo, citato da teorici quali Franchino Gaffurio (1496), Pietro Aron (1516), Biagio Rossetti (1529) e Gioseffo Zarlino (1558) come un prototipo del genere.[13] A differenza degli aspetti mensurali riscontrabili, già a partire dal Trecento, negli inni e nelle sequenze, giustificabili in base alla particolare struttura metrica e ritmica di tali componimenti, il trattamento mensurale del Credo e, successivamente, di altre sezioni dell'Ordinario della messa quali il Kyrie e il Gloria, risponde, invece, a un'esigenza di maggiore solennità: un sistema di notazione proporzionale, infatti, favorisce l'aggiunta di una seconda voce (non necessariamente scritta), con andamento per lo più omoritmico, che fa rientrare i brani nella tipologia del *cantus planus binatim*.[14] Studi recenti hanno dimostrato come tale forma di polifonia semplice, con funzione di amplificazione del *cantus prius factus*, seppe convivere accanto alla polifonia d'arte, persistendo fino al XIX secolo, soprattutto negli ambienti conventuali.[15]

È interessante notare, inoltre, come il Viadana sia stato uno dei primi

13. Cfr. Franchino Gaffurio, *Practica musicae*, Milano, Giovanni Pietro de Lomazio, 1496 (rist., New York, Broude, 1979), c. aiiij*r*; Pietro Aron, *Libri tres de institutione harmonica*, Bologna, Benedetto di Ettore, 1516 (rist., New York, Broude, 1978), c. Biiij*r*; Biagio Rossetti, *Libellus de rudimentis musices* (Verona, Stefano Nicolini da Sabbio e fratelli, 1529), a cura di Albert Seay, Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1981 (Critical Texts, 12), p. 17; Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, Venezia, [Pietro da Fino], 1558 (rist., Sala Bolognese, Forni, 1999), pp. 340-341. Una bibliografia scelta riguardante il *Credo cardinalis* (che compare anche nell'*Editio Medicaea*, come secondo Credo di una serie di quattro) è proposta in Gozzi, *Il canto fratto* cit., pp. 15-16 nota 15. Ricca di testimoni manoscritti e a stampa contenenti Credo in canto fratto è la Biblioteca musicale Laurence Feininger di Trento. Cfr. Marco Gozzi, *Le fonti liturgiche a stampa della Biblioteca musicale L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio*, 2 voll., Trento, Provincia autonoma di Trento-Servizio Beni librari e archivistici, 1995; Cesarino Ruini, *I manoscritti liturgici della Biblioteca musicale L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio*, 2 voll., Trento, Provincia autonoma di Trento-Servizio Beni librari e archivistici, 1998-2002; Gozzi, *Il canto fratto* cit., pp. 48-57; Cesarino Ruini, *Esempi di notazione mensurale nei codici liturgici della Biblioteca musicale L. Feininger di Trento*, in *Il canto fratto. L'altro gregoriano* cit., pp. 185-202; Salvatore De Salvo Fattor, *Annotazioni sulla tradizione a stampa dei Credo in canto fratto nei testimoni della Biblioteca musicale L. Feininger di Trento*, ivi, pp. 431-445. Le molte melodie esistenti di Credo mensurali sono parzialmente censite nel repertorio di Tadeusz Miazga, *Die Melodien des einstimmigen Credo der römisch-katholischen lateinischen Kirche. Eine Untersuchung der Melodien in den handschriftlichen Überlieferungen mit besonderer Berücksichtigung der polnischen Handschriften*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1976. In ambito italiano è stato intrapreso un progetto di codifica alfanumerica degli *incipit* dei Credo da parte di Giacomo Baroffio - Eun Ju Kim, *«Symbolum». Le melodie del «Credo» nelle fonti italiane*, «Rivista internazionale di musica sacra», XX, 1999, pp. 323-346.

14. Cfr. Gozzi, *Il canto fratto* cit., pp. 8-20, 28-30.

15. Riguardo alla prassi delle polifonie semplici si vedano F. Alberto Gallo, *«Cantus planus binatim». Polifonia primitiva in fonti tardive*, «Quadrivium», VII, 1966, pp. 79-89; *I più antichi monumenti sacri italiani*, a cura di F. Alberto Gallo e Giuseppe Vecchi, 2 voll., Bologna, AMIS, 1968 (Monumenta lyrica Medii Aevi Italica, 3. Mensurabilia); Kurt Von Fischer, *Persistance du* cantus binatim *au 18e siècle?* «Quadrivium», XII, 1971, pp. 197-202; *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, atti del congresso internazionale, Cividale del Friuli, 22-24 agosto 1980, a cura di Cesare Corsi e Pierluigi Petrobelli, Roma, Torre d'Orfeo, 1989 (Miscellanea musicologica, 4); Lovato, *Cantus binatim* cit.; Cattin, *«Secundare»* cit.; *Un millennio di polifonia liturgica tra oralità e scrittura*, a cura di Giulio Cattin e F. Alberto Gallo, Venezia-Bologna, Fondazione Ugo e Olga Levi-Il Mulino, 2002 (Quaderni di «Musica e storia», 3); *Polifonie semplici*, atti del convegno internazionale di studi, Arezzo, 28-30 dicembre 2001, a cura di Francesco Facchin, Arezzo, Fondazione Guido d'Arezzo, 2003 (Quaderni di «Polifonie», 1).

compositori ad avere cercato di disciplinare una tradizione che, per quanto concerne la composizione di brani in canto neogregoriano e, quindi, in canto fratto, fu coltivata soprattutto dai francescani, trovando in seguito sistemazione nei trattati di vari teorici delle diverse famiglie dell'Ordine, come Orazio da Caposele (1623), Silverio Picerli (1630), Giovanni d'Avella (1657), Francesco Claudio Le Vol (1663 e 1669), Giuseppe Maria Stella della Mirandola (1664), Gerolamo Cantone (1668), Giulio Sacchi (1675), Andrea da Modena (1690) e Giuseppe Frezza dalle Grotte di Castro (1698), oltre che in un vasto repertorio prodotto dalle numerose comunità conventuali d'Italia e anche di altri paesi europei.[16]

2. Stato degli studi

Le prime considerazioni riguardanti i *Ventiquattro Credo* del Viadana, alquanto sintetiche, sono rintracciabili nella datata monografia di Federico Mompellio, *Lodovico Viadana musicista tra due secoli*, dove viene fornita anche una descrizione bibliografica completa dell'opera.[17] Come già evidenziato da Daniele Torelli, il giudizio ivi espresso è pesantemente viziato da una visione assolutamente negativa dello stato del canto gregoriano nei secoli XVI-XVII, valutato come una disastrosa corruzione della tradizione monodica medievale e non, piuttosto, come una naturale evoluzione di essa.[18] Questa concezione antistorica riguardo al gregoriano tardo ha caratterizzato l'approccio musicologico al fenomeno per molti decenni, tanto da essere riscontrabile, come ha notato Marco Gozzi, anche nel manuale di Giulio Cattin, *La monodia nel Medioevo*.[19]

16. Cfr. Antonio Lovato, *Il canto dell'ufficio al Santo nei secoli XVII-XIX. Il ms. 746 della Biblioteca Antoniana*, «Il Santo», XXXII/2-3, 1992, pp. 235-264: 257; Id., «*Disciplina musicae*» *nel seminario di Padova (1822-1882). Statuti e pratica del canto fratto, repertorio locale e polifonie popolari*, in *Contributi per la storia della musica sacra a Padova*, a cura di Giulio Cattin e Antonio Lovato, Padova, Istituto per la Storia ecclesiastica padovana, 1993 (Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana, 24), pp. 299-335: 313-326. Tutti i trattati sono citati da Antonio Lovato, *Aspetti ritmici del canto piano nei trattati dei secoli XVI-XVII*, in *Il canto piano* cit., pp. 105-114. Riguardo alla produzione di composizioni in canto fratto in ambito conventuale, si vedano Mario Levri, *Un patrimonio trentino di melodie liturgiche. Appunti di storia musicale della provincia francescana di S. Vigilio (Trento)*, tesi di dottorato, Roma, Pontificio Istituto di Musica Sacra, 1945; Ladislav Kačic, *Missa franciscana der marianischen Provinz im XVII und XVIII Jahrhundert*, «Studia musicologica», XXXIII, 1991, pp. 5-107; *Cantoria pro conventu S. Mariae Raddae FF. MM. RR. scripta a p. f. Benigno a S. Joanne Vallis Arni Superioris*, a cura di Michele Manganelli, Panzano in Chianti, Feeria, 2000; *Il canto fratto nei manoscritti della Fondazione Biblioteca S. Bernardino di Trento*, a cura di Giulia Gabrielli, Trento, Provincia autonoma di Trento-Soprintendenza per i Beni librari e archivistici, 2005 (Patrimonio storico e artistico del Trentino, 28); Fabrizio Mastroianni, *Alcuni manoscritti con canto fratto della Biblioteca della Porziuncola di Assisi*, in *Il canto fratto. L'altro gregoriano* cit., pp. 203-212.

17. Cfr. Mompellio, *Lodovico Viadana* cit., pp. 28-30, 82-83, 171-173.

18. Cfr. Torelli, *Notazioni ritmiche* cit., p. 481 nota 57, dove sono riportate integralmente le valutazioni negative del Mompellio, che liquida i *Ventiquattro Credo* come «dettati da santi propositi e ben infelici nei risultati», dei «misfatti, nel caso nostro certo involontari, anzi visti come opere buone». L'interesse del Mompellio si concentra, invece, sulla giustificazione che il Viadana fornisce, al termine dell'opera, riguardo alla «nota picciola» impiegata nella stampa dei *Credo*, che viene interpretata in senso autobiografico. Cfr. Mompellio, *Lodovico Viadana* cit., pp. 28-30.

19. Cfr. Giulio Cattin, *La monodia nel Medioevo*, Torino, EDT, 1991 («Storia della musica a cura della Società italiana di musicologia», 2), pp. 113-121; Gozzi, *Repertori trascurati* cit., pp. 108-109.

Il primo tentativo di analisi oggettiva delle tecniche compositive utilizzate dal Viadana nei *Ventiquattro Credo* è stato effettuato da Antonio Lovato una decina di anni fa, nel contesto di uno studio riguardante la storia, la trasmissione e le trasformazioni dell'ufficio ritmico per s. Antonio di Padova.[20] Lovato pone i *Credo* lodoviciani alle origini dei testimoni a stampa della prassi del canto fratto ed enuclea, in maniera sintetica, le principali caratteristiche tecniche del Credo costruito sulla melodia dell'inno *En gratulemur hodie*, ma non prende in considerazione le modalità di trattamento del materiale monodico originario.

Un contributo più esteso, che si propone di fornire una visione d'insieme dei *Ventiquattro Credo*, affrontandone le tecniche compositive in relazione alle diverse strutture melodiche e metrico-ritmiche degli inni assunti dal Viadana come base per le proprie elaborazioni, è recentemente apparso negli atti del convegno internazionale di studi *Il canto fratto. L'altro gregoriano* (Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003). Ai *Ventiquattro Credo* è dedicata la sezione conclusiva di un ampio saggio di Daniele Torelli, che prova a delineare un quadro generale degli aspetti ritmici delle notazioni impiegate, fra Cinquecento e Seicento, in edizioni non necessariamente destinate all'uso liturgico e che contengono *cantus planus* e/o *fractus*.[21] L'analisi condotta da Torelli risulta maggiormente interessata alle caratteristiche esterne o 'collaterali' dell'opera, ovvero alle implicazioni biografiche, alla fortuna, alla veste tipografica e alla presenza di intonazioni polifoniche. Pertanto, le osservazioni riguardanti gli aspetti strettamente compositivi, tra l'altro condotte principalmente in riferimento a un unico brano (il *Credo Christe redemptor omnium*), sono esposte in maniera non esaustiva, con un uso contenuto di esempi musicali. Anche la trattazione delle caratteristiche notazionali dell'opera non appare sistematica e presenta delle lacune. L'impressione complessiva è che la finalità dichiarata di produrre uno studio organico sui *Ventiquattro Credo* si esaurisca in un'appendice conclusiva al suo saggio sulla notazione.[22] Nello stesso volume degli atti, Marco Gozzi propone, invece, un'interessante e plausibile trascrizione del *Credo Veni creator Spiritus*, inciso nel CD audio allegato.[23]

Il presente contributo, pertanto, si propone di analizzare in maniera sistematica le tecniche compositive messe in atto dal Viadana nei *Ventiquattro Credo*. In particolare, saranno evidenziati i diversi rapporti di volta in volta

20. Cfr. Lovato, *Tradizioni liturgico-musicali* cit., pp. 308-309.

21. Cfr. Torelli, *Notazioni ritmiche* cit., pp. 480-491.

22. L'affermazione che «la raccolta [sia] rimasta finora sostanzialmente ignorata» (ivi, p. 481), non giustifica che Torelli non menzioni lo studio di Antonio Lovato precedentemente citato, così come il fatto che consideri il contributo di Federico Mompellio l'«unico […] che, ormai parecchi anni fa, ha preso in considerazione i *Ventiquattro Credo*» (ivi, nota 67).

23. Cfr. Gozzi, *Esempi di canto fratto* cit., pp. 522-523; il *Credo Veni creator Spiritus* è la traccia 3 del CD.

intercorrenti tra *cantus prius factus* e le elaborazioni che ne scaturiscono, cercando anche di definire le principali caratteristiche grafiche e mensurali del sistema di notazione impiegato.

3. Aspetti formali

Il metodo utilizzato dal Viadana nel compilare i *Ventiquattro Credo a canto fermo* può essere accostato a quello da tempo collaudato per la produzione dei *contrafacta* in ambito polifonico e nel campo della lauda medievale: alle melodie di ventidue dei principali inni della liturgia cattolica, della sequenza *Veni Sancte Spiritus* e del testo mariano *Tota pulchra es Maria*, egli sottopone le parole del Credo, apportando delle modifiche melodiche e ritmiche all'intonazione monodica originale, ma rispettando il tono proprio della melodia di riferimento (seppure con qualche libertà nell'indicazione del modo).[24] L'ordine in base al quale vengono proposti i Credo contraffatti ricalca esattamente il modello proposto dai libri liturgici, con la canonica suddivisione in *Proprium de tempore*, *Proprium de sanctis* e *Commune de sanctis*, quasi a voler sottolineare l'origine autentica e autorevole del materiale musicale, a garanzia del testo stesso del Credo. In particolare, la successione degli inni adottata dal Viadana rimanda a quella prescritta dal *Breviarium Romanum* di Pio V (1568) e dal *Caerimoniale episcoporum* di Clemente VIII (1600), al quale si rifanno in maniera esplicita anche alcune raccolte coeve di inni polifonici.[25] Riporto, di seguito, il prospetto dei Credo «sopra i tuoni delli hinni», con l'indicazione del tono che compare nella stampa, del tono reale (in caso di difformità) e della festività a cui è riferito ciascun inno.[26]

24. In particolare, molti degli inni appartenenti all'VIII tono vengono indicati come di I tono, probabilmente per l'invalsa consuetudine di trasportare quest'ultimo modo e il relativo plagale una quarta sopra (Re → Sol), al fine di rendere più agevoli da cantare le melodie di tessitura grave. Cfr. Lovato, *Cantus binatim* cit., p. 83. Nella prima parte dei *Symbolum apostolorum* cit. del minore conventuale Giuseppe Frezza sono contenuti sedici Credo in canto fermo «semifigurato», anch'essi strutturati su intonazioni innodiche. Cfr. Lovato, *Il canto piano* cit., pp. 98, 100.

25. Cfr. *Breviarium Romanum, ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum, Pii V. pont. max. iussu editum*, Roma, Paolo Manuzio, 1568 (ed. anast., Città del Vaticano, LEV, 1999); *Caerimoniale episcoporum iussu Clementis VIII pontificis maximi novissime reformatum. Omnibus ecclesiis, praecipue autem metropolitanis, cathedralibus & collegiatis perutile ac necessarium*, Roma, Tip. poliglotta 1600 (ed. anast., Città del Vaticano, LEV, 2000). Per quanto concerne le pubblicazioni contenenti inni polifonici, si cita il caso di Giovanni Cavaccio, *Hinni correnti in tutti i tempi dell'anno secondo il rito romano… secondo l'ordine del Cerimoniale nuovo del sommo pontefice Clemente ottavo*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1605, ai quali è dedicato il saggio di Matteo Armanino, *Inni secondo il rito romano di Giovanni Cavaccio (1605)*, «Polifonie», III/1, 2003, pp. 9-47.

26. La raccolta include, pure, tre canoni all'unisono (*O gloriosa Domina* e *Da pacem, Domine*, a quattro parti, e *Lavamini, mundi estote*, a cinque parti), il versetto «Et incarnatus est», musicato omoritmicamente a quattro voci pari, insieme all'«Amen» conclusivo, nei toni degli inni (I, IV e VIII modo), e le quattro antifone mariane *post completorium*, in *tonus ferialis* (*Alma Redemptoris mater*, *Ave Regina caelorum*, *Regina caeli* e *Salve Regina*).

Titolo inno	Tono	Tono reale	Festività
Vox clara ecce intonat	VIII		[Avvento: lodi]
Christe redemptor omnium	I [+ 4ª]		[Natale: vespri e mattutino]
Hostis Herodes impie	I	[VIII]	[Epifania: vespri e mattutino]
Ad preces nostras	I	[VIII]	[Domeniche di Quaresima: vespri]
Vexilla Regis prodeunt	I		[Domenica di Passione: vespri]
Ad cenam agni providi	I	[VIII]	[Domeniche del tempo di Pasqua: vespri]
Iesu nostra redemptio	IV		[Ascensione: vespri e lodi]
Veni creator Spiritus	I	[VIII]	[Pentecoste: vespri]
Beata nobis gaudia	I		[Pentecoste: lodi]
Veni Sancte Spiritus [seq.]	I		[Pentecoste: messa]
Pange lingua gloriosi	I		[*Corpus Domini*: vespri]
En gratulemur hodie	[n.d.]	[V-VI]	«Di s. Antonio da Padua: [I vespri]»
Ut queant laxis	I		[S. Giovanni Battista: vespri]
Concinat plebs fidelium	IV		«Di s. Chiara: [I vespri]»
Ave maris stella	I		[Assunzione della B.V.M.: vespri e mattutino]
O gloriosa Domina	I	[II + 4ª]	[Assunzione della B.V.M.: lodi]
Tibi Christe splendor Patris	I		[S. Michele arcangelo: vespri e mattutino]
Decus morum dux minorum	I	[II + 4ª]	«Di S. Francesco: [II vespri]»
Aeterna Christi munera	I	[VIII]	[Comune degli apostoli: mattutino]
Deus tuorum militum	IV	[III]	[Comune di un martire: vespri e mattutino]
Sanctorum meritis	IV	[III]	[Comune di più martiri: vespri]
Iste confessor	VIII		[Comune di un confessore pont.: vespri e mattutino]
Iesu corona virginum	I		[Comune di una vergine: vespri e lodi]
Tota pulchra es Maria [ant.?]	I		[Concezione di Maria: I vespri?]

I Credo sono notati su pentagramma, con le chiavi di Do e di Fa, impresse secondo le forme C ed F tipiche del canto gregoriano, poste rispettivamente in quarta e in terza linea. La presenza del pentagramma riconduce agli inserti in canto fermo presenti nelle stampe di musica polifonica dove, invece, le chiavi impiegate sono quelle proprie della musica figurata.[27]

27. Come avviene, ad esempio, in Viadana, *Cento concerti* cit., e in Id., *Officium defunctorum* cit. Cfr. Tibaldi, *Un contributo del XVII secolo* cit., p. 97. Torelli, *Notazioni ritmiche* cit., p. 485 nota 71, motiva la presenza del pentagramma nei *Credo* del Viadana «sulla base dei comuni usi tipografici propri di uno stampatore di musica figurata quale Bartolomeo Magni». La scelta, a seconda dei casi, della chiave gregoriana di Do o di Fa si dimostra, invece, sempre coerente con quella riscontrabile negli inni di riferimento contenuti nei libri corali dell'epoca, nell'intento di rifarsi anche graficamente alla tradizione.

La notazione utilizzata dal Viadana (della quale si tratterà in maniera specifica nel paragrafo dedicato agli aspetti mensurali dei Credo), composta essenzialmente da *breves* e *semibreves* nere, rimanda in maniera esplicita a quella impiegata negli *Psalmi ad vesperas* di Rocco Rodio (1573) e nel *Directorium chori* di Giovanni Guidetti (1582).[28] In particolare, al *Directorium* del Guidetti spetta la codifica di tale sistema di notazione, che assume anche un significato ritmico-proporzionale e le cui figure (breve e semibreve nere) derivano rispettivamente dal *punctum* e dal *punctum inclinatum* della notazione quadrata nera del canto liturgico.[29] Il riferimento alla tradizione editoriale del *Directorium* sarà uno dei motivi della rinnovata fortuna che i *Ventiquattro Credo* ottennero, nella seconda metà del XIX secolo, presso i sostenitori e i teorici della cosiddetta Neomedicea pubblicata dal Pustet.[30]

In tre casi viene utilizzato il Si♭ in chiave: nei *Credo Christe redemptor omnium* (I tono) e *Decus morum, dux minorum* (II tono), trasposti una quarta sopra il modo originario, motivo per cui compare anche il Mi♭; nel *Credo En gratulemur hodie*, in modo misto V autentico - VI plagale,[31] dove l'alterazione in chiave è dovuta alla «natura di b molle» propria del quinto e del sesto tono, i quali, secondo la teoria guidoniana, sono formati sopra la chiave di F-Fa-Ut, di «ordine grave».[32] Invece, nel *Credo O gloriosa Domina*, in II modo trasportato una quarta sopra, il bemolle non compare in chiave ma è inserito accanto alle note.[33]

28. Cfr. Giovanni Guidetti, *Directorium chori ad usum sacrosanctae basilicae Vaticanae & aliarum cathedralium & collegiatarum ecclesiarum*, Roma, Robert Granjon, 1582; Rocco Rodio, *Psalmi ad vesperas dierum festorum solemnium per totum annum, quae vulgus falso bordone appellat. A diversiis authoribus conditi nec non omnes dierum festorum hymni, una cum Communibus, atque quatuor Magnificat & Haec dies, Regina caeli, & Salve Regina quatuor vocibus*, Napoli, Mattia Cancer, 1573 (rist., Lamezia Terme, A.M.A. Calabria, 1994). Nella raccolta del Rodio sono presenti le intonazioni monodiche degli inni, da alternarsi con i versetti polifonici. Cfr. Tibaldi, *Un contributo del XVII secolo* cit., p. 97 nota 5. Per la prassi esecutiva del canto gregoriano in età rinascimentale e barocca, si rimanda a Lovato, *Teoria e didattica* cit.; Id., *Aspetti ritmici* cit.; Torelli, *La prassi del canto piano* cit.

29. Il *Directorium* del Guidetti, riedito fino alla metà del Settecento, spesso con significative variazioni nelle scelte notazionali, fu successivamente ristampato dal Pustet nel 1874.

30. Franz Xaver Haberl curò l'edizione degli *Zwanzig Choralcredo über die gregorianischen Melodien kirchlicher Hymnen componiert von Fra Lud. Viadana aus dem Franziskanerorden (1619)*, Regensburg-New York-Cincinnati, Pustet, 1889. Il musicologo tedesco trascrisse i Credo lodoviciani in notazione moderna (omettendo quelli costruiti sugli inni *Ad preces nostras*, *En gratulemur hodie*, *Decus morum, dux minorum* e sulla sequenza *Veni Sancte Spiritus*), basandosi sulle norme stabilite dalla Commissione pontificia per i libri corali autentici (semibrevi per le note relative alle sillabe toniche, minime per le note singole, semiminime per i gruppi di note brevi) e stravolgendo, così, il ritmo originale dei Credo. Cfr. *Zwanzig Choralcredo* cit., p. VII.

31. Cfr. Lovato, *Tradizioni liturgico-musicali* cit., pp. 308-309, dove vengono analizzati i tratti compositivi generali del *Credo En gratulemur hodie*.

32. Cfr. Adriano Banchieri, *Cartella musicale nel canto figurato, fermo & contrapunto*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614 (rist., Bologna, Forni, 1968), pp. 2, 5, 65.

33. Nella sua trascrizione dei *Ventiquattro Credo*, l'Haberl pone il Si♭ in chiave, mentre, nel caso del *Credo Christe redemptor omnium*, viene abolita la trasposizione di una quarta. Cfr. *Zwanzig Choralcredo* cit., pp. 4-8, 42-46. Nell'ambito della fedeltà del Viadana alla tradizione, anche sotto l'aspetto puramente grafico, è interessante rilevare come, nel caso dell'inno *O gloriosa Domina*, il bemolle in chiave non compaia nei libri corali coevi, nonostante la melodia sia ugualmente trasportata di una quarta. Il Viadana, pertanto, si uniforma all'uso, ma, per correttezza, inserisce il bemolle accanto a ogni Si.

L'influenza della moderna concezione tonale e della musica figurata si può ravvisare anche nell'introduzione del diesis. Emblematico appare il suo impiego nel *Credo Tota pulchra es Maria*, nel quale compare la cadenza Re-Do♯-Re, nella quale il Do alterato può essere interpretato come la sensibile del tono autentico di Re. Analogamente, nel *Credo Iste confessor* (VIII modo) si presenta la cadenza Mi-Fa♯-Sol. Nel *Credo Beata nobis gaudia* (I modo), invece, ricorre la formula cadenzata, strutturata sulla «corrispondente» (dominante del tono), La-Sol♯-La-Sol♯-La.[34]

Un aspetto tradizionale presente nei *Ventiquattro Credo*, che non emerge però dal frontespizio, è costituito dalla possibilità, prevista dall'autore, di alternare versetti in canto fermo con versetti eseguiti all'organo. All'inizio di ogni Credo, infatti, il Viadana indica l'intonazione che l'organo dovrà lasciare al coro, secondo i criteri del sistema esacordale: D-Sol-Re per il I modo, E-La-Mi per il IV modo, C-Fa-Ut per il modo misto (V-VI) e G-Sol-Re-Ut per l'VIII modo. Il problema dell'intonazione era assai rilevante, in quanto il progressivo affrancamento dei versetti organistici dalla melodia gregoriana di riferimento e l'altezza variabile del corista, che spesso presentava delle differenze significative tra un luogo e l'altro (ad esempio, quello in uso in Lombardia era «quasi una voce e mezza più alto» di quello romano), erano in grado di ingenerare spiacevoli malintesi tra l'organista e il coro.[35] Nel caso dei *Ventiquattro Credo*, però, la prassi dell'*alternatim* non rappresenta la motivazione primaria in base alla quale il Viadana ha redatto la propria opera, ma si configura piuttosto come un'opzione, proposta per ottemperare a una tradizione all'epoca ormai consolidata, che prevedeva la recita «in coro» delle sezioni affidate all'organo, soprattutto le parti dell'*Ordinarium missae*, i versetti dei salmi, degli inni e del *Magnificat*.[36]

34. In seguito Giuseppe Frezza, *Il cantore ecclesiastico*, Padova, Stamperia del Seminario, 1698, pp. 138-143, suddividerà le cadenze in cinque specie per ogni tono: «finale» (fondamentale o *finalis*), «corrispondente» (dominante o corda di recitazione), «partecipante» (nota di intonazione), «media» (quarta sopra la fondamentale) e «concessa» (cadenza di altro tono). Cfr. Lovato, *Cantus binatim* cit., pp. 83-84.

35. Cfr. Torelli, *Notazioni ritmiche* cit., pp. 476-480, dove, ad esemplificazione della vivacità della problematica, vengono riportate numerose citazioni in merito, tratte da Bernardino Bottazzi, *Choro et organo primo libro in cui con facil modo s'apprende in poco tempo un sicuro methodo di sonar su l'organo messe, antifone, & inni sopra ogni maniera di canto fermo*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614 (rist., Sala Bolognese, Forni, 1980), p. 6; Giovanni Battista Olifante, *Porta aurea sive Directorium chori. Opera utilissima a chi desidera imparar di canto fermo, come anco a tutte le chiese colleggiate dove s'officia in choro*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1641, p. [3]; Stella della Mirandola, *Breve instruttione alli giovani* cit., pp. 125-147 (ed. 1665, cap. 51-53).

36. Tra le principali testimonianze pervenuteci della prassi dell'*alternatim* fra coro e organo, precedenti l'edizione dei *Ventiquattro Credo*, si ricordano Girolamo Cavazzoni, *Intavolatura cioè ricercari canzoni himni Magnificat. Libro primo*, Venezia, [Bernardino Vitali], 1543; Id., *Intabolatura d'organo cioè misse himni Magnificat. Libro secondo*, [Venezia, s.n.], 1543[?]; Claudio Merulo, *Messe d'intavolatura d'organo* […] *libro quarto*, Venezia, [Merulo], 1568; Antonio Valente, *Versi spirituali sopra tutte le note, con diversi canoni spartiti per sonar negli organi, messe, vespere & altri officii divini* […] *libro secondo*, Napoli, Eredi di Mattia Cancer, 1580; Giovanni Matteo Asola, *Canto fermo sopra messe, himni, et altre cose ecclesiastiche appartenenti a' sonatori d'organo per giustamente rispondere al choro*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1592 (rist., Verona, AMIS, 1993); *Intavolatura d'organo facilissima accomodata in versetti sopra gli otto tuoni ecclesiastici con la quale si può giustamente risponder a messe, salmi e a tutto quello che è necessario al choro*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1598; Adriano Banchieri, *L'organo suonarino* […] *entro il quale si pratica quanto occorrer suole a gli suonatori d'organo, per alternar corista a gli canti fermi in tutte le feste, & solennità dell'anno, trasportato & tradotto dal canto fermo fidelissimamente, sotto la guida di un basso in canto*

Da quanto emerge dall'«ordine di sonar con l'organo» posposto alla prefazione dei *Ventiquattro Credo*, la preoccupazione del Viadana è rivolta essenzialmente a garantire una corretta interpretazione della prassi dell'*alternatim* «come si costuma in Roma», ovvero che al coro spetti sempre il primo verso («Patrem omnipotentem»), in modo che a esso tocchi anche il solenne «Et incarnatus est».[37] La consuetudine romana era molto radicata se continuò a persistere, come testimoniano le indicazioni fornite agli organisti da Adriano Banchieri ne *L'organo suonarino* (1605) e nelle *Conclusioni nel suono dell'organo* (1609), anche dopo la pubblicazione del *Caerimoniale episcoporum*, che invece proibiva esplicitamente l'intervento dell'organo durante il canto del Credo.[38]
Alla prassi dell'*alternatim* è afferibile pure il trattamento polifonico del versetto «Et incarnatus est» e dell'«Amen» conclusivo, che il Viadana realizza a quattro voci pari nei diversi toni dei Credo, da cantarsi «se altri compiacerà» in rapporto al grado di solennità della festa. Questi interventi polivocali, piuttosto che alla tipologia del falsobordone, vanno ricondotti allo «stile familiare» (ovvero omoritmico-sillabico, proprio delle polifonie semplici), utilizzato dal Viadana, oltre che nelle *Lamentationes Hieremiae prophetae* (1609), anche in molti dei brani a quattro voci inclusi nei *Cento concerti ecclesiastici*.[39]

4. Le fonti

Prima di analizzare le tecniche compositive impiegate nella redazione dei *Ventiquattro Credo*, è necessario determinare le fonti dalle quali il Viadana ha tratto le melodie gregoriane per le sue elaborazioni. Infatti, nel caso degli inni, è stato appurato come, nei secoli XVI-XVII, la presenza di varianti melodiche e testuali fosse assolutamente consistente e significativa, giustificata dal carattere celebrativo proprio di tale forma poetico-musicale, la quale si prestava in maniera egregia a essere sfruttata in occasione di festività locali o particolari.[40]

figurato suonabile, & cantabile, & con intelligibile docilità diviso in cinque registri, Venezia, Riccardo Amadino, 1605 (rist., Sala Bolognese, Forni, 1969); Bottazzi, *Choro et organo* cit. Per completezza d'informazione, si vedano anche le voci *Organ Hymn* e *Organ Mass* in *The New Grove* cit., XVIII, pp. 651-657.

37. Viadana, *Ventiquattro Credo* cit., p. [1]: «Ordine di sonar con l'organo. L'organo sarà sempre il primo a sonare, per lasciare poi in tuono il credo, che s'haverà da cantare. Il coro comincerà sempre il primo verso, PATREM OMNIPOTENTEM, come si costuma in Roma, perché gli toccherà poi anco il verso; ET INCARNATUS EST, il quale si potrà cantar anco in musica, (se altri compiacerà) ma con misura larga, con gravità, e divotione. Cantando poi senza organo, farà ciascuno a suo beneplacito». Cfr. Mompellio, *Lodovico Viadana* cit., p. 172.

38. Cfr. Gozzi, *Esempi di canto fratto* cit., pp. 516-517, dove vengono riportati parte del cap. XXVIII (*De organo, organista et musicis seu cantoribus, et norma per eos servanda in divinis*) del *Caerimoniale episcoporum* cit., pp. 111-113, della *Tabella ordinata per gli organisti principianti* (Banchieri, *L'organo suonarino* cit., p. [38]) e della *Nona conclusione dilucidata* (Adriano Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna, eredi di Giovanni Rossi, 1609 [rist., Bologna, Forni, 1981], p. 23).

39. Per esempio nei concerti *Exsultate iusti*, *Dic Maria*, *Cantate Domino*, *Percussit Saul* e *Dilectus meus*. Per una definizione completa di «stile familiare», si veda la voce relativa nel *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Il lessico*, 4 voll., Torino, UTET, 1983-1984, II, p. 200. Cfr. Gaiatto, *Indizi* cit., pp. 35-36.

40. Cfr. Armanino, *Inni secondo il rito romano* cit., pp. 13-14; Giacomo Baroffio, *Palestrina e il canto gregoriano: l'innodia*, in *Palestrina e la sua presenza nella musica e nella cultura europea dal suo tempo ad oggi*, atti del II convegno internazionale di studi palestriniani, Palestrina, 3-5 maggio 1986, a cura di Lino Bianchi e Giancarlo

Nei *Ventiquattro Credo*, in particolare, si riscontra il ricorso a una tradizione che di frequente si discosta nettamente da quella ufficializzata dall'*Editio Vaticana*. Escludendo le piccole varianti melodiche, la sequenza *Veni sancte Spiritus*, il testo in onore della Madonna *Tota pulchra es Maria* e i tre inni dedicati ai santi dell'ordine (non inseriti nell'Edizione Vaticana), il Viadana utilizza, in almeno dieci casi, una melodia totalmente differente, spesso anche nel tono, da quella scelta dal *Liber hymnarius* di Solesmes:[41] *Vox clara ecce intonat*, *Hostis Herodes impie*, *Ad preces nostras*, *Ad cenam agni providi*, *Beata nobis gaudia*, *Ut queant laxis*, *Deus tuorum militum*, *Sanctorum meritis*, *Iste confessor* e *Iesu corona virginum*. Va segnalato che le intonazioni degli inni *Deus tuorum militum*, *Sanctorum meritis* e *Iste confessor* corrispondono invece a quelle proposte dal *Liber usualis*, anche se non coincidono esattamente.[42]
Nell'impossibilità di reperire i libri corali appartenuti al convento di S. Francesco di Viadana (soppresso nel 1786),[43] al quale era incardinato fra Lodovico all'epoca della pubblicazione dei *Ventiquattro Credo*, i raffronti delle melodie innodiche sono stati effettuati sulla base dello *Psalterium* edito a Venezia dal Giunta nel 1572.[44] Si tratta di un testimone assai noto, in quanto, analogamente all'*Antiphonarium* e al *Graduale* stampati dal Giunta nello stesso anno, propone un contenuto e un ordinamento ancora pre-tridentini, da emendare, però, in base alle indicazioni contenute all'inizio del volume. Per quanto riguarda le intonazioni utilizzate dal Viadana, l'unica piccola variazione interessa l'inno *Ad preces nostras deitatis aures*, il cui *incipit* originario era *Aures ad nostras deitatis preces*. L'esemplare consultato, conservato presso la Biblioteca musicale Laurence Feininger di Trento, si presenta mutilo di alcune carte e, tra le altre, mancano purtroppo quelle contenenti gli inni *Vox clara ecce intonat*, *Christe redemptor omnium* e *Hostis Herodes impie*. Perciò,

Rostirolla, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1991, pp. 23-26; Paola Besutti, *«Ave maris stella»: la tradizione mantovana nuovamente posta in musica da Monteverdi*, in *Claudio Monteverdi: studi e prospettive*, atti del convegno, Mantova, 21-24 ottobre 1993, a cura di Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni e Rodolfo Baroncini, Firenze, Olschki, 1998 (Accademia nazionale virgiliana di Scienze, Lettere e Arti. Miscellanea, 5), pp. 57-78; Marina Toffetti, *L'impiego delle melodie liturgiche tradizionali nella polifonia del tardo Rinascimento: il caso degli inni di Marc'Antonio Ingegneri (Venezia, 1606)*, in *Il canto piano* cit., pp. 165-181; Id., *Problemi di edizione posti dal repertorio liturgico su* cantus prius factus*: gli inni polifonici*, in *Problemi e metodi* cit., pp. 97-105.

41. Cfr. *Liber hymnarius cum invitatoriis & aliquibus responsoriis*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1983.

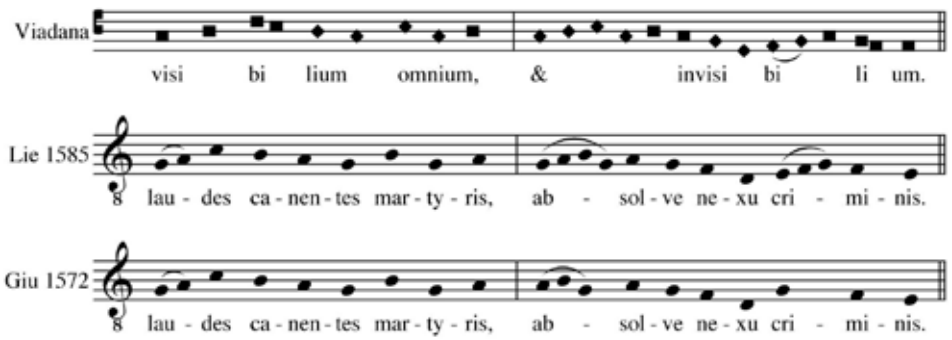
42. Cfr. *Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis I. vel II. classis cum cantu gregoriano ex Editione Vaticana adamussim excerpto et rhythmicis signis in subsidium cantorum a Solesmensibus monachis diligenter ornato*, Paris-Tournai-Rome, Societè de Saint Jean l'évangéliste-Descleé & c.ie, 1931, pp. 955-956, 987-988, 1005-1006.

43. La Biblioteca comunale Luigi Parazzi di Viadana conserva molti dei volumi appartenuti alla biblioteca del convento dei Minori osservanti di S. Francesco ma non i libri liturgici, dei quali, purtroppo, si sono perse le tracce.

44. *Psalterium secundum consuetudinem sanctae Romanae Ecclesiae: ex Breviario Romano ex decreto sacrosancti concilii Tridentini accomodatum, ut ex inversa pagina demonstratur. Cum omnibus, quae sacerdotibus pro psalmis, hymnis, caeterisque in divino officio modulandis necessaria sunt, exactissima cura nuper revisum et emendatum. Additis quoque hymnis quibus fratres Minores, et Eremitani utuntur, pro sanctis suis ordinis, et in fine libri: Te matrem Dei laudamus. Psalmorum atque hymnorum tabulam, in calce libri reperies*, Venezia, [Lucantonio] Giunta, 1572 (esemplare consultato: Trento, Biblioteca musicale «Laurence Feininger», FSP 2: cfr. Gozzi, *Le fonti liturgiche* cit., II, pp. 849-851).

a complemento è stato assunto l'autorevole *Psalterium chorale* edito a Venezia dal Liechtenstein nel 1585, al quale fa riferimento anche Torelli.[45]
Sotto il profilo delle melodie e dei nessi neumatici, i due testimoni sono sostanzialmente coincidenti e testimoniano la medesima tradizione alla quale fanno riferimento i Credo di fra Lodovico. In caso di minime differenze tra le due fonti, la lezione utilizzata dal Viadana appare più prossima allo *Psalterium* post-tridentino del Liechtenstein. Si veda l'esempio contenuto nella prima strofa dell'inno *Deus tuorum militum*: nell'edizione Giunta non compare il Sol sulla prima sillaba della parola «absolve» e mancano il Mi e il Fa sulla sillaba *cri-* di «***cri***minis» (es. 1).

Es. 1: Viadana, *Ventiquattro Credo*, Credo «Deus tuorum militum», p. 40: confronto con le melodie riportate nello *Psalterium chorale* del Liechtenstein (c. 128*r*) e nello *Psalterium* del Giunta (c. 207*r*).



Le altezze delle melodie sono le medesime sia nei due salteri sia nei Credo del Viadana, con la sola eccezione rappresentata dall'inno *Aeterna Christi munera* che nelle stampe del Giunta e del Liechtenstein è trasportato alla quinta inferiore (Sol → Do).
Per il raffronto dell'intonazione della sequenza *Veni Sancte Spiritus*, ho scelto il *Graduale* edito dal Liechtenstein nel 1580, nel quale la melodia propria della quarta coppia di strofe esordisce direttamente con la nota Do, invece che con il

45. *Psalterium chorale una cum Hymnario toto: secundum morem & consuetudinem sacrosanctae Ecclesiae Romanae: dispositum per hebdomadam iuxta ordinem novi Breviarii ex decreto sacrosanti concilii Tridentini restituti. Et Pii quinti pontificis maximi iussu editi summa diligentia atque brevium qui per annum de tempore dicunt ac hymnorum etiam qui communiter in ecclesia decantari solent: antiphonis quoque Beatae Virginis post completorium solenniter modulandis cum integro defunctorum officio, antiphonis & responsoriis eorum similiter integerrime notatis*, Venezia, Peter Liechtenstein, 1585 (esemplare consultato: Bologna, Civico museo bibliografico musicale, Lit. 88). Da segnalare che i citati salteri del Giunta e del Liechtenstein sono stati utilizzati anche da Toffetti, *L'impiego delle melodie liturgiche* cit., p. 165, nell'analisi dei *cantus prius facti* impiegati da Marc'Antonio Ingegneri nel *Liber secundus hymnorum* (1606).

consueto intervallo di terza ascendente La-Do, analogamente a quanto avviene nel Credo relativo.[46]
Non è stato possibile identificare, invece, la melodia originaria del *Credo Tota pulchra es Maria*, di I tono, diversa da quella testimoniata nei più diffusi libri d'uso. Negli *Analecta hymnica Medii Aevi* e nei *Monumenta monodica Medii Aevi* non compare alcun inno o sequenza con tale incipit,[47] ed è molto improbabile che l'«inno» *Tota pulchra es Maria* sia «imparentato con la più nota antifona (CAO 5161)»,[48] in quanto il testo censito nel *Corpus antiphonalium officii* non è *Tota pulchra es Maria*, bensì *Tota pulchra es amica mea* (IV tono; Assunzione della B.V.M. e Comune delle vergini). L'antifona omonima (II tono) appartiene, invece, all'ufficio della Concezione di Maria (I vespri) e, comunque, non risulta essere la fonte del materiale melodico impiegato dal Viadana.[49] Per ora, l'unica certezza è rappresentata dalla volontà del frate di Viadana di chiudere la serie dei Credo con un omaggio alla Madonna Immacolata, patrona dei Francescani, i quali, nel corso dei secoli, fornirono un notevole supporto a sostegno delle tesi di Giovanni Duns Scoto (ca. 1266-1308) sull'Immacolata Concezione.[50]
Oltre alla personale valutazione «che i tuoni, e l'arie di detti hinni […] sieno stati inspirati dallo Spirito santo proprio, così sono essi belli, vaghi, e ben regolati», le ragioni che hanno indotto il Viadana a utilizzare le melodie degli inni possono essere riassunte nei seguenti punti.

1. Il carattere semplice e popolare faceva dell'innodia il genere di canto monodico maggiormente conosciuto e condiviso da parte degli ecclesiastici e dei fedeli. Il fatto che il Viadana sfrutti decisamente la popolarità delle melodie

46. *Graduale sacrosanctae Romanae Ecclesie integrum et completum, tam de tempore quam de sanctis, iuxta ritum Missalis novi ex decreto sacrosanti concilii Tridentini restituti et Pii quinti pontificis maximi iussu editi. Nunc primum accuratissime impressum summaque diligentia tam in textu quam in cantu emendatum. Cum Kyriali modulationes omnes continente, quibus in ipsis hymno angelico ac Symbolo decantando Romana utitur Ecclesia*, Venezia, Peter Liechtenstein, 1580 (esemplare consultato: Trento, Biblioteca musicale Laurence Feininger, FSG 16: cfr. Gozzi, *Le fonti liturgiche* cit., I, pp. 450-452).

47. Cfr. *Analecta hymnica Medii Aevi*, a cura di Guido Maria Dreves, Clemens Blume, Henry Marriot Bannister, 55 voll., Leipzig, Reisland, 1886-1922 (rist., Frankfurt am Main, Minerva, 1961), + *Register*, a cura di Max Lütolf, 2 voll., Bern-München, Franke, 1978; *Monumenta monodica Medii Aevi*, 15 voll., Kassel-Basel, Bärenreiter, 1956-.

48. Torelli, *Notazioni ritmiche* cit., p. 487 nota 74. Cfr. *Corpus antiphonalium officii*, a cura di René-Jean Hesbert e René Prévost, 6 voll., Roma, Herder, 1963-1979, III.

49. Per la melodia dell'antifona *Tota pulchra es Maria* si è fatto riferimento all'*Antiphonarium sanctorum aliquid proprii habentium, cum adiectione eorum quae a fratribus Minoribus celebrantur, cum suis hymnis in cantu notatis, iuxta ordinem novi Breviarii Romani accomodatum*, Venezia, [Lucantonio] Giunta, 1572 (esemplare consultato: Trento, Biblioteca musicale Laurence Feininger, FSA 8: cfr. Gozzi, *Le fonti liturgiche* cit., I, pp. 231-233). Le riforme post-tridentine di Pio V (1570) soppressero l'ufficio della Concezione di Maria (8 dicembre), che fu sostituito da quello della Natività di Maria (8 settembre), «mutato nomine Nativitatis in nomine Conceptionis». Come accennato in precedenza, l'*Antiphonarium* giuntino riporta tale ufficio in quanto il suo contenuto è pre-tridentino, da correggere con le indicazioni inserite in apertura.

50. Al riguardo si vedano Stefano M. Cecchin, *Maria Signora Santa e Immacolata nel pensiero francescano. Per una storia del contributo francescano alla mariologia*, Città del Vaticano, Pontificia Academia Mariana Internationalis, 2001; *La scuola francescana e l'Immacolata Concezione*, atti del congresso mariologico francescano, S. Maria degli Angeli, Assisi, 4-8 dicembre 2003, a cura di Stefano M. Cecchin, Città del Vaticano, Pontificia Academia Mariana Internationalis, 2005.

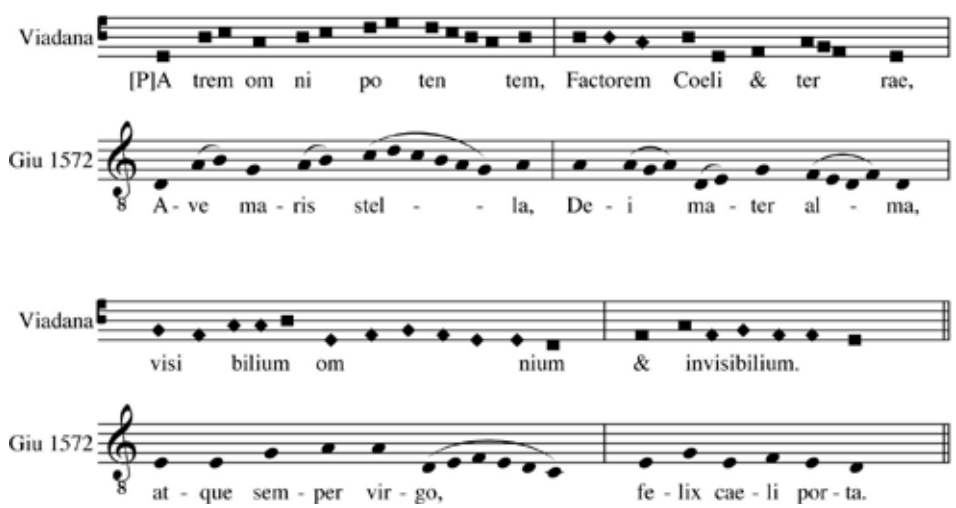
trova riscontro nella presenza extravagante, fra i ventiquattro Credo, della melodia relativa alla sequenza *Veni Sancte Spiritus* (Pentecoste), certamente la più nota, insieme a *Victimae paschali laudes* (Pasqua), delle quattro confermate dal messale di Pio V.[51] Di contro, la dedica dell'opera «alla lode e gloria del p.s. Francesco, di s. Lucia benedetta e di tutti gli spiriti beati del paradiso» comporta l'inserimento di tre inni, non molto eseguiti all'infuori dell'ambiente francescano, perché propri delle festività dei santi più importanti dell'ordine, s. Antonio, s. Chiara e s. Francesco: *En gratulemur hodie*, *Concinat plebs fidelium*, *Decus morum, dux minorum*.[52]

2. La struttura strofica, sulla quale si basano le tipologie dell'inno e del Credo, e l'uguaglianza melodica e metrica fra le stanze di uno stesso inno permettono al Viadana di attuare un processo di variazione formulare consono all'articolazione in versetti del Credo.
3. Lo stile sillabico che accomuna i due generi rende possibile, almeno nel primo versetto del Credo, una corrispondenza tra note e sillabe del testo il più possibile simile a quella che si verifica nell'inno di riferimento. Infatti, se il Viadana avesse scelto una tipologia di canto maggiormente elaborata, la sensazione sonora sarebbe stata diversa, in quanto i rapporti di corrispondenza sillabica sarebbero forzatamente venuti a mancare, a meno di non sottoporre la melodia originale a significativi adattamenti e tagli. Il primo verso del *Credo Ave maris stella* illustra chiaramente l'intento conservativo, mantenendo i melismi originari, che vengono assegnati alla sillaba *-ten-* di «omnipo***ten***tem» (orig.: *stel-* di «***stel***la») e alla sillaba *om-* di «***om***nium» (orig.: *-go* di «vir***go***»).

51. Cfr. *Missale Romanum ex decreto sacrosanti concilii Tridentini restitutum, Pii V. pont. max. iussu editum*, Roma, Eredi di Bartolomeo Faletti, Giovanni Varisco & soci, 1570 (ed. anast., Città del Vaticano, LEV, 1998). Le altre due sequenze incluse nel messale sono *Lauda Sion Salvatorem* (*Corpus Domini*) e *Dies irae, dies illa* (per i defunti).

52. I tre inni francescani scelti dal Viadana appartengono alla liturgia dei vespri. Tale scelta è giustificata dal fatto che gli inni sono quelli solitamente presenti nei libri corali non afferenti all'ordine dei Minori. Infatti, la liturgia vespertina, in particolare quella dei II vespri, era senz'altro più praticata, in ambito extra-monastico, rispetto a quelle del mattutino e delle lodi, soprattutto nel caso delle festività previste dal santorale. L'ufficio ritmico per s. Francesco, in gran parte redatto, nella prima metà del secolo XIII da Giuliano da Spira, autore pure dell'ufficio per s. Antonio, assegna l'inno *Decus morum, dux minorum* ai II vespri; gli inni per le feste di s. Antonio e di s. Chiara, rispettivamente *En gratulemur hodie* e *Concinat plebs fidelium*, appartengono, invece, ai I vespri, dal momento che l'ufficio antoniano e quello per s. Chiara non prevedevano, in origine, un inno specifico per i II vespri. Nel caso dell'ufficio ritmico per s. Chiara, per sopperire a questa mancanza, fino alla metà del XIV secolo furono redatti una serie di inni (p.e. *En praeclara virgo clara*, *Clara praeclara meritis*, *Stella clara et praeclara*), basati sullo schema metrico di *Decus morum, dux minorum*. Cfr. Lucia Boscolo, *L'antologia polifonica fiorentina del 1560 nel codice Bruxelles 27766*, «Rassegna Veneta di Studi Musicali», XI-XII, 1995/1996, pp. 177-267: 194. A questo proposito, nello *Psalterium* giuntino compare l'inno *En praeclara virgo Clara*, mentre, per la festa di s. Antonio, ai II vespri è previsto l'inno *Chori nostri praeconium*, al quale è assegnata la melodia di *En gratulemur hodie*. Nello *Psalterium chorale* del Liechtenstein, invece, non sono inseriti inni per i II vespri di queste due festività. Per quanto riguarda le intricate vicende relative alla composizione e alla trasmissione degli uffici ritmici per s. Antonio e s. Francesco, si vedano Tiziana Scandaletti, *L'ufficio di Giuliano da Spira per sant'Antonio. Problemi di ecdotica*, in *Contributi per la storia della musica sacra*, cit., pp. 93-114; Ead., *Una ricognizione sull'ufficio ritmico per s. Francesco*, «Musica e storia», IV, 1996, pp. 67-101.

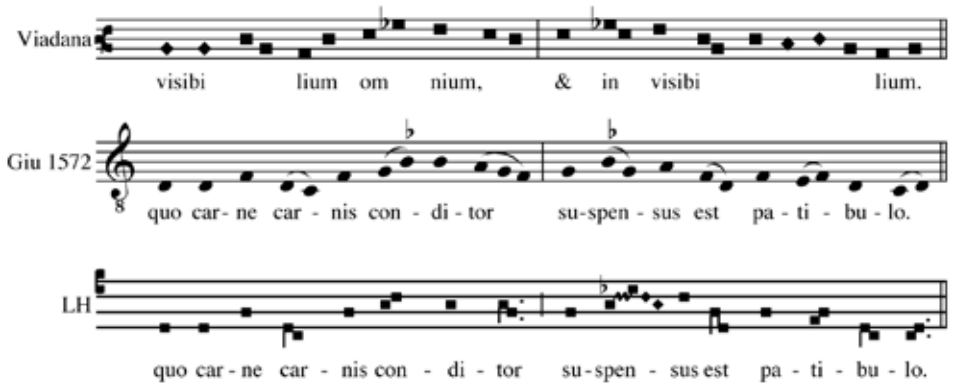
Es. 2: Viadana, *Ventiquattro Credo*, Credo «Ave maris stella», p. 30: confronto con la melodia riportata nello *Psalterium* del Giunta (c. 202*r*).



Questa scelta non contrasta, però, con la tendenza alla semplificazione melodica, propria anche della *Medicaea*, che si esprime attraverso la riduzione o l'eliminazione dei melismi, preferibilmente confinati nelle sillabe toniche in virtù dei riscoperti criteri prosodici quantitativi.[53] Si veda, ad esempio, la prima strofa del *Credo Vexilla Regis prodeunt*, dove il melisma che, seguendo la lezione riportata nel *Liber hymnarius*, sarebbe stato assegnato alla sillaba atona *in-* di «***in***visibilium» (orig.: *-spen-* di «su***spen***sus»), in analogia a quanto avviene nei salteri del Giunta e del Liechtenstein, è cassato, mentre ne viene creato uno in sostituzione sulla sillaba tonica *-bi-*.

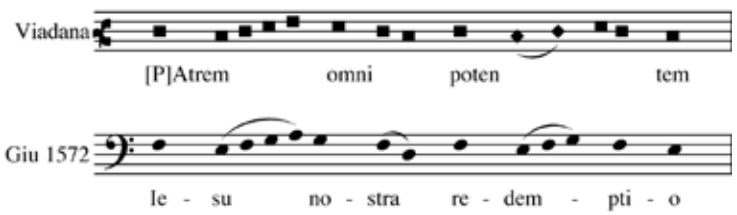
53. Cfr. Lovato, *Tradizioni liturgico-musicali* cit., p. 314; Id., *Teoria e didattica* cit., p. 58; Torelli, *Il canto piano nell'ecdotica* cit., p. 110.

Es. 3: Viadana, *Ventiquattro Credo*, Credo «Vexilla Regis prodeunt», p. 10: confronto con la melodia riportata nello *Psalterium* del Giunta (c. 185*r*) e nel *Liber hymnarius* (pp. 58-59).



Tale melisma è ricavato da una sezione sillabica dell'inno di riferimento («est patibulo») e, perciò, la corrispondenza originaria note-sillabe in questo caso non viene rispettata, come avviene, invece, nel *Credo Ave maris stella*.[54] Tuttavia, quando l'abolizione o lo spostamento di un melisma avrebbe potuto inficiare in maniera pesante l'identificazione della melodia originaria, il Viadana si dimostra conservativo. È il caso del *Credo Iesu nostra redemptio*, dove il melisma iniziale di quattro note sulla seconda sillaba di «Iesu», che costituisce un elemento fortemente caratterizzante dell'inno, rimane assegnato alla sillaba atona *-trem* di «Pa***trem***».

Es. 4: Viadana, *Ventiquattro Credo*, Credo «Iesu nostra redemptio», p. 14: confronto con la melodia riportata nello *Psalterium* del Giunta (c. 189*r*).



Questa opzione, però, dimostra un'adesione soltanto parziale e formale del Viadana ai criteri della *Medicaea*, che negli ambienti umanistici era assurta a prototipo di una tradizione ritenuta autentica. In realtà, essa annullava secoli di

54. Cfr. es. 2.

storia della monodia gregoriana in virtù di un'istanza riformatrice-rinnovatrice del canto liturgico, nei fatti pesantemente condizionata da limiti sostanziali e da un'evidente incapacità di comprendere la natura della tradizione più prossima.[55]

5. Criteri compositivi

Il processo compositivo che sta alla base dei *Ventiquattro Credo* è relativamente semplice: nel primo versetto viene esposta la melodia originaria dell'inno, suddivisa in quattro incisi («Patrem omnipotentem», «factorem caeli et terrae», «visibilium omnium», «et invisibilium») da *lineae maiores*. La presenza della stanghetta intera nei Credo assume un significato analogo a quello che essa riveste nella notazione quadrata classica, ovvero suddivide la melodia in periodi musicalmente compiuti e indica una breve pausa, dove «necesse est respirare».[56] Successivamente, questi incisi melodici vengono riproposti in veste di elementi tematici fondanti, elaborati e combinati variamente tra di loro, in maniera tale da garantire al brano una struttura formulare assai equilibrata.[57]

Propongo, ora, una tabella che illustra l'articolazione metrica «delli hinni» scelti dal Viadana, la quale si rivela determinante nel processo compositivo dei Credo.

Titolo inno	**N. versi per strofa**	**Metro**
Vox clara ecce intonat	4	dimetro giambico
Christe redemptor omnium	4	dimetro giambico
Hostis Herodes impie	4	dimetro giambico
Ad preces nostras	4	3 vv. saffici + 1 adonio
Vexilla Regis prodeunt	4	dimetro giambico
Ad cenam agni providi	4	dimetro giambico
Iesu nostra redemptio	4	dimetro giambico
Veni creator Spiritus	4	dimetro giambico
Beata nobis gaudia	4	dimetro giambico

55. Cfr. Lovato, *Teoria e didattica* cit., p. 57. L'*Editio Medicaea* ebbe, in realtà, una diffusione limitata, in quanto frutto di un'artificiosa operazione di speculazione intellettuale. Fu riesumata alla fine dell'Ottocento dai ceciliani tedeschi che facevano capo alla *Kirchenmusikschule* di Ratisbona, condizionando negativamente la prassi esecutiva del gregoriano, fino all'affermazione delle teorie propugnate dai monaci di Solesmes. Cfr. Gozzi, *Le edizioni liturgico-musicali* cit., pp. 44-45; Lovato, *Tradizioni liturgico-musicali* cit., pp. 314-315.

56. Cfr. Lorenzo Pongiluppi, *Canto fratto nei codici del monastero benedettino di San Pietro di Modena: aspetti della notazione*, in *Il canto fratto* cit., pp. 121-152: 137.

57. Confrontando i Credo di Viadana con quelli delle cinque messe neogregoriane composte da Henry Du Mont (1610-1684), tre delle quali (*Messe royale*, *Messe du 2^e^ ton*, *Messe du 6^e^ ton*) sono incluse in appendice al *Liber usualis* cit., appare evidente il maggiore rigore compositivo che contraddistingue i *Ventiquattro Credo* rispetto alle extravaganti elaborazioni del musicista francese.

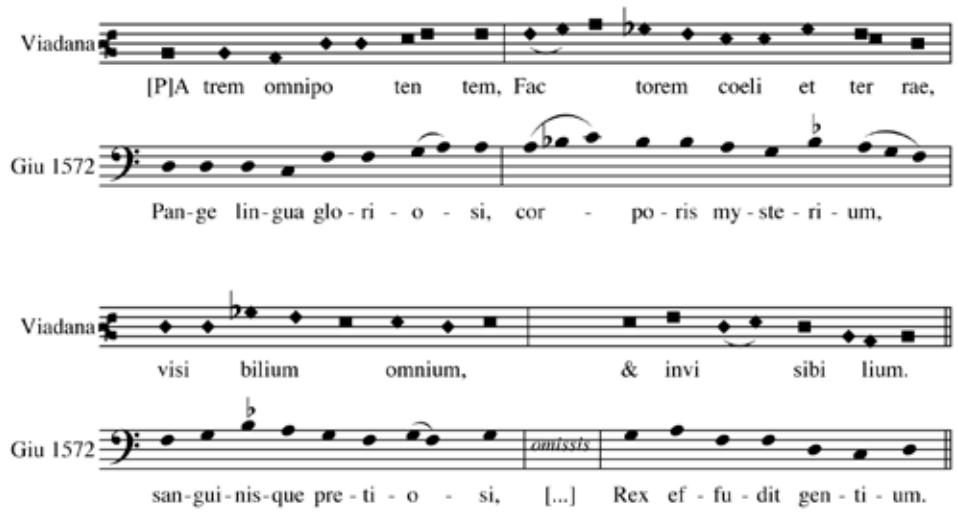
Veni sancte Spiritus [seq.]	3	settenario trocaico
Pange lingua gloriosi	6	alternanza v. trocaico / v. trocaico catalettico
En gratulemur hodie	4	dimetro giambico
Ut queant laxis	4	3 vv. saffici + 1 adonio
Concinat plebs fidelium	4	dimetro giambico
Ave maris stella	4	senario a base trocaica
O gloriosa Domina	4	dimetro giambico
Tibi Christe splendor Patris	6	alternanza v. trocaico / v. trocaico catalettico
Decus morum dux minorum	6	2 coppie di vv. di 4 sillabe, alternate a 2 dimetri giambici
Aeterna Christi munera	4	dimetro giambico
Deus tuorum militum	4	dimetro giambico
Sanctorum meritis	4	3 vv. asclepiadei + 1 gliconeo
Iste confessor	4	3 vv. saffici + 1 adonio
Iesu corona virginum	4	dimetro giambico
Tota pulchra es Maria [ant.?]	-	-

Il Viadana sfrutta abilmente la struttura, propria di venti dei ventidue inni impiegati,[58] di quattro versi per strofa, ai quali corrispondono, generalmente, altrettante frasi musicali. La tipologia metrica maggiormente rappresentata è quella della strofa giambica (quattordici inni), seguita dalla strofa saffica (tre inni); rimangono isolati gli inni *Decus morum, dux minorum*, *Ave maris stella* e *Sanctorum meritis*.

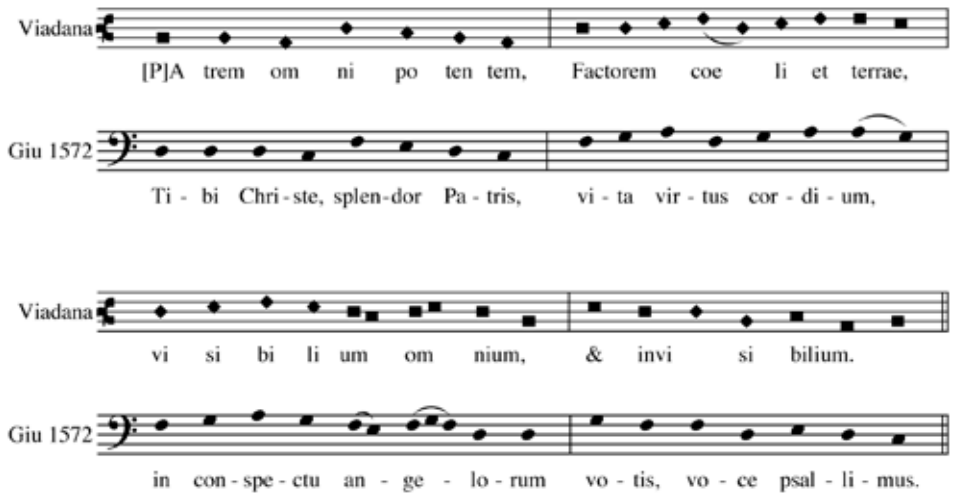
I due inni rimanenti, *Pange lingua gloriosi* e *Tibi Christe splendor Patris*, sono invece ascrivibili alla tipologia dell'inno trocaico, caratterizzato da strofe di sei versi. Il Viadana, tuttavia, ovvia a questo inconveniente utilizzando solamente quattro dei sei incisi melodici: i primi tre e l'ultimo del *Pange lingua*, i primi quattro del *Tibi Christe*.

58. Tra gli inni di quattro versi per strofa si può includere anche *Decus morum, dux minorum*, in quanto a ciascuna delle due coppie di versi di quattro sillabe corrisponde un inciso musicale.

Es. 5: Viadana, *Ventiquattro Credo*, Credo «Pange lingua gloriosi», p. 22: confronto con la melodia riportata nello *Psalterium* del Giunta (cc. 193*rv*).



Es. 6: Viadana, *Ventiquattro Credo*, Credo «Tibi Christe splendor Patris», p. 34: confronto con la melodia riportata nello *Psalterium* del Giunta (c. 203*v*).



In corrispondenza dei tre inni saffici, però, il Viadana non rispetta tale ripartizione e, infatti, il primo versetto dei *Credo Ad preces nostras* e *Ut queant laxis* viene suddiviso in cinque parti: «Patrem omnipotentem», «factorem caeli et terrae», «visibilium», «omnium», «et invisibilium». Quello del *Credo*

Iste confessor, invece, è tripartito: «Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae», «visibilium omnium», «et invisibilium».[59] Mentre nei primi due Credo le melodie originali sono proposte integralmente, nel *Credo Iste confessor* la citazione della melodia dell'inno si ferma ai primi due versetti. A questo aspetto si accompagna, inoltre, una maggiore libertà compositiva che, in tutti e tre i casi, si manifesta attraverso l'assunzione solamente del primo inciso melodico (ovvero dell'*incipit* dell'inno) come elemento tematico principale. Ad esso si affiancano delle cellule tematiche di minore estensione: nel *Credo Ad preces nostras*, la seconda metà ascendente del quarto inciso (Fa-Sol-La-Do); nel *Credo Iste confessor*, il disegno melodico Sol-Mi-Sol-Fa-Mi, introdotto dal Viadana all'inizio del versetto «Deum de Deo».

Probabilmente, tale procedimento è giustificato dalla maggiore ricchezza di sillabe (trentotto per strofa) degli inni saffici, fatto che implica delle melodie prolisse e difficilmente adattabili al testo del Credo. Avalla questa ipotesi la constatazione che la medesima condotta è riscontrabile nel *Credo Sanctorum meritis* (con strofe di quarantaquattro sillabe), dove, oltre all'*incipit* dell'inno, ricorrono altre due micro-unità tematiche, ovvero l'intervallo di quarta discendente Do-Sol, che compare all'inizio del terzo inciso, e le prime tre note del quarto inciso (La-Si-Do).

Un'elaborazione più libera del materiale melodico esposto nel primo versetto è rilevabile anche nel *Credo Beata nobis gaudia* e in quello *Tota pulchra es Maria*. Nel primo, gli elementi unificatori sono costituiti dalle cinque note iniziali del primo inciso (Re-Re-Fa-Re-Do), dal secondo inciso, al quale viene aggiunto un Re iniziale a formare l'intervallo di quinta identificativo del primo modo (Re-La), e dalla prima parte del terzo inciso. Nel secondo, invece, i fattori di coesione sono rappresentati dall'*incipit* ascendente della melodia (Re-Fa-Sol-La-Si♭) e dalla ricorrenza di formule cadenzali chiaramente determinate (Re-Do♯-Re, La-Re).

Oltre a questo gruppo di cinque Credo, nei quali l'aspetto elaborativo prevale in maniera netta, nell'opera del Viadana sono individuabili altri tre raggruppamenti, che si distinguono fra di loro in base al diverso grado di fedeltà alla melodia originaria. Il primo di questi include i *Credo Iesu nostra redemptio* ed *Aeterna Christi munera*, ed è caratterizzato dal costante utilizzo dei primi due incisi melodici. Essi vengono generalmente trattati come delle coppie tematiche e sono presentati in successione. Nel versetto «Et ex Patre natum» del *Credo Aeterna Christi munera*, con un procedimento di *variatio*, l'ordine dei due incisi viene invertito.

59. Da notare che anche Giuseppe Frezza, *Symbolum apostolorum*, Padova, Stamperia del Seminario, [1698], in tre occasioni viola la consueta divisione in quattro parti del primo versetto del Credo: nel *Credo Pange lingua gloriosi* (sei parti, in analogia con il numero dei versi), nel *Credo Sono tubae tympano* (sei parti) e, come il Viadana, nel *Credo Iste confessor* (sette parti).

Il secondo gruppo è rappresentato dai *Credo Pange lingua gloriosi*, *En gratulemur hodie*, *Tibi Christe splendor Patris* e *Deus tuorum militum*, accomunati da un discreto grado di fedeltà alla melodia originaria. I quattro incisi di base ricorrono lungo tutto il brano, anche se subiscono delle aggiunte di note e delle consistenti modifiche negli intervalli. Si veda, ad esempio, il versetto «Deum de Deo» del *Credo Pange lingua gloriosi*: il secondo inciso viene arricchito da una protesi di sei note, connotata dall'intervallo di quinta Re-La (identificativo del I modo) e dalle prime due note della melodia dell'inciso (La-Si♭), dopo le quali viene interpolato un La che ritarda la prosecuzione della melodia originaria. L'elaborazione del Viadana interessa anche l'intervallo di quarta Fa-Si♭ che contraddistingue il terzo inciso: sulle parole «incarnatus», «resurrexit tertia» e «Qui cum Patre» il Si♭ viene toccato per grado congiunto.[60]

L'ultimo gruppo, il più numeroso, comprende i *Credo Vox clara ecce intonat*, *Christe redemptor omnium*, *Hostis Herodes impie*, *Vexilla regis prodeunt*, *Ad cenam Agni providi*, *Veni creator Spiritus*, *Concinat plebs fidelium*, *Ave maris stella*, *O gloriosa Domina*, *Decus morum dux minorum* e *Iesu corona virginum*. In tutti questi casi il legame con la melodia degli inni di riferimento appare molto forte. Nel *Credo Vox clara ecce intonat*, in particolare, la serie dei quattro incisi melodici è riproposta in maniera pedissequa per ben due volte di seguito; solo alla quarta ripetizione compaiono varianti significative, che interessano il primo e il quarto inciso. Infine, il terzultimo e il penultimo versetto ribadiscono con decisione la melodia originaria. Nel *Credo Hostis Herodes impie*, invece, il secondo e il terzo versetto presentano i quattro incisi disposti in modo chiastico (I-III-IV-II-III-II), mentre nel quarto versetto si ritorna all'ordine iniziale.

Nell'ambito di questo gruppo di Credo meritano di essere segnalate alcune delle tecniche utilizzate dal Viadana per conferire un alto grado di unità ai brani. Ad esempio, il *Credo Vexilla Regis prodeunt* appare estremamente rappresentativo sotto questo profilo perché nel versetto «Et ascendit in caelum», per rendere il moto ascensionale suggerito dal testo, il Viadana si serve dell'*incipit* dell'inno (Fa-Sol-Si♭), iterandolo ma privandolo, la seconda volta, del Sol, al fine di conferire maggiore slancio all'intervallo di quarta. Nel versetto successivo fa la sua comparsa una struttura del tipo ABA, nella quale il terzo inciso melodico (A) viene ripreso «da capo» dopo l'esposizione del secondo inciso (B).[61] Consistenti processi iterativi sono riscontrabili pure nel versetto «Qui cum Patre» del medesimo brano e del *Credo Veni creator Spiritus*: in quest'ultima composizione, alle parole «simul adoratur» ed «et cum glorificatur» viene assegnata la stessa melodia basata sulla replica dell'intervallo di quarta discendente Do-Sol, rappresentante la cifra distintiva del secondo inciso melodico dell'inno.

60. Cfr. Appendice, fig. 1.

61. Ivi, fig. 2.

Una trattazione a parte merita il *Credo Veni Sancte Spiritus*. La struttura dell'omonima sequenza, costituita da cinque coppie di strofe di tre settenari trocaici ciascuna, ognuna con la propria melodia, viene mantenuta in maniera rigorosa. Contrassegnando le cinque melodie con i numeri romani da I a V e i tre incisi che le compongono con le lettere *a*, *b*, *c*, il Credo appare organizzato nel seguente modo: I*a*-I*b*-I*c*; II*a*-II*b*-II*c*; III*a*-III*b*-III*c*; IV*a*-IV*b*-IV*c*; V*a*-V*b*-V*c*; I*a*-I*b*-I*c*; II*a*-II*b*-II*c*; III*a*-III*b*-III*c*; IV*a*-IV*b*-IV*c*; V*a*-V*b*; I*a*-I*b*-I*c*; II*a*-II*b*-II*c*; III*a*-III*b*-III*c*; IV*a*-III*b*-III*c*; V*a*-V*b*; I*a*-I*b*; I*a*. Come si può notare, l'intero materiale melodico della sequenza viene presentato per due volte nella successione corretta, con alcune piccole varianti; la terza riproposizione si ferma al primo inciso della melodia IV, dopo il quale l'ordine viene mutato. Tra i principali processi di variazione ed elaborazione della melodia originaria, va segnalato l'utilizzo del grado congiunto sulle parole «et cum glorificatur», per coprire l'intervallo di quarta Fa-Si♭, proprio del terzo inciso della melodia III, con un processo analogo a quello già riscontrato nel *Credo Pange lingua gloriosi*. Appare significativa, inoltre, l'aggiunta di 'code', spesso contenenti un intervallo di quinta discendente utilizzato anche in sede di cadenza.[62]

Particolari sono anche i criteri utilizzati per comporre gli «Amen» conclusivi e le tipologie di cadenze impiegate. Per quanto concerne gli «Amen», essi sono in stile assolutamente melismatico e, generalmente, sono modellati su segmenti melodici precedentemente utilizzati, permettendo al Viadana una maggiore libertà espressiva rispetto a quella riscontrabile nei versetti.[63]

Le cadenze, invece, sono utilizzate in base al diverso grado di conclusione proprio di ciascuna di esse. Le maggiormente ricorrenti sono, ovviamente, quella basata sulla *finalis* del tono e la «corrispondente», che garantiscono un senso di chiusura, più o meno marcato. In misura minore, fanno la loro comparsa anche la cadenza «partecipante» (basata sulla nota di intonazione), la cadenza «concessa» (propria di un altro tono) e la cadenza «media» (fondata sulla quarta sopra la *finalis*), aventi un carattere sospensivo. L'uso espressivo, in accordo con il testo, di queste ultime tre tipologie di cadenza è ben esemplificato nel *Credo Pange lingua gloriosi* che, negli ultimi tre versetti, le presenta in successione, quasi a voler ritardare la cadenza finale dell'«Amen».[64]

62. Ivi, fig. 3.

63. Ivi, figg. 1, 2 e 3. In Frezza, *Il cantore ecclesiastico*, cit., pp. 163-164, il modo di comporre rigoroso del Viadana, pur ammesso in linea di principio, è valutato negativamente: «[…] non crederei se non ben fatto che si prendesse il motivo [del Credo] dall'andar di qualche altra cantilena ecclesiastica, per esempio da gl'inni, imitandoli nel principio e nel progresso del Credo, senza però legarsi talmente che per seguitar il soggetto intrapreso non abbiano a stiracchiarsi i versetti con insipidezza e tedio di chi li ascolta. […] [Viadana] non varia mai i versetti, ma tutti li tira all'aria dell'inno proposto. Inoltre porta solo a metà degl'articoli, supponendo che s'alterni il Credo coll'organo, il che (non facendosi per pura necessità) è contro i Sagri Riti, da' quali si commanda che il Credo tutto intiero si canti dal coro. Di più in alcuni Credo non seconda il tempo dell'inno». Cfr. Lovato, *Il canto piano*, cit., p. 100 nota 16.

64. Cfr. Appendice, fig. 1.

6. Aspetti mensurali

Confrontando la notazione utilizzata nei Credo con quella impiegata nelle quattro antifone mariane riportate alla fine dell'opera, un fatto appare evidente: le antifone sono notate unicamente con *breves* e qualche sporadica *longa* (che, in quattro casi su sei, distingue il secondo suono di una *distropha*), mentre nei Credo compaiono *breves*, *semibreves* e alcune minime nere.[65] Per quanto concerne gli aspetti grafici, va segnalata la presenza di legature tonde in concomitanza dei melismi bisonici di semibrevi, con la finalità di permetterne un'individuazione agevole.[66]

La notazione in brevi delle antifone rinvia agli esempi contenuti nella prima parte del *Cantorino* (1622)[67] e alla *Cartella musicale* di Adriano Banchieri (1617), dove l'antifona *Ecce sacerdos magnus* (sulla quale l'autore costruisce un «contrapunto autentico») è notata in maniera analoga perché «le note del canto fermo si segnano breve negre, la qual negrezza le cangia in semibreve, si come nel canto figurato la nerezza della minima la trasforma in semiminima».[68]

Anche Orazio da Caposele concorda con il Banchieri, affermando, nella *Prattica del canto piano*, che le tre figure tipiche del canto liturgico (lunga, breve e semibreve), «essendo nere, al canto piano perdono la mità del lor valore» e, sia che «vaglin'equale o si cantino al modo che stanno segnate nelli libri di canto piano al modo che vuole l'arte, tutte se devono cantare alla valuta d'una breve nera del canto piano e s'intende alla battuta».[69]

Ancora Banchieri, nel *Cantorino,* illustra la differenza fondamentale tra canto fermo e canto piano:

> Quest'uso di canto fermo, non viene scritto in autori antichi, si come habbiamo nel Toscanello di Pietro Aarone, & altri; ma quello chiamavano CANTO PLANO, a differenza del canto figurato, il quale è veloce nel cantare, rompendo le semibrevi a gusto della compositione, canto plano adunque intender devesi quando il choro semplicemente da gli cantori vien modulato; similmente nominandolo canto fermo, questo è uso più moderno introdotto nelle cappelle di musici, & cantori periti, che sopra questo fanno contraponti figurati, & esso nella di lui semibreve sta fermo, cioè a dire canto plano semplicemente cantato a passi lenti, et canto fermo mentre se gli fu contraposto sopra.[70]

65. La presenza di alcune *distrophae*, con evidente funzione intensivo-quantitativa, in corrispondenza dei vocativi «o valde decora», «o clemens» e «o pia», pur essendo priva di uno specifico significato mensurale, indirizza verso un'esecuzione leggermente allungata delle «o» ad esse sottoposte. Nei Credo, invece, la *longa* compare solo in tre occasioni, ovvero alla conclusione dei *Credo Hostis Herodes impie*, *Ad preces nostras* e *Ut queant laxis*.

66. Cfr. Torelli, *Notazioni ritmiche* cit., pp. 489-490.

67. Cfr. Adriano Banchieri, *Cantorino utile a novizzi, e chierici secolari, e regolari principianti del canto fermo alla romana*, Bologna, Eredi di Bartolomeo Cochi, a istanza di Bartolomeo Magni, 1622 (rist., Sala Bolognese, Forni, 1980), pp. 33-48.

68. Banchieri, *Cartella musicale* cit., p. 67. Cfr. Lovato, *Teoria e didattica* cit., p. 60; Torelli, *Notazioni ritmiche* cit., pp. 458-460, dove è riportata la trascrizione in partitura del citato contrappunto del Banchieri, nella quale viene evidenziata la corrispondenza mensurale fra la breve nera del canto fermo e la semibreve bianca.

69. Caposele, *Prattica del canto piano* cit., p. 50. Cfr. Lovato, *Aspetti ritmici* cit., p. 105.

70. Banchieri, *Cantorino* cit., p. 17.

Da questi passi emerge chiaramente come l'unità di misura che regolava l'esecuzione della monodia liturgica (*tactus*) fosse la semibreve bianca della notazione polifonica, che equivaleva, appunto, alla breve nera del canto fermo. Questo spiega la prassi di notare con semibrevi i *tenores* gregoriani inseriti nelle composizioni polivocali e i canti fermi destinati all'elaborazione contrappuntistica, come avviene, ad esempio, nell'antifona *Ego sum resurrectio*, contenuta nell'*Officium defunctorum* a quattro voci del Viadana, nelle antifone *Traditor autem*, *Posuerunt* e *Mulieres*, facenti parte dei *Responsoria ad lamentationes* dello stesso autore (1609), e nel contrappunto sull'inno *Ave maris stella*, incluso nelle *Regole di musica* di Rocco Rodio (1609).[71] Pertanto, le quattro antifone mariane presenti nei *Ventiquattro Credo* sono da intendersi come «canto plano semplicemente cantato, a passi lenti», soggetto unicamente alle variazioni del *tactus*, eseguito con maggiore o minore celerità in rapporto alla solennità della festa.[72]

Se nessuna indicazione ritmico-proporzionale trapela dalle antifone, l'alternanza nei Credo di brevi e di semibrevi nere rivela, invece, l'esistenza di un metro binario che ne regola l'esecuzione. L'unità di battuta è rappresentata dalla breve, suddivisibile in due semibrevi e in quattro minime. In tutta l'opera sono riscontrabili solo sei coppie di minime nere, poste in prossimità delle cadenze con la finalità di accentuare l'effetto conclusivo.[73]

Come già accennato, questa notazione richiama quella del *Directorium chori* del Guidetti: la breve vale un tempo, la semibreve ne vale mezzo, la breve coronata

71. Cfr. Viadana, *Officium defunctorum* cit.; Id., *Responsoria ad lamentationes Hieremiae prophetae*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1609; Rocco Rodio, *Regole di musica di Rocco Rodio sotto brevissime risposte ad alcuni dubii propostigli da un cavaliero intorno alle varie opinioni de contrapontisti con la dimostratione de tutti i canoni sopra il canto fermo, con li contraponti doppii e rivoltati, e loro regole*, Napoli, Giovanni Giacomo Carlino e Costantino Vitale, 1609 (rist., Sala Bolognese, Forni, 1981), p. 91. Cfr. Tibaldi, *Un contributo del XVII secolo* cit., pp. 102-103, con la trascrizione dell'antifona *Ego sum resurrectio* (il *cantus firmus* è assegnato al *Bassus*, così come avviene nelle antifone incluse nei *Responsoria* cit.); Torelli, *Notazioni ritmiche* cit., pp. 457, 460-461, dove, oltre al «contrapunto sciolto» del Rodio sopra l'inno *Ave maris stella*, viene addotto un ulteriore esempio, tratto dall'*Antiphonarium per organo* (ca. 1550) conservato presso la Biblioteca civica «Angelo Mai» di Bergamo (ms. 1143), nel quale il contrappunto sull'antifona *Petrus et Ioannes* presenta il *cantus prius factus* notato in *semibreves* bianche e suddiviso alla breve. La persistenza di tale consuetudine, la quale rispecchia una prassi esecutiva «a note eguali e martellate» del *cantus firmus*, è riscontrabile ancora alla fine dell'Ottocento, nel pieno del *revival* dell'*Editio Medicaea*. Infatti, in Innocenzo Pasquali, *Specimen compositionum musicalium 2. 3. 4. 5. 6. 7. et 8. vocibus in genere diatonico*, Roma, Lit. S. Consorti, 1889, fasc. M, p. 28, i versetti dispari del *Benedictus Dominus Deus Israel* (Cantico di Zaccaria), posto a complemento della *Missa de requiem* a tre voci miste, presentano un'armonizzazione a falsobordone della melodia gregoriana (affidata al Cantus), riportata con brevi nere secondo la notazione tipica delle edizioni neomedicee del Pustet (*longae nigrae* compaiono generalmente in corrispondenza delle sillabe toniche e in sede cadenzale). Le parti del Tenor e del Bassus sono invece notate con semibrevi bianche e ciò dimostra l'equivalenza tra quest'ultima figura propria della musica polifonica e la *brevis nigra* del *cantus firmus*. Sulla netta posizione *pro Editio Medicaea* del Pasquali, cappellano cantore pontificio, cfr. Antonio Lovato, *«De ratione exequendi cantum gregorianum». Un'apologia dell'*Editio Medicaea, in *Aspetti del cecilianesimo nella cultura musicale italiana dell'Ottocento*, a cura di Mauro Casadei Turroni Monti e Cesarino Ruini, Città del Vaticano, LEV, 2004, pp. 67-82 (MSIL, 36).

72. A questo proposito, sono rintracciabili chiare indicazioni in Guidetti, *Directorium chori* cit., p. [XIV]; Rossetti, *Libellus de rudimentis* cit., pp. 17-18; Caposele, *Prattica del canto piano* cit., p. 23.

73. Le coppie di minime nere sono rilevabili nei *Credo Hostis Herodes impie* (v. «Et in unum Dominum»), *Ad preces nostras* (v. «Et unam sanctam»), *Veni creator Spiritus* (v. «Qui propter nos homines»), *Pange lingua gloriosi* (v. «Et in unum Dominum»), *En gratulemur hodie* (v. «Et ascendit in caelum») e *Tibi Christe splendor Patris* (v. «Crucifixus etiam pro nobis»). Sulla presenza, nei Credo in canto fratto, di figurazioni cadenzali composte da minime nere per gradi congiunti, cfr. De Salvo Fattor, *Annotazioni sulla tradizione* cit., p. 435.

un tempo e mezzo, la breve con la corona puntata due tempi. Nell'edizione del 1604, curata da Francesco Massano, in sostituzione della breve coronata viene introdotta la *longa*.[74] L'uso che il Viadana fa di questo sistema di notazione, però, differisce in maniera sostanziale da quello per il quale era stato ideato dal Guidetti. Nel *Directorium*, infatti, la semibreve appare sempre in combinazione con la breve coronata a creare degli episodi in ritmo puntato, preferibilmente nell'ambito delle cadenze e sulle parole sdrucciole, assumendo una evidente funzione prosodica.[75] Nei Credo lodoviciani, invece, dove non c'è traccia dei segni diacritici introdotti dal Guidetti (che, tra l'altro, ebbero scarsa diffusione), compaiono lunghe sequenze di semibrevi, le quali, unitamente alla presenza, pur contenuta, delle minime in sede cadenzale, indirizzano nettamente verso una tipologia di canto «semifigurato» in metro binario, assimilabile, ad esempio, a quello proprio del *Credo cardinalis*.[76]

Nei *Ventiquattro Credo*, le strutture metrico-prosodiche dei modelli innodici di riferimento vengono inevitabilmente perse nel momento dell'adattamento a essi del testo del Credo.[77] Infatti, l'interesse del Viadana si concentra sull'aspetto puramente mensurale dei brani. È questo l'atteggiamento tipico del polifonista, rivolto essenzialmente alla cura della linea melodica, alla ricerca del migliore risultato ottenibile dalla combinazione dei valori notati, che, in questo caso, si riducono a quelli di breve e di semibreve. Il Viadana,

74. Cfr. Guidetti, *Directorium chori* cit., p. [XIV]; Id., *Directorium chori* […] *a Ioanne Guidetto olim editum*, a cura di Francesco Massano, Roma, Stefano Paolino, 1604; Lovato, *Teoria e didattica* cit., p. 60; Id., *Aspetti ritmici* cit., p. 104; Gozzi, *Il canto fratto* cit., p. 26; Torelli, *Notazioni ritmiche* cit, p. 449.

75. Cfr. Torelli, *Notazioni ritmiche* cit., p. 450. Una funzione similare, anche se probabilmente priva di una connotazione mensurale ben definita, era assolta dal gruppo lunga-semibreve-breve, il quale compare, ad esempio, nelle parole sdrucciole (la *longa* segnala la sillaba tonica) degli *Exsultet* contenuti in un Messale ambrosiano del 1594 e in un *Missale Romanum* tedesco del 1697, conservati presso la Biblioteca musicale Laurence Feininger di Trento. Cfr. Gozzi, *Le fonti liturgiche* cit., II, pp. 599 e 640. La presenza di cadenze scandite ritmicamente dalla figurazione breve puntata-semibreve-breve (oppure semibreve puntata-minima-breve) è riscontrabile, in Viadana, nel *Benedictus* del *Requiem* facente parte dell'*Officium defunctorum* cit. e nell'intonazione monodica del salmo a tre voci *Laudate pueri Dominum*, compreso nei *Cento concerti ecclesiastici* cit. Anche in Stella della Mirandola, *Breve instruttione alli giovani* cit., pp. 148-149 (ed. 1665), sono presenti cadenze così strutturate, le quali rompono l'uniformità del canto, notato prevalentemente con brevi nere.

76. Confrontando la notazione dei Credo del Viadana con quella dei Credo mensurali contenuti nell'edizione veneziana del *Graduale Romanum*, stampata da Angelo Gardano nel 1591 e curata da Orazio Vecchi, Ludovico Balbi e Andrea Gabrieli, non si può non notare una assoluta somiglianza. Le carte contenenti il *Credo cardinalis* (218*v*-219*v*) sono riprodotte in Annarita Indino, *Il Graduale stampato da Angelo Gardano (1591)*, in *Il canto piano* cit., pp. 207-221: 221. Sul *Graduale Romanum* del Gardano si vedano, inoltre, Marco Gozzi, *Il Graduale di Angelo Gardano (1591)*, in *Un museo nel Castello del Buonconsiglio. Acquisizioni, contributi, restauri*, a cura di Laura Dal Prà, Trento, Provincia autonoma di Trento-Servizio Beni culturali, 1995, pp. 399-414; Id., *L'edizione veneziana del Graduale* cit. I canti fermi presenti in Bottazzi, *Choro et organo* cit., sono anch'essi notati con brevi e semibrevi nere; minime nere compaiono solo in alcuni dei versetti del *Credo cardinalis* (pp. 63-71).

77. Si rammenta, a questo proposito, l'appunto mosso dal Frezza nei confronti del Viadana, il quale «in alcuni Credo non seconda il tempo dell'inno» (cfr. nota 63). Il riferimento potrebbe essere agli inni *Ad cenam agni providi*, *Hostis Herodes impie*, *Deus tuorum militum* e alla sequenza *Veni Sancte Spiritus*, tradizionalmente caratterizzati da un ritmo ternario soggiacente, come dimostrano gli esempi contenuti in Asola, *Canto fermo* cit., p. 33; Banchieri, *L'organo suonarino* cit., pp. 17-18, 72, 76; Girolamo Diruta, *Seconda parte del Transilvano, dialogo diviso in quattro libri* […] *nel quale si contiene il vero modo, & la vera regola d'intavolare ciascun canto, semplice, et diminuito con ogni sorte de diminutioni* […], Venezia, Giacomo Vincenti, 1609 (rist., Bologna, Forni, 1969), *Libro quarto*, p. 19; Bottazzi, *Choro et organo* cit., p. 90; Banchieri, *Cantorino* cit., p. 79.

con povertà di mezzi espressivi, ricerca, per quanto possibile, la «vaghezza» e la varietà nell'espressione. Ad esempio, nei passi aventi carattere di recitativo, egli tende ad evitare l'utilizzo della breve per non appesantire il fraseggio. In maniera analoga, le lunghe catene di semibrevi conferiscono scioltezza all'incedere melodico del *cantus planus* che, all'epoca, si stemperava nell'esecuzione effettuata «a passi lenti». La breve, invece, è costantemente impiegata, con evidenti finalità espressive, nella frase dogmatica «et homo factus est»; con frequenza, inoltre, la *brevis* connota gli «Amen» conclusivi, nell'intento di aumentarne la solennità.

Con estrema parsimonia, si registra il ricorso al ritmo ternario, il tratto qualificante delle composizioni in canto fratto. La presenza del *tempus perfectum*, costantemente segnalato dalla cifra 3, si riduce ai seguenti casi: *Credo Pange lingua gloriosi* (v. «Et vitam venturi saeculi»); *Credo En gratulemur hodie* («ex Maria virgine» e v. «Et vitam venturi saeculi»); *Credo Sanctorum meritis*, («ex Maria virgine»).[78] Scendendo nel dettaglio, il Viadana utilizza due figurazioni ritmiche ternarie: la prima è la cosiddetta «tripla»,[79] suddivisa in una breve e in una semibreve per battuta (3/2), che comporta l'*imperfectio a parte post* della breve. Essa è impiegata per marcare musicalmente il ritmo trocaico delle parole «ex Maria virgine», in contrasto con l'uniformità e la staticità del metro binario di brevi presente nelle parole «et homo factus est». La seconda, invece, è l'«emiolia»,[80] suddivisa in tre semibrevi per battuta (3/1), utilizzata dal Viadana nell'ultimo versetto dei *Credo Pange lingua gloriosi* (sulla parola «saeculi» compare, con funzione di *variatio*, la tripla) ed *En gratulemur hodie*, in rispondenza a una prassi, attestata in varie composizioni polifoniche coeve, tendente a vivacizzare la chiusa dei brani.[81]

7. Conclusioni

Con la composizione dei *Ventiquattro Credo*, il Viadana si colloca nell'alveo della tradizione esecutiva rinascimentale e barocca del canto gregoriano. In particolare, il suo ruolo di compositore di musica polifonica lo pone in una posizione assimilabile a quella di Asola, Diruta e Banchieri. Cito questi tre nomi in riferimento, soprattutto, alla spiccata interpretazione mensurale del *cantus planus* presente in alcune delle loro pubblicazioni, dove la monodia liturgica è presentata nella notazione bianca propria della polifonia: brevi, semibrevi,

78. In Torelli, *Notazioni ritmiche* cit., p. 491, non sono segnalati il *Credo Sanctorum meritis* e l'episodio ternario sulle parole «ex Maria virgine» nel *Credo En gratulemur hodie*.

79. Teorizzata in Frezza, *Il cantore ecclesiastico* cit., p. 117, e corrispondente alla «sesquialtera minore imperfetta» di Andrea da Modena, *Canto harmonico* cit., pp. 21-25. Cfr. Lovato, *Cantus binatim* cit., pp. 81-82.

80. Teorizzata in Frezza, *Il cantore ecclesiastico* cit., p. 117, e corrispondente alla «tripola maggiore imperfetta» di Andrea da Modena, *Canto harmonico* cit., pp. 21-25. Cfr. Lovato, *Cantus binatim* cit., pp. 81-82.

81. Cfr. Appendice, fig. 1; Torelli, *Notazioni ritmiche* cit., p. 491.

minime, *ligaturae cum opposita proprietate*. In Banchieri ricorrono addirittura indicazioni di tempo, semiminime, crome, biscrome e il punto di valore.[82] Il frate di Viadana non si discosta affatto da simili posizioni, tanto che nei *Cento concerti ecclesiastici* l'intonazione gregoriana del *Dixit Dominus* a tre voci (affidata al *Bassus*) è resa in notazione pienamente mensurale.

Nei *Ventiquattro Credo*, inoltre, la presenza del ritmo ternario allinea il Viadana con le teorie espresse, pochi anni dopo, dal minorita Orazio da Caposele, il quale ammetteva l'utilizzo, nel canto liturgico monodico, della tripla e dell'emiolia (oltre che della sesquialtera e dell'emiolia maggiore), anticipando di circa settant'anni le formulazioni in merito contenute nei trattati di Andrea da Modena e di Giuseppe Frezza.[83] L'inserimento di episodi in canto fratto nei *Ventiquattro Credo* avviene in misura assai ridotta e in luoghi deputati probabilmente a causa delle precise scelte estetiche effettuate dal Viadana, mirate al ripristino, nell'esecuzione del Simbolo, delle melodie «che santa Chiesa usa cantare», anche se presa a prestito da un'altra tipologia di canti. D'altronde, le teorie mensuraliste più spinte non accoglievano ovunque favori incondizionati, a tal punto che il francescano Antonio Croci affermava con decisione «che questa musica piana» doveva «esser cantata sotto un istesso valore, e non di più».[84] Come si è visto, le stesse antifone mariane incluse nei *Ventiquattro Credo* paiono rispettare tale prassi esecutiva.

In conclusione, l'ultima opera data alle stampe dal Viadana appare come una sintesi bilanciata di elementi innovativi e tradizionali, che rispecchia la situazione coeva in materia di monodia liturgica: l'esemplare rispetto dell'*ambitus* dei vari toni ecclesiastici e la fedeltà alle melodie innodiche si fondono con gli aspetti mensurali tipici del neogregoriano, ma epurati dalle radicali soluzioni ritmiche del canto fratto, alle quali fra Lodovico ricorre con estrema parsimonia e solo in funzione espressiva.

82. Cfr. Asola, *Canto fermo* cit.; Diruta, *Seconda parte del Transilvano* cit., *Libro quarto*, pp. 16-20; Banchieri, *Cantorino* cit., pp. 49-92; Torelli, *Notazioni ritmiche* cit., pp. 451-455, 461-471.

83. Cfr. Caposele, *Prattica del canto piano* cit., pp. 55-57. Cfr. Lovato, *Aspetti ritmici* cit., p. 107. Per i trattati di Andrea da Modena e di Giuseppe Frezza, cfr. note 79-80.

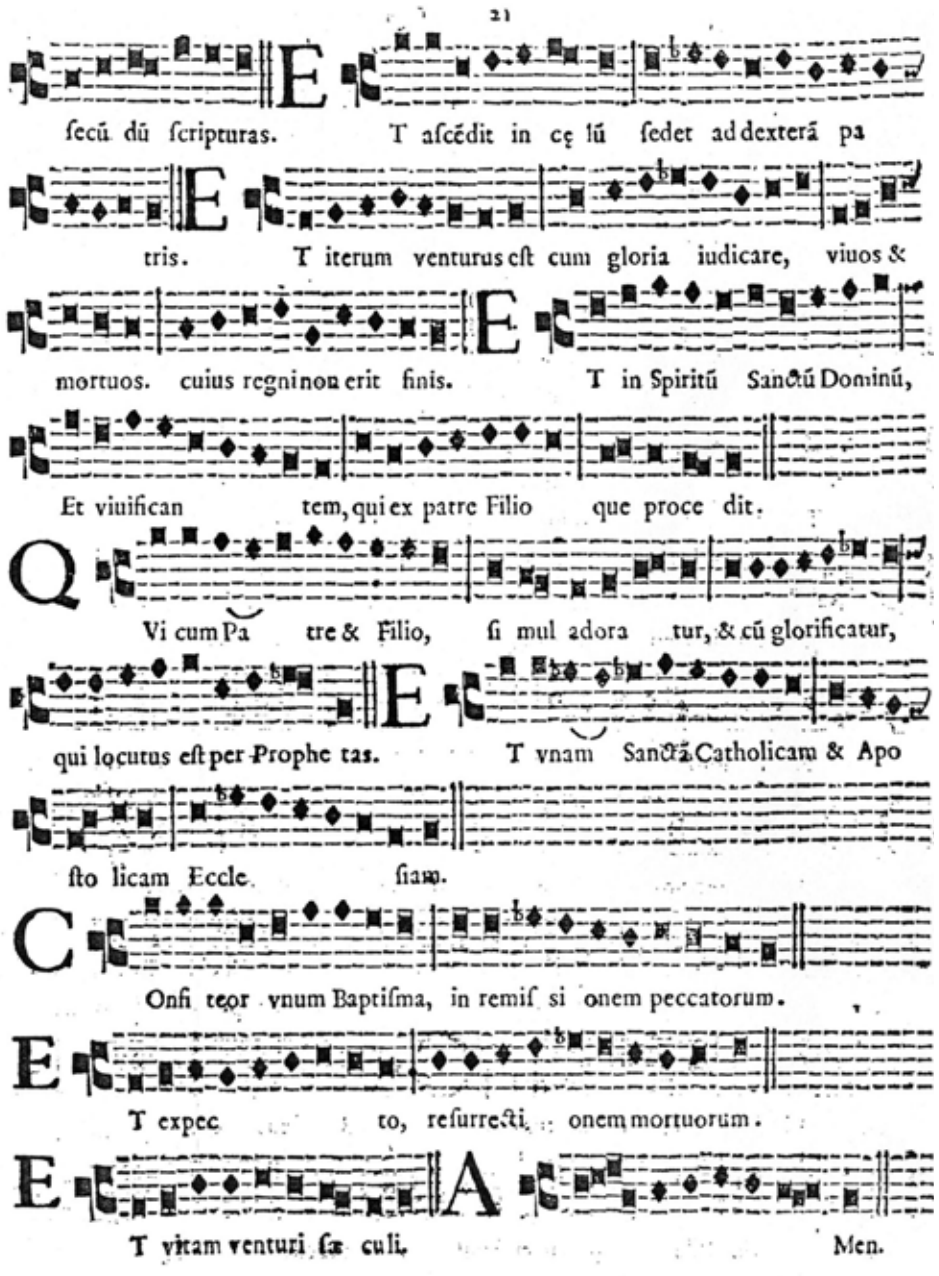
84. Antonio Croci, *Geminato compendio, overo duplicata guida altrettanto curiosa, quanto necessaria per giungere facilmente alla perfettione del canto piano, over fermo* […], Venezia, [Marco] Ginami, 1642, p. 13. Cfr. Torelli, *Notazioni ritmiche* cit., pp. 458-459, dove è citato l'intero passo, nel quale vengono esposte le teorie contrarie espresse nelle opere del Banchieri e del Guidetti.

Appendice

Fig. 1.
Viadana, *Ventiquattro Credo*, Credo «Pange lingua gloriosi», pp. 22-23.

Fig. 2.
Viadana, *Ventiquattro Credo*, Credo «Vexilla Regis prodeunt», pp. 10-11.

Fig. 3.
Viadana, *Ventiquattro Credo*, Credo «Veni Sancte Spiritus», pp. 20-21.



“Della tradizione” musicale
Giovanni Tebaldini ‘riscrive’ Giovanni Gabrieli

Premessa

Tra la metà dell’Ottocento e l’inizio del Novecento, l’esigenza di recuperare l’antico torna ad essere, soprattutto in ambito sacro, un elemento fondamentale della creatività artistica, di quella musicale in particolare.[1] A volte, il compositore intraprende un percorso di continuità rispetto alla tradizione, con esiti che possono assumere anche le caratteristiche del prodotto di maniera; in altri casi, invece, egli attua un processo disgregativo verso alcuni stilemi del passato, selezionando gli elementi utili a un linguaggio innovativo e personale; altre volte ancora, il musicista procede semplicemente alla riesumazione di una composizione antica, permettendone nuovamente la fruizione.

Giovanni Tebaldini (1864-1952), uno dei principali sostenitori del ritorno alle forme pure del canto gregoriano e della polifonia sacra di matrice palestriniana, rappresenta in modo emblematico questo clima culturale in due saggi di estetica comparata e d’iconografia musicale, pubblicati nel 1908 e nel 1913, e in uno scritto inedito sulla tradizione risalente all’inizio degli anni trenta.[2] Il Tebaldini

---

Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell’opera d’arte, Atti delle Giornate di studio, Padova, 29-30 maggio 2008, a cura di C. Caramanna, N. Macola e L. Nazzi, Padova, CLEUP, 2011 (Atti della Scuola di dottorato in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo, 2), pp. 271-280.

1. Si vedano, al riguardo, i continui richiami ai modelli dell’arte medievale, alla diffusione dell’archeologia cristiana e del *Gothic Revival* in seno agli ambienti filo-clericali dei congressi cattolici europei. Cfr. A. Niero, *Il problema dell’arte al primo Congresso cattolico italiano,* in *Venezia e il movimento cattolico italiano,* (Quaderni del Laurentianum. III), Venezia 1974, pp. 51-109, in particolare pp. 53, 88-89. Sul ritorno all’antico musicale propugnato dagli aderenti ai vari movimenti nazionali di ‘restaurazione’ della musica sacra - il cosiddetto ‘cecilianesimo’ - e individuato precipuamente nel canto gregoriano e nella polifonia rinascimentale cfr., in particolare, E. Costa, *Movimento ceciliano,* in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Il lessico,* a cura di A. Basso, 4 voll., Torino 1983-1984, III, pp. 259-260; F. Rainoldi, *Sentieri della musica sacra. Dall’Ottocento al Concilio Vaticano II. Documentazione su ideologie e prassi,* (BEL. Subsidia. LXXXVII), Roma 1996; W. Kirsch, *Caecilianismus,* in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil,* a cura di L. Finscher, 10 voll., Kassel [ecc.], Stuttgart [ecc.] 1994-1999 (1ª ed.: Kassel [ecc.] 1949-1979), II, coll. 317-326; S. Gmeinwieser, *Cecilian Movement,* in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* a cura di S. Sadie, 29 voll., London 2001 (1ª ed.: London 1980), V, pp. 333-334; *Aspetti del cecilianesimo nella cultura musicale italiana dell’Ottocento,* a cura di M. Casadei Turroni Monti e C. Ruini, (MSIL. XXXVI), Città del Vaticano 2004; 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, (Quaderni del Corso di Musicologia del Conservatorio “G. Verdi” di Milano. VII), Lucca 2004, pp. 173-284. Per una recente rilettura critica del fenomeno cfr. P.L. Gaiatto, *Il movimento ceciliano di area veneta e il recupero dell’antico (1874-1897),* tesi di dottorato di ricerca in Storia e critica dei beni artistici e musicali, Università degli Studi di Padova, supervisore prof. Antonio Lovato, ciclo XIX, a.a. 2004-2006, gennaio 2008.

2. Cfr. G. Tebaldini, *L’anima musicale di Venezia,* in “Rivista musicale italiana”, XV, 1908, 1, pp. 1-31; Idem, *La musica e le arti figurative. Saggio di estetica comparata,* in “Arte cristiana”, I, 1913, 12, pp. 354-368; [Idem], *Della*

si pone, così, come un precursore degli studi sull'iconografia musicale, disciplina che, sviluppatasi in Francia e in Germania e della quale abbiamo accenni sin dalla fine del Settecento, non trovò riscontri significativi in Italia fino agli anni trenta del secolo scorso.[3]

L'originalità dell'apporto del Tebaldini è tuttavia da individuare nel progressivo superamento del mero dato iconografico, ovvero dell'analisi finalizzata a verificare determinate tesi organologiche e/o a recuperare specifiche prassi esecutive, a favore di una più ampia visione interdisciplinare che, in relazione al fatto musicale, prenda in esame le corrispondenze storiche, socio-culturali ed estetiche sottese alle raffigurazioni pittoriche. Nelle disamine del musicista bresciano, infatti, si assiste alla formulazione dell'assunto *ut pictura musica et societas*, dove i singoli termini di confronto si specchiano l'uno nell'altro in virtù di una proprietà commutativa che pone sul medesimo piano "le manifestazioni convergenti per virtù spontanea ad una idealità unica".[4]

Attraverso la mediazione dell'arte figurativa, vero e proprio *locus dramaticus* rivelatore dei diversi caratteri assunti dalla musica nel corso dei secoli, il Tebaldini approda alla fenomenologia della tradizione che, in ambito musicale, diviene la *causa essendi* di ciascuna composizione, la quale, escludendo il recente 'supporto vitale' della registrazione, sussiste unicamente sotto forma di *performance* effimere destinate a rinnovarsi in continuazione, pena la morte dell'opera. L'atto esecutivo risulta perciò intimamente connesso con il *background* sociale in ragione dei mutamenti del gusto e della percezione succedutisi ed accumulatisi nel tempo, pur rimanendo necessariamente rispettoso degli elementi utilizzati dal compositore.

tradizione (ms.), Brescia, Archivio di Stato, *Archivio storico Ateneo di Brescia, Carte Tebaldini,* b. *165* (copia presso il Centro studi e ricerche "G. Tebaldini" di Ascoli Piceno). Molto probabilmente, lo scritto inedito è la traccia della conferenza dedicata a *La rivivisczenza della tradizione,* tenuta dal Tebaldini a Roma, presso il Conservatorio di Santa Cecilia, il 12 maggio 1931. Sull'intensa attività svolta dal Tebaldini a favore del recupero della musica sacra antica, cfr. "La scuola veneta di musica sacra", I-II, 1892-1894; Idem, *La musica sacra in Italia,* Milano 1893; Idem, *Della musica sacra. Giovanni Pierluigi da Palestrina,* Padova 1894; Idem, *La musica sacra nella storia e nella liturgia,* Macerata 1904; *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 1921; Idem, *Per celebrare il IV centenario dalla nascita di Giovanni Pier Luigi da Palestrina nella Sala Martucci,* Napoli 1925; L. Inzaghi, *Notizie su Giovanni Tebaldini,* in *La musica a Milano, in Lombardia e oltre,* a cura di S. Martinotti, 2 voll., (La città e lo spettacolo. VIII), Milano 1996-2000, II, pp. 387-397; A.M. Novelli, *Giovanni Tebaldini nella musica sacra,* in "Rivista internazionale di musica sacra", n.s., XXIII, 2002, 2, pp. 133-144; Eadem, *Giovanni Tebaldini e il triennio di Padova,* in "Il Santo", XLIII, 2003, 2-3, pp. 431-444; *Giovanni Tebaldini: il canto gregoriano nella musica moderna,* a cura del Centro studi e ricerche "G. Tebaldini", in "Rivista internazionale di musica sacra", n.s., XXV, 2004, 2, pp. 179-196; P.L. Gaiatto, *Il movimento ceciliano…,* pp. 105-168. Per una bibliografia ampia ed esaustiva sul musicista bresciano, si rimanda al sito internet del Centro studi e ricerche "G. Tebaldini" (<http://www.tebaldini.it>).

3. Cfr. voce *Iconografia musicale,* in *Dizionario enciclopedico universale…,* II, pp. 478-479; R. Ketteler, J. Jewanski, L. Finscher, *Musik und Bildende Kunst,* in *Die Musik…*, VI, coll. 745-783; T. Seebass, *Musikikonographie, ivi*, coll. 1319-1343; Idem, *Iconography,* in *The New Grove…,* XII, pp. 54-71.

4. Cfr. G. Tebaldini, *La musica e le arti…*, pp. 367-368. L'auspicio del Tebaldini era che si riuscisse ad "avviare la critica verso un indirizzo comparativo che accost[asse] la pittura, la scoltura e la stessa poesia in un vibrante armonioso accordo". *Ivi,* p. 368.

Partendo da queste premesse e al fine di trasmettere l'essenza musicale antica preservandone il più possibile l'integrità, il Tebaldini giunge a riscrivere il mottetto *Surrexit Christus* di Giovanni Gabrieli (1555 circa-1612). Il suo tentativo è di esplicitare le potenzialità espressivo-musicali intrinseche nel brano polifonico dell'organista veneziano per incontrare la sensibilità moderna, scegliendo come punto di riferimento il paradigma artistico rappresentato dai dipinti di scuola veneta del secolo XVI, assurti in questo caso a simulacri dell'immaterialità sonora.

"L'anima musicale di Venezia"

Per introdurre la riscrittura del brano sacro di Giovanni Gabrieli operata dal Tebaldini, è necessario accennare all'approccio del musicista bresciano con le arti figurative, fondato quasi esclusivamente sulle testimonianze della pittura veneta del Cinquecento. Da esse egli trae gli elementi valutati utili a ricostruire "l'anima musicale di Venezia", che egli riteneva di avere potuto percepire durante i cinque anni trascorsi nella città lagunare in qualità di vice-maestro di cappella e di direttore della *schola cantorum* della basilica di San Marco (1889-1894).[5]

Il punto di partenza del Tebaldini è costituito dal "bizzarro e profondo ingegno indagatore" di John Ruskin che, "con amore e con ardore indomito, rivelava al mondo moderno l'anima artistica di Venezia; egli raccoglieva la voce tenera del suo passato e ne apprendeva le ragioni del suo fascino immortale". Il Tebaldini condivide con lo studioso inglese l'opinione che la produzione artistica veneziana sia cessata con la morte del Tintoretto, avvenuta nel 1594, quando "il cuore di Venezia" rinnegò la propria 'religione dell'arte'; nel contempo, però, critica il Ruskin per non essere stato in grado di "comprendere il linguaggio musicale che, dai giorni più remoti in sino ad oggi, continuò a vibrare sommessamente, quasi silenziosamente, per le arcate della basilica [di S. Marco]".[6]

Si consideri, pertanto, l'analisi effettuata dal Tebaldini del telero raffigurante *Sant'Agostino nello studio,* eseguito da Vittore Carpaccio per la Scuola grande di San Giorgio degli Schiavoni nel 1502, e del *Concerto* di Tiziano Vecellio

5. Lasciata Venezia, il Tebaldini si trasferì a Padova, dove diresse la Cappella Antoniana fino al dicembre 1897.

6. Cfr. G. Tebaldini, *L'anima musicale…,* pp. 4-5, 14; Idem, *La musica e le arti…*, pp. 358-359, 363; P.L. Gaiatto, *Il movimento ceciliano…,* pp. 166-167. Anche se non citato esplicitamente dal Tebaldini, il testo di riferimento è J. Ruskin, *The Stones of Venice,* 3 voll., Orpington 1893 (1ª ed.: London 1851-1853). La visione dell'arte come fatto mistico-religioso avvicina il musicista bresciano alle posizioni di Wilhelm H. Wackenroder (1773-1798) e di Ernst T.A. Hoffmann (1776-1822). Cfr. G. Guanti, *Antecedenti ideali del cecilianesimo nel Romanticismo tedesco,* in *Aspetti del cecilianesimo…,* pp. 19-65. Così, infatti, si esprime ancora il Tebaldini: "Venezia, la città del sogno, come la definirono i poeti, la città dell'estasi religiosa, quale la sentirono altri ascoltando sotto le volte delle sue magnifiche chiese la voce vaga e suggestiva dell'infinito: Venezia, con le spirituali seduzioni della sua anima nobilissima […]". G. Tebaldini, *La musica e le arti…*, p. 358. Occorre precisare che la preparazione storico-artistica del Tebaldini deriva dall'interesse personale per la materia e non da studi specifici; questo aspetto spiega l'assenza di un metodo sistematico nello studio e nell'analisi critica delle opere, anche se le informazioni fornite appaiono sostanzialmente corrette per l'epoca.

(allora attribuito al Giorgione) conservato a Firenze presso la Galleria Palatina di Palazzo Pitti e databile al 1510, un accostamento molto utile per comprendere anche il procedimento seguito nella revisione del *Surrexit Christus.*[7]
Esaminando il dipinto del Carpaccio egli si comporta eminentemente da musicologo e da paleografo, proponendo la prima trascrizione completa delle "due brevi e concettose composizioni" vocali/strumentali anonime, a tre e a quattro voci, leggibili nel dipinto. Esse sono "diligentemente riprodotte in due libri di canto caduti a terra e rimasti, come per caso, aperti" ai piedi del tavolo di lavoro del padre della Chiesa.[8] Se da un lato si tratta di due frammenti musicali tipicamente quattrocenteschi, in prevalenza omoritmici, con le voci che procedono perlopiù a distanza di terza/sesta e con la quinta vuota in sede di cadenza, le implicazioni che ne derivano vanno oltre il modesto valore delle composizioni.[9]
In una prospettiva socio-culturale, il Tebaldini coglie i nessi esistenti tra la realtà esterna al quadro, la figura di Agostino e la musica squadernata a favore dell'osservatore. Le due composizioni, infatti, non costituiscono un dettaglio marginale o esclusivamente decorativo ma, attraverso la loro possibile fruibilità, riescono ad attualizzare e rendere sensibile – in grado maggiore rispetto agli oggetti da gabinetto scientifico-umanistico raffigurati nel dipinto – l'ambiente culturale ed ecclesiale nel quale operò il santo di Ippona (autore, tra l'altro, di un trattato *De musica*). Sotto il profilo estetico, invece, viene esaltata la "dignità artistica" del Carpaccio, incapace di contaminare la propria opera "con qualche simbolo musicale che potesse apparire informe od imperfetto".[10]
Nella riflessione del Tebaldini c'è un'evidente commistione tra i criteri winckelmanniani di "nobile semplicità e serena grandezza" ("edle Einfalt und stille Grösse") e l'interpretazione tardo romantica e decadente del *Concerto* tizianesco elaborata da Gabriele D'Annunzio".[11]

7. Cfr. R. Pallucchini, *I teleri del Carpaccio in San Giorgio degli Schiavoni,* con un'appendice di G. Perocco, (Grandi monografie d'arte), Milano 1961, pp. 90-92; Idem, *Tiziano,* 2 voll., Firenze 1969, I, pp. 24-25; G. Perocco, *Carpaccio nella Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni,* Venezia [1964], pp. 125-140; M. Muraro, *Carpaccio*, (I più eccellenti. II), Firenze 1966, pp. XCII-XCV; H.E. Wethey, *The Paintings of Titian,* 3 voll., London 1969-1975, II, pp. 91-92; P. Humfrey, *Carpaccio,* London 2005, pp. 19-20, 91-93. Il critico musicale fiorentino Luigi Parigi (1883-1955), massimo esponente dell'iconografia musicale italiana dell'anteguerra, confutò l'attribuzione del *Concerto* al Tiziano. Cfr. L. Parigi, *Perché il* Concerto *di Giorgione non è di Tiziano,* Signa 1940.

8. Cfr. G. Tebaldini, *L'anima musicale…,* pp. 6-7; Idem, *La musica* e *le arti…,* pp. 354, 361. Un'analisi del telero corredata da una trascrizione incompleta dei due brani (a causa della scarsa leggibilità di alcune note) era stata precedentemente pubblicata in G. Ludwig, P. Molmenti, *Vittore Carpaccio. La vita* e *le opere,* Milano 1906, pp. 174-180, ma non è dato sapere se il Tebaldini ne fosse a conoscenza.

9. Per l'esame dettagliato delle musiche cfr. R. Pallucchini, *I teleri del Carpaccio…,* pp. 90-92.

10. Cfr. G. Tebaldini, *L'anima musicale…,* p. 6; Idem, *La musica* e *le arti…,* pp. 361. Il fatto che gli inserti musicali siano due potrebbe essere considerato come un rinvio al noto passo delle *Enarrationes in psalmos* (72,1) di sant'Agostino, comunemente reso con l'affermazione "Chi canta bene prega due volte": "Qui enim cantat laudem, non solum laudat, sed etiam hilariter laudat; qui cantat laudem, non solum cantat, sed et amat eum quem cantat". *Sancti Aurelii Augustini Enarrationes in psalmos LI-C,* (Corpus christianorum. Series latina. XXXIX), Turnholti 1956, p. 986 (17-20).

11. Cfr. G. Tebaldini, *L'anima musicale…,* pp. 6-8.

> Quali note le mani belle e sensitive traggono da' tasti su cui indugiano?
> Magiche note al certo se valgono a operare nel musico la violenta trasfigurazione che tradisce il suo volto.
> Ma nell'ardente fiore dell'adolescenza raffigurato dal Giorgione in un terzo personaggio, la musica esalta pure il suo sogno indicibile e sembra moltiplicare infinitamente la sua potenza di gioire. Egli sa d'esser padrone di quella vita che sfugge ad ambo gli altri e le armonie ricercate dal suonatore non gli sembrano se non il preludio della sua propria festa![12]

La posizione estetizzante assunta dal Tebaldini ben si concilia con il ritratto del ceciliano militante, diviso tra il mito irriproducibile della musica antica, di ascendenza romantica, e l'esigenza di recuperare e di rielaborare i modelli del passato, di riferimento neoclassicista e storicista.[13] Il Tebaldini avvia in parte a soluzione questo contrasto interno, propendendo per un ritorno all'antico che si concretizzi soprattutto nella riscoperta e nella riproposizione della polifonia classica piuttosto che in un processo artistico epigonico, tendente a uno pseudo-rinnovamento della musica liturgica, effettuato "sulle fondamenta granitiche della secolare tradizione" ma con 'materiali' ormai consunti.[14]

"*Della tradizione*": Surrexit [denuo] Christus

Per esplicita indicazione del Tebaldini, il criterio in base al quale egli attua la rivisitazione della musica antica si ispira al pensiero di Giambattista Vico, secondo il quale la spinta evolutiva insita nella tradizione, pur preservando il principio originale, lo riveste di forme nuove. Il musicista bresciano, inoltre, riscontra la medesima posizione in alcuni scritti del poeta e drammaturgo statunitense Thomas S. Eliot e dei musicologi tedeschi Hugo Leichtentritt e Adolf Weissmann, avvalorando così il proprio *modus operandi* nel raffronto con *auctoritates* riconosciute.[15]

12. G. D'Annunzio, *L'allegoria dell'autunno. Omaggio offerto a Venezia,* Firenze 1895, pp. 32-33.

13. Cfr. G. Guanti, *Antecedenti ideali…,* pp. 58-60.

14. Cfr. G. Tebaldini, *La musica e le arti…,* p. 355; R. Pozzi, *Il mito dell'antico tra restaurazione e modernità. Su alcune intonazioni ceciliane dell'*Ave Maria *e del* Tantum ergo *nel secondo Ottocento,* in *Aspetti del cecilianesimo…,* pp. 83-107. Per quanto riguarda l'ambito extra-liturgico, il Tebaldini avversava l'uso improprio dell'elemento gregoriano da parte di musicisti quali Vincenzo Tommasini (1878- 1950), Ottorino Respighi (1879-1936) e Gian Francesco Malipiero (1882-1973), giudicati incapaci "di penetrare nel contenuto spirituale e nella portata tecnico-estetica" della monodia liturgica e della polifonia vocale "se non in maniera artificiosa e decorativa"; apprezzava, invece, l'espressività funzionale rivestita dalle reminiscenze gregoriane nelle composizioni di César Franck (1822-1890), Felipe Pedrell (1841-1922), Charles-Marie Widor (1845-1937), Alberto Franchetti (1860-1942), Lorenzo Perosi (1872-1956) e Ildebrando Pizzetti (1880-1968). Cfr. *Giovanni Tebaldini: il canto gregoriano…*

15. Cfr. [G. Tebaldini], *Della tradizione…; Giovanni Tebaldini: il canto gregoriano…* Per le fonti filosofiche ed estetico-critiche citate dal Tebaldini cfr. H. Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre,* Leipzig 1911 (Handbücher der Musiklehre. VIII); G.B. Vico, *La scienza nuova giusta l'edizione del 1744 con le varianti dell'edizione del 1730 e di due redazioni intermedie inedite e corredata di note storiche,* a cura di F. Nicolini, 3 voll., (Classici della filosofia moderna. XIV), Bari 1911-1916 (1ª ed.: In Napoli 1725); T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent,* in *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism,* London 1920; A. Weissmann, *Die Musik in der Weltkrise,* Stuttgart [ecc.] 1922.

Affiancando il *Surrexit Christus* di Giovanni Gabrieli alle "ampie [e] luminose pennellate" di Paolo Veronese e del Tiziano, il Tebaldini intende stabilire una corrispondenza tra le "antiche forme d'arte sempre viventi e sempre operanti", ovvero il canto gregoriano, e la polifonia nel settore musicale, e la pittura in campo figurativo. Ma se "la visione abbagliante del mondo" sperimentata dal Gabrieli nell'osservazione dell'arte del proprio tempo è rivivibile in epoca contemporanea accostandosi direttamente alle opere pervenute, senza ulteriori tramiti, la sua riproduzione acustica negli "squilli sonori delle trombe, dei cornetti e dei pistoni che in note possenti andavano or sorreggendo ed or alternando con le voci e coi due organi" della basilica marciana, appare meno immediata e percepibile all'ascoltatore a causa delle mutate condizioni dell'ambiente e dell'arte musicale. Quest'ultima, inoltre, appare "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". Spetta perciò all'esecutore moderno il compito di liberare e di assecondare le necessità espressive latenti nella composizione ma senza alterarne l'oggettività in potenza, la quale è destinata a divenire soggettività in atto nel momento dell'interpretazione/fruizione dell'opera. Tale concetto è illustrato dal Tebaldini con un'efficace similitudine naturalistica: "L'oggetto è e rimane tal quale; è la nostra visione e la percezione di essa [che] si trasforma ai nostri sguardi, come il sole dall'alba al meridie [fino] al tramonto". Gli interventi operati dal Tebaldini sul brano del Gabrieli esprimono, pertanto, il tentativo di superare il "vieto formalismo" e la "*routine* di maniera", spesso confuse con la reale tradizione, che, confinando gran parte del repertorio musicale antico nella luce lattiginosa delle origini, ormai superata dal fulgore del mezzogiorno, hanno condotto al suo progressivo abbandono.[16]

Il mottetto per il tempo di Pasqua *Surrexit Christus* di Giovanni Gabrieli, per tre voci (ATB), otto strumenti (due viole da braccio, due cornetti, quattro tromboni) e basso per l'organo, è strutturato nella maniera seguente.[17]

16. Cfr. G. Tebaldini, *L'anima musicale…*, pp. 14-15; [Idem], *Della tradizione…* Secondo il musicista bresciano, le espressioni artistiche musicali "vanno considerate a sé e giudicate nel loro tempo, nel loro periodo di vita, nel loro ambiente ed in relazione soprattutto allo sviluppo delle altre arti (non disse Leonardo che "la musica è la figuratrice delle cose invisibili?")". *Ivi.*

17. Cfr. G. Gabrieli, *Symphoniae sacrae… Liber secundus. Senis, 7.8.10.11.12.13.14.15.16.17 et 19. Tam vocibus, quam instrumentis,* Venetiis 1615 (RISM A/1: III, G 87). Su Giovanni Gabrieli, dal 1585 primo organista della basilica ducale di San Marco, cfr. C. von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter,* 3 voll., Berlin 1834 (facs. Hildesheim 1965); F. Caffi, *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797,* 2 voll., Venezia 1854-1855 (rist. Milano 1931; ried. Firenze 1987), I, pp. 163-188; E. Kenton, *Life and Works of Giovanni Gabrieli,* (Musicological Studies & Documents. XVI), [s.l.] 1964; W. Moller-Blattau, *Tonsatz und Klanggestaltung bei Giovanni Gabrieli,* Kassel 1975; G. Gabrieli, *Opera omnia,* a cura di D. Arnold, 6 voll., (Corpus mensurabilis musicae. XII), Rome 1956-1974; D. Arnold, *Giovanni Gabrieli,* (Oxford Studies of Composers. XII), London [ecc.] 1974; Idem, *Giovanni Gabrieli and the music of the Venetian high Renaissance,* London [ecc.] 1979; E. Selfridge-Field, *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi,* traduzione di F. Salvatorelli, Torino 1980, pp. 85-103; P. Manzini, *Giovanni Gabrieli. Il suo linguaggio musicale,* (Fonti, studi e documenti musicali), Genova 1984; R. Charteris, *Giovanni Gabrieli (ca. 1555-1612). A Thematic Catalogue of his Music with a Guide to the Source Materials and Translations of his Vocal Texts,* (Thematic Catalogues. XX), Stuyvesant (N.Y.) [1996]; P. Canguilhem, *Andrea et Giovanni Gabrieli,* Paris, 2003.

Battute	Sezione	Metro	Organico
1-13	*Sinfonia* (I)	binario	cnto I-II, trb I-IV, bc
14-21	Surrexit Christus (II)	ternario	coro 3v (ATB), bc
21-38	*Intermezzo* (III)	binario	vla I-II, cnto I-II, trb I-IV, bc
39-46	Et Dominus de caelo intonuit (IV)	binario	A, trb II-IV, bc
47-52	Alleluia (V)	tern./bin.	Tutti
53-63	Et Altissimus dedit vocem suam (VI)	binario	T, cnto I-II, trb I-IV, bc
64-69	Alleluia (VII)	tern./bin.	Tutti
70-87	In die solemnitatis vestrae inducam vos in terram fluentem lac et mel (VIII)	binario	Tutti
88-93	Alleluia (IX)	tern./bin.	Tutti
94-124	Populus acquisitionis annunciate virtutes eius (X)	binario	Tutti
125-132	Alleluia (XI)	tern./bin.	Tutti

Il Tebaldini non opera direttamente sulla fonte a stampa seicentesca, ma si basa sulla trascrizione pubblicata dal musicologo Carl von Winterfeld nel 1834.[18] Egli tende a conservare i valori e il *tactus* originali, mentre trasporta il brano alla terza minore superiore (da Fa maggiore a La♭ maggiore), aggiungendo le indicazioni agogiche e dinamiche, che mirano a mettere in risalto il senso del testo e la naturale espressività della melodia.[19] L'obiettivo che il Tebaldini si era prefisso, ovvero "interpretare, svelare [e] comunicare l'anima" del compositore, è raggiunto tramite una serie d'interventi che all'ascolto non vengono percepiti come interpolazioni estranee al prodotto originario e sono rilevabili solamente in seguito a un'analisi comparata. Il Tebaldini perviene a questo risultato attuando una moltiplicazione in senso intensivo delle singole parti, implicita nel mottetto, che egli ritiene essere il fondamento della musica vocale-strumentale del primo Barocco.[20]

18. Cfr. C. von Winterfeld, *Johannes Gabrieli…,* III, pp. 66-72; Brescia, Fondazione "Civiltà bresciana", lettera di Giovanni Tebaldini a mons. Giovanni Guerrini del 9 dicembre 1932 (copia presso il Centro studi e ricerche "G. Tebaldini").

19. Il Centro studi e ricerche "G. Tebaldini" conserva il manoscritto della partitura e l'autografo della "guida per il coro", sui quali ho effettuato l'analisi dell'elaborazione del mottetto; in G. Tebaldini, *L'anima musicale…,* pp. 15-18, sono inoltre riportati alcuni stralci del brano nella trascrizione del Winterfeld. Nella "guida per il coro" le sezioni in *tempus perfectum* sono trascritte in un moderno 3/4, mentre nella partitura è conservata l'originaria scansione in 3. Probabilmente, questo compromesso serviva ad agevolare i coristi, poco avvezzi ai metri antichi, nell'interpretazione ritmica del brano. Il Tebaldini approntò la propria versione del *Surrexit Christus* in occasione dei tre concerti storici tenuti a Napoli nell'aprile del 1919 e organizzati dalla locale Associazione musicale A. Scarlatti, della quale il musicista bresciano fu tra i fondatori.

20. A sostegno della propria tesi, il Tebaldini cita il ricco elenco degli "stromenti" riportato in C. Monteverdi, *L'Orfeo. Favola in musica … rappresentata in Mantova l'anno 1607,* in Venetia 1609 (RISM A/ 1: VI, M 3449; facs.

> Giovanni Gabrieli, nelle sue superbe creazioni sinfonico corali a 12, a 16, a 18, 20 e persino 24 parti reali, ha sentito indubbiamente la necessità del raddoppio di alcuni strumenti costituenti la sua partitura d'orchestra che, senza alterazioni ma con la sola via della amplificazione intensiva, tanto si accosta alla partitura moderna.[21]

La patina di modernità viene ispessita, in prima istanza, mediante l'inserimento di due clarinetti in Si♭ che raddoppiano le parti dei cornetti, la sostituzione di questi con delle cornette in Mi♭ e l'avvicendamento delle viole da braccio e dei tromboni barocchi con i violini e gli ottoni moderni. Intelligente appare la scelta delle cornette, più agili rispetto alle trombe, supportate dai legni al fine di ottenere un amalgama sonoro che richiama il timbro umano e il colore caldo tipici dei cornetti. Per quanto concerne la parte del basso continuo, il Tebaldini la limita all'Alleluia ritornellante privato dell'organo, al quale sono preferiti violoncello e contrabbasso. Le ragioni di questa scelta potrebbero essere ugualmente ricondotte alla volontà di rendere attuale il brano eliminando quel marchio di fabbrica che contraddistingue la maggioranza delle composizioni del periodo barocco, ma che, nei brani polivocali, spesso risulta essere armonicamente e contrappuntisticamente ininfluente ("basso seguente"), inserito solo in ottemperanza a una invalsa consuetudine.[22] Considerata la presenza degli strumenti che accompagnano gli episodi a voce sola, il Tebaldini preferisce dunque trasformare il continuo in una sorta di ripieno finalizzato a rimarcare la vivacità ritmica e l'esultanza espresse dagli Alleluia che inframmezzano il mottetto.

Sotto l'aspetto delle parti vocali, il musicista bresciano raddoppia quelle del tenore e del basso;[23] i tenori I duplicano a tratti i contralti, mentre i bassi I ricalcano di tanto in tanto la melodia dei tenori II, creando dei contrasti d'intensità sonora che danno l'illusione di una moltiplicazione delle voci (per il resto, i tenori I-II procedono all'unisono, così come i bassi I-II). Soprattutto nei passi solistici, che pure il Tebaldini affida a intere sezioni del coro, la variazione

Kassel [ecc.] 1998) e gli "Avvertimenti" inclusi in E. De' Cavalieri, *Rappresentatione di Anima, et di Corpo… per recitar cantando,* Roma 1600 (RISM A/ 1: II, D 1291; facs. Sala Bolognese 1987), dai quali si deduce che "sarà bene far una musica piena con voci doppie e quantità assai di strumenti". Il Tebaldini si oppone inoltre all'ottusità manifestata da uno dei "musicologi ortodossi e puristi" che, riguardo alle esecuzioni da lui proposte a Milano (1916) e a Napoli (1920) di J. Peri, *Le musiche… sopra l'Euridice del sig. Ottavio Rinuccini rappresentate nello sposalizio della cristianissima Maria Medici regina di Francia e di Navarra,* In Fiorenza 1600 (RISM A/ 1: VI, P 1431; facs. Bologna 1995), interpretando in maniera letterale l'indirizzo gratulatorio rivolto dall'autore ai "quattro nobili signori innominati" che avevano partecipato alla rappresentazione fiorentina, gli aveva rimproverato di non essersi limitato "ai quattro istrumenti (!) che in quella occasione suonarono a Palazzo Pitti". Cfr. [G. Tebaldini], *Della tradizione….*

21. *Ivi.*

22. In questa casistica rientrano, ad esempio, molti dei brani a quattro voci compresi in L. Da Viadana, *Cento concerti ecclesiastici, a una, a due, a tre & a quattro voci. Con il basso continuo per sonar nell'organo…,* op. 12, in Venetia 1602 (RISM A/1: IX, V 1360), e le tre messe incluse in C. Monteverdi, *Sanctissimae Virgini missa senis vocibus ac vesperae pluribus decantandae …,* Venetiis 1610 (RISM A/1: VI, M 3445; facs. Peer 1992); Idem, *Selva morale e spirituale…,* In Venetia 1640 (RISM A/ 1: VI, M 3446; facs. Sala Bolognese 2001); Idem, *Messa a quattro voci, et salmi a una, due, tre, quattro, cinque, sei, sette, & otto voci, concertati, e parte da cappella …,* In Venetia 1650 (RISM A/1: VI, M 3447).

23. I raddoppi delle voci sono riportati solo nella "guida per il coro".

dinamica è ottenuta aggiungendo e/o togliendo improvvisamente i raddoppi. Ad esempio, i tenori I cantano insieme ai contralti l'*incipit* della sezione IV, tacciono per due misure, suggerendo l'etereità collegata all'espressione "de caelo", per poi rientrare in conclusione di frase; i bassi I, invece, si aggiungono ai tenori nelle ultime battute della sezione VI, intensificando in senso affermativo la ripetizione della frase "dedit vocem suam". La divisione delle voci virili introdotta dal Tebaldini permette inoltre di creare una sensazione acustica paragonabile a quella dei 'cori battenti' di tradizione veneta; nella sezione VIII, infatti, le parole "inducam vos" dell'assolo dei bassi, ripetute per tre volte sulla stessa melodia (ad altezze diverse), sono ripartite nel seguente modo: bassi I-II, bassi I, bassi II. Il Tebaldini interviene anche sulla struttura complessiva del brano cassando le sezioni X-XI, le quali vengono sostituite dalla ripetizione della sinfonia introduttiva. La ragione di questo taglio non appare del tutto comprensibile: trattandosi della sezione corale più lunga e complessa, la sua eliminazione potrebbe essere imputata alla scarsa preparazione dei cantori che il Tebaldini aveva a disposizione. Si potrebbe anche supporre la volontà del musicista bresciano di conferire una simmetria e un equilibrio maggiori al brano, espungendo l'episodio più prolisso, contrastante con l'incisiva brevità delle rimanenti sezioni, e racchiudendo il mottetto in una cornice strumentale che richiama il procedimento iterativo impiegato dal Gabrieli negli Alleluia. Ecco, in sintesi, come si presenta il *Surrexit Christus* riscritto *denuo* dal Tebaldini.

Sezione	**Metro**	**Organico**
Sinfonia (I)	4/4	cl I-II, cnta I-II, trb I-IV
Surrexit Christus (II)	3/1 (3/4)	coro 5v (ATTBB)
Intermezzo (III)	4/4	vl I-II, cl I-II, cnta I-II, trb I-IV
Et Dominus de caelo intonuit (IV)	4/4	coro 2v (AT), trb II-IV
Alleluia (V)	3/1 (3/4) 4/4	Tutti
Et Altissimus dedit vocem suam (VI)	4/4	coro 3v (TTB), cl I-II, cnta I-II, trb I-IV
Alleluia (VII)	3/1 (3/4) 4/4	Tutti
In die solemnitatis vestrae inducam vos in terram fluentem lac et mel (VIII)	4/4	Tutti
Alleluia (IX)	3/1 (3/4) 4/4	Tutti
Sinfonia (X)	4/4	cl I-II, cnta I-II, trb I-IV

Osservazioni

Appare evidente come, in base ai parametri attuali, l'approccio del Tebaldini alla musica antica non possa essere considerato filologico. Tuttavia, in rapporto allo stato della musicologia storica italiana dell'epoca, esso può essere valutato come un tentativo di riproporre all'ascolto composizioni fino ad allora escluse dai circuiti concertistici. A fronte dell'inadeguatezza delle metodologie della ricerca, dell'esiguità delle informazioni storiche e della limitata conoscenza degli strumenti antichi e delle prassi esecutive rinascimentali e barocche, l'azione del Tebaldini si dimostra coerente, perché egli evita di appigliarsi a dati incerti e si concentra sulla pura forma musicale, mirando a ricavare da essa tutte le possibilità espressive che i mezzi a sua disposizione permettono di far affiorare.

> 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.[24]

Il principio espresso è comune a quello di coevi restauri delle opere d'arte, i quali puntavano a rinnovare i manufatti, integrandoli o addirittura ricostruendoli parzialmente per garantire una perfetta leggibilità, senza preoccuparsi troppo di distinguere tra parti originali e rifacimenti. Nel campo musicale, dove la partitura non esprime una composizione nella sua completezza, un atteggiamento di questo tipo si rivela però positivo, in quanto evita di rinchiudere un'entità immateriale, che prende corpo nelle vibrazioni impresse all'aria dagli strumenti o dalle corde vocali che colpiscono il timpano, in una teca impolverata. Si potrebbe anzi affermare che un brano musicale continua a perpetuarsi solo nel momento in cui muta e si evolve nelle varie esecuzioni e interpretazioni.

> 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 delle medesime opere d'arte ed al convincimento durato a lungo della loro intima capacità puramente iniziale e quindi deceduta, sorpassata dalle nuove forme.[25]

In virtù di questa realizzabile eterna giovinezza dell'arte musicale, a differenza del Ruskin, che ravvisava nella città di Venezia una costellazione di pietre ormai inanimate, il Tebaldini poteva invece continuare a percepire, in un'arcana e

24. [G. Tebaldini], *Della tradizione …*

25. *Ivi.*

sognante sinestesia, l'eco degli splendori della Serenissima e il riflesso delle note del Gabrieli allungarsi e scivolare sulle "aurate volte" della basilica di San Marco.

> La Rosa dell'Adriatico mare tripudia ed esulta per le voci squillanti de' mille colori che tutta la cingono […] E, chi è capace di interrogare l'anima profonda, sente ben tosto che essa palpita e vive; che freme e tutta si agita al risuonare di quella arcana e magniloquente polifonia che dal silenzio notturno, per la gamma ascendente del crepuscolo mattutino, sale superba sino all'inno ed al ritmo trionfale dell'ora meridiana. Il ritmo della vita si sprigiona radioso pei cieli azzurri; l'inno onnipossente de' secoli echeggia solenne pegli orizzonti del passato e del futuro.[26]

26. G. Tebaldini, *L'anima musicale…*, p. 31.

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

Una serie di contributi apparsi negli ultimi cinquant'anni, espressione spesso di istanze vicine all'Associazione italiana di Santa Cecilia, ha fornito numerose indicazioni, per quanto parziali e prive di organicità, sul ruolo svolto dal gesuita Angelo De Santi (Trieste, 12 luglio 1847 - Roma, 28 gennaio 1922) in qualità di coordinatore del movimento ceciliano in Italia e di ispiratore dell'Edizione vaticana dei libri liturgici.[1] Da questi scritti emerge quanto l'influenza del De Santi sulla riforma della musica sacra sia stata ampia e incisiva, soprattutto prima della pubblicazione del *Motu proprio Inter pastoralis officii sollicitudines* di Pio X (22 novembre 1903).[2] Fu il De Santi, infatti, a riorganizzare l'attività ceciliana che, penalizzata da un coordinamento nazionale evanescente e a lungo sottoposto all'Opera dei congressi e dei comitati cattolici, si trovò a cozzare duramente contro il gusto melodrammatico dominante in larga parte del clero

Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra, a cura di Franco Colussi e Lucia Boscolo Folegana, Udine, Forum, 2011, pp. 389-459.

Gli esempi musicali sono stati composti da Gino Del Col.

1. Cfr., in particolare, Francesco M. Bauducco, *P. Angelo De Santi S.I. e la fondazione della Scuola superiore di musica sacra in Roma*, «La civiltà cattolica», CXII/3, 1961, pp. 583-594; Id., *Il padre Angelo De Santi S.I. e il maestro Lorenzo Perosi*, «Musica sacra», s. II, XI, 1966, pp. 52-59, 72-83; Id., *Il p. Angelo De Santi S.I. (da un carteggio col maestro Luigi Bottazzo sulla musica sacra)*, «La civiltà cattolica», CXIX/3, 1968, pp. 243-252; Id., *Relazioni del padre Angelo De Santi S.I. con la Congregazione dei Riti circa la musica sacra dal 1887 al 1902*, «Archivum historicum Societatis Jesu», XLII, 1973, pp. 128-160; Ernesto Moneta Caglio, *Alle origini del movimento ceciliano in Italia*, *ivi*, s. II, VIII, 1963, pp. 153-160; IX, 1964, pp. 6-17; Id., *Padre Angelo De Santi. A cinquant'anni dalla morte*, *ivi*, LXVIII, 1973, pp. 102-105; Fiorenzo Romita, *La preformazione del* motu proprio *di s. Pio X sulla musica sacra (con documenti inediti)*, Roma, Desclée et c., 1961; Robert F. Hayburn, *Father Angelo De Santi, S.J., and the* motu proprio *of st. Pius X*, «The catholic choirmaster», XLI, 1963, pp. 99-101, 107; Pierre Combe, *Le motu proprio de s. Pie X du 22 novembre 1903: études historiques*, «Études grégoriennes», IX, 1962, pp. 133-135; *Lettere autografe e inedite a don Bonuzzi sul movimento ceciliano*, a cura di Antonio Cozza, Verona, CaRi Verona, 1988, pp. 1-55; Felice Rainoldi, *Sentieri della musica sacra. Dall'Ottocento al Concilio Vaticano II. Documentazione su ideologie e prassi*, Roma, Centro Libreria Vaticana - Edizioni liturgiche, 1996 (Bibliotheca «Ephemerides liturgicae». Subsidia, 87: Studi di liturgia. Nuova serie, 30), pp. 228-339; Franco Baggiani, *San Pio X, Lorenzo Perosi e l'Associazione italiana Santa Cecilia. Artefici della riforma della musica sacra in Italia agli inizi del secolo XX*, Pisa, ETS, 2003, pp. 89-124; Id., *Il padre Angelo De Santi S.J. laborioso tessitore della riforma della musica sacra agli inizi del secolo XX*, «Ecclesia orans», XXI, 2004, pp. 183-201; Id., *Gli anni giovanili di Lorenzo Perosi dall'epistolario "Angelo De Santi S.J."*, «Iulia Dertona», s. II, LIV, 2006, pp. 83-173; Id., *Lettere di Giuseppe Perosi ad Angelo De Santi dall'epistolario di Angelo De Santi S.J.*, *ivi*, LV, 2007, pp. 143-194.

2. Cfr. Pier Luigi Gaiatto, *Il movimento ceciliano a Padova e nel Veneto. Il carteggio De Santi - Cheso*, «Rassegna veneta di studi musicali», XV-XVI, 1999-2000, pp. 263-300; Id., *Il movimento ceciliano di area veneta e il recupero dell'antico (1874-1897)*, Tesi di dottorato di ricerca in Storia e critica dei beni artistici e musicali, XIX ciclo, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Storia delle Arti visive e della Musica, coordinatore prof. Alessandro Ballarin, supervisore prof. Antonio Lovato (data consegna tesi: 31 gen. 2008); Ramon Saiz-Pardo Hurtado, *Il padre Angelo De Santi, S.I. La storia, gli scritti, la musica sacra*, Tesi di magistero, Roma, Pontificio istituto di musica sacra, 2008.

e del laicato, fino allo scontro frontale con il prefetto della Sacra congregazione dei riti, il cardinale Gaetano Aloisi Masella, che nell'operato dei riformatori ravvisava pericolose tendenze centrifughe.[3]
Qualche saggio recente si è occupato dei contributi scientifici di Angelo De Santi, prendendo in esame i suoi lavori liturgici e musicologici apparsi ne «La civiltà cattolica» tra il 1887 e il 1892.[4] Antonio Lovato, in particolare, ha posto in evidenza l'approccio sistematico del De Santi alle complesse tematiche della musica sacra, affrontate da una prospettiva neotomista, con il supporto di un rigoroso metodo storico-scientifico e di un'informazione bibliografica vasta e aggiornata, che si estende dalla patristica all'estetica, dalla letteratura classica alla fisiologia acustica.[5] Fino ad oggi, invece, non è stata oggetto di indagini specifiche l'attività didattica e teorica svolta dal De Santi nell'ambito del canto gregoriano tra il 1887, anno del suo trasferimento a Roma, e il 1894, quando dovette ritornare alla provincia d'origine.[6] Grazie alla disponibilità di S. E. Rev.ma card. Roberto Tucci, è stato ora possibile l'accesso alle carte appartenute al De Santi e conservate a Roma presso l'Archivio storico de «La civiltà cattolica», dalle quali sono emerse numerose e nuove testimonianze del suo apporto originale al recupero del canto liturgico.

1. La *Guida*

Un ritrovamento interessante è stato quello della *Guida per l'esecuzione delle melodie gregoriane proposta agli alunni cantori del Seminario Vaticano*: trentacinque carte autografe datate «8 settembre 1892», frutto di un'intensa attività didattica, rimaste inedite a causa del divieto di pubblicare scritti sulla musica liturgica imposto al De Santi dalla segreteria di stato del Vaticano.[7] L'unico riferimento finora noto compare nel corposo volume *Histoire de la restauration du chant grégorien* di Pierre Combe che, sulla base di alcuni frammenti estrapolati dai carteggi di André Mocquereau, ha desunto l'esistenza di una non meglio precisata «*Méthode* (identificata anche come «Règles» e «Guida») du père De

3. Cfr. Bauducco, *Relazioni* cit., pp. 131-144; Rainoldi, *Sentieri* cit., pp. 238-240, 258-263; Baggiani, *San Pio X* cit., pp. 43-45, 53-60.

4. Cfr. Felice Rainoldi, *Apporti di Angelo De Santi S.J. al movimento di restaurazione della musica sacra (1887-1904)*, in *Aspetti del cecilianesimo nella cultura musicale italiana dell'Ottocento*, a cura di Mauro Casadei Turroni Monti - Cesarino Ruini, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 2004 (Monumenta studia instrumenta liturgica, 36), pp. 171-218; Saiz-Pardo Hurtado, *Il padre Angelo De Santi* cit., pp. 33-105.

5. Antonio Lovato, *Il movimento ceciliano e la storiografia musicale in Italia. Il contributo di Angelo De Santi*, «Musica e storia», XIII/2, 2005, pp. 251-278; Id., *The Cecilian movement and musical historiography in Italy: The contribution of Angelo De Santi*, in *Music Intellectual History: Founders, followers & fads. First Conference of the Répertoire International de Littérature Musicale*, ed. by Zdravko Blažeković - Barbara Dobbs Mackenzie, New York, RILM, 2009 (RILM Perspectives, 1), pp. 237-245.

6. Cfr. Bauducco, *Relazioni* cit., pp. 141-152.

7. Roma, Archivio storico de «La civiltà cattolica» (= ACC), *Fondo De Santi*, b. 20 (*Appunti del p. De Santi*), fascc. 1 (*Scritti di p. De Santi - appunti*), 5 (*Guida per l'esecuzione delle melodie gregoriane*). Sulla censura nei confronti del De Santi cfr. Bauducco, *Relazioni* cit., pp. 131-132, 136-137, 152-154; Rainoldi, *Sentieri* cit., pp. 255, 270, 288.

Santi». Il Combe si limita a rilevare la non perfetta corrispondenza del metodo con la *gregoriana visio* del Mocquereau e di Joseph Pothier, i ripetuti mancati viaggi a Solesmes del De Santi e, infine, l'abbandono del progetto di stampa.[8]
La stesura della *Guida* fu laboriosa, anche se l'organizzazione della materia venne concentrata nell'anno 1892. In particolare, la ricognizione degli scambi epistolari tra il De Santi e il Mocquereau ha rivelato il ripetuto intersecarsi del lavoro del gesuita con la compilazione del *Metodo teorico-pratico di canto gregoriano* del sacerdote veronese Antonio Bonuzzi. Sebbene si fosse recato di frequente a Solesmes per affinare le proprie conoscenze, il Bonuzzi infatti aveva interpellato il De Santi fin dalle fasi preliminari della stesura del proprio manuale, tanto che il Mocquereau avanzò il sospetto che potesse esserci lo stesso gesuita «au comand de ce travail».[9]
Come segnalato nell'«Avvertenza», però, la *Guida* non rappresenta un metodo per l'insegnamento della monodia liturgica *ab imis fundamentis*, essendo rivolta a cantori formati ed esperti. È uno sviluppo originale e approfondito dell'interpretazione ritmica del canto piano illustrata dal Bonuzzi, il quale si rifà in maniera alquanto scolastica a *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition* del Pothier e a *Le chant grégorien* di Edgar Tinel.[10] Inizialmente il De Santi aveva predisposto le *Regole per ben cantare*, scritte nel luglio 1892 a Fiesole, dove si era recato per tenere alcune lezioni agli alunni del locale collegio dei gesuiti. In seguito egli ampliò l'impianto compilando il *Metodo di canto gregoriano*, inviato al Pothier e al Mocquereau per eventuali osservazioni e modifiche, puntualmente recapitate all'autore nel settembre 1892. Sulla base di quelle indicazioni, il De Santi predispose il testo definitivo della *Guida*.[11]
L'interesse del Pothier e del Mocquerau per questo lavoro si espresse anche nei reiterati inviti al De Santi affinché si recasse a Solesmes per apprendere la vera espressione da conferire alle «douces et pieuses cantilènes», in quanto un ascolto dal vivo non avrebbe potuto essere «remplacée ni par les livres, ni même par la parole». La considerazione degli studiosi francesi è ulteriormente confermata dalle trattative per la pubblicazione della *Guida*, che si protrassero fino all'agosto del 1894. La stessa travagliata e incompiuta vicenda editoriale

8. Cfr. Pierre Combe, *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits. Solesmes et l'Édition Vaticane*, [Solesmes], Abbaye de Solesmes, 1969, pp. 177-180.

9. ACC, *Fondo De Santi*, b. 2 (*Corrispondenza Blankenstein-Cervetti*), fascc. 1 (*Corrispondenza Blankenstein-Bosio*), 16 (*Bonuzzi Antonio*, lettera 73 del 10 dic. 1890); b. 7 (*Corrispondenza Misciatelli-Nutchell*), fasc. 2 (*Corrispondenza Moccanni-Mustafà* e *Mocquereau André*, lettera 26 del 2 ago. 1892). Cfr. Antonio Bonuzzi, *Metodo teorico-pratico di canto gregoriano*, Solesmes, Stamperia di S. Pietro, 1894.

10. Cfr. Angelo De Santi, *Guida per l'esecuzione delle melodie gregoriane proposta agli alunni cantori del Seminario Vaticano*, ms., p. [3] (cfr. appendice 4 in questo contributo); Joseph Pothier, *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition*, Tournai, Imprimerie liturgique de Saint-Jean l'Evangéliste, 1880; Edgar Tinel, *Le chant grégorien. Théorie sommaire de son exécution*, Malines, Dessain, 1890[2].

11. ACC, *Fondo De Santi*, b. 9 (*Corrispondenza Pletzer-Savio*), fascc. 1 (*Corrispondenza Pletzer-Pynsent*), 6 (*Pothier Joseph*, lettera 11 del 12 set. 1892); *ivi*, *Fondo De Santi*, *Musica sacra*, b. 20, fascc. 1, 6 (*Metodo di canto gregoriano*), 10 (*Regole per ben cantare*), 3 (*Scritti di p. De Santi - appunti*), n. 30 (*Q.q notes sur la Méthode du P. A.D.S*).

dimostra l'impegno profuso dal De Santi per dare forma scritta a una elaborazione teorica certamente avanzata nel contesto italiano di fine Ottocento.[12] Il contributo, infatti, appare particolarmente innovativo se rapportato alla manualistica italiana dell'epoca, basata sui criteri ampiamente antistorici e approssimativi dell'*Editio Medicaea* secondo le edizioni del Pustet e ridotta ai seguenti aspetti: 1) natura dei toni ecclesiastici; 2) esercizi di solfeggio e vocalizzi; 3) commistione del canto piano con il canto figurato, il falso bordone e il canto fratto; 4) tipologie dei libri liturgici, struttura della messa e dell'ufficio, accompagnamento dell'organo e regole per i cantori.[13] Molti di questi metodi, estranei per la loro impostazione ad esigenze semiografiche e paleografiche, fungevano anche da cantorini, proponendo intonazioni salmodiche, formule recitative per le lezioni, antifone, responsori e canti vari della messa e dell'ufficio, in funzione di un apprendimento mnemonico, privo di attenzione per le questioni legate all'interpretazione e alla prassi esecutiva.[14] Anche il loro *background* storico appare alquanto esile, quando non compromesso da errori e imprecisioni riproposte acriticamente da un testo all'altro.[15] È la natura stessa di questi manuali, dunque, a porre in evidenza la particolare rilevanza che, nel contesto italiano, avrebbe assunto la *Guida* del De Santi qualora fosse stata pubblicata, in quanto retta da principi di «archeologia musicale» scientificamente fondati, gli unici in grado di valorizzare e rendere ancora attuale la tradizione liturgico-musicale del canto piano.

I presupposti teorici della *Guida* si possono rintracciare ne *Les mélodies grégoriennes* e nelle lettere del Pothier e del Mocquereau, dove viene analizzato soprattutto il ruolo dell'accento tonico nella formazione della struttura melodico-ritmica della frase musicale.[16] Tuttavia, a differenza del Bonuzzi, che in

12. ACC, *Fondo De Santi*, b. 7, fasc. 2 (lettere 26, 43-45 del 2 ago. 1892, 30-31 lug. 1894, 5 ago. 1894). Il De Santi godeva della stima incondizionata del Mocquereau, il quale gli affidò la correzione della premessa al proprio studio su *L'influence de l'accent tonique latin et du cursus sur la structure mélodique et rythmique de la phrase grégorienne*, poi pubblicato nel tomo III della *Paléographie musicale* (1892). Cfr. *ivi* (lettera 25 dell'11 giu. 1892). La sua autorevolezza lo distingue anche da altri esponenti del movimento ceciliano, tanto che il Mocquereau gli chiese se «M. Tebaldini est-il réellement partisan du chant antique de s. Grégoire? Si oui, pourquoi propugne-t-il encore l'édition de Ratisbonne?»: *ivi* (lettera 28 del 30 ott. 1892).

13. Cfr. appendici 2-3 in questo contributo.

14. A titolo esemplificativo, cfr. Michele Agresti, *Metodo teorico-pratico di canto ecclesiastico*, Roma, Tipografia poliglotta, 1887², pp. 31-32: «Il miglior metodo per eseguire il canto gregoriano è quello di uniformarsi al *Cantorino romano* o *Directorium chori*. […] Il canto fermo deve essere eseguito con quel giusto criterio che la tradizione, la capacità, ed un vero sentimento religioso suggeriscono». Oppure Domenico Milano, *Metodo ragionato di canto ecclesiastico… ad uso dei chierici e dei cantori di chiesa*, 2 voll., Mondovì, Ghiotti, 1887, I, p. 12: «Quando si trovano due o più note unite in gruppo, […] devonsi eseguire con un movimento alquanto più mosso dell'ordinario, ossia con una durata quasi intermedia tra la breve e la semibreve».

15. Paradigmatici sono i rilievi del De Santi a Pietro Paolo Balestra, *Il maestro del canto sacro che insegna colla maggior brevità possibile le regole teoriche e pratiche del canto fermo non che l'essenziale del canto figurato corale*, Firenze, Tipografia cooperativa, 1878⁵, p. 35, il quale sostiene che Gregorio Magno fu coadiuvato da Severino Boezio nella riforma liturgico-musicale, e ad Agresti, *Metodo teorico-pratico* cit., pp. 12, 20, nota 1, che attribuisce a Guido d'Arezzo l'invenzione delle righe musicali e della notazione quadrata, collocando nel secolo VI l'introduzione delle chiavi. Cfr. «La civiltà cattolica», XXXVIII, 1887, s. XIII, VII, p. 693; VIII, pp. 719-721.

16. ACC, *Fondo De Santi*, b. 7, fasc. 2; b. 9, fascc. 1, 6.

genere riprende pedissequamente le posizioni solesmensi, il De Santi assume un atteggiamento dialettico e propositivo, affrontando le teorie dei monaci francesi alla luce della propria sensibilità e delle peculiarità della pronuncia italiana che, come riconosciuto anche dal Pothier, risulta essere più adatta di quella francese alla declamazione della lingua latina. Cardine di tutta la dissertazione è, infatti, l'«elasticità» propria dell'accento latino che, collocato ed espresso in maniera corretta, ovvero intensiva e non quantitativa, conferisce varietà alla frase, la cui unità di senso è preservata in ultima istanza dall'accento logico. Le funzioni semantiche di entrambe le tipologie d'accento, verbale e musicale, vengono pertanto rivalutate rispetto alla posizione del Pothier, che ne sostiene la subordinazione alla melodia.[17] Concentrandosi sul ritmo delle intonazioni gregoriane, il De Santi presta attenzione alle tre tipologie di canto monodico indicate dai monaci di Solesmes: sillabica, a tratti neumatici e fiorita, alle quali è aggiunta quella metrica degli inni e delle sequenze, analizzata a sua volta nelle forme sillabiche e fiorite.[18] La discussione delle tipologie di canto è integrata con informazioni relative alla notazione, in rapporto alle diverse forme melodiche.

2. Contenuto della *Guida*

Nel primo capitolo vengono fissati i criteri per eseguire le melodie gregoriane. Mutuati dall'*ars oratoria*, perché il canto monodico è «una solenne declamazione musicale del testo liturgico», essi sono: 1) suddivisione del periodo in frasi e sezioni di frase; 2) pausa, distinta in *mora vocis*, pausa reale e respiro; 3) accento della parola (tonico) e della frase (logico); 4) *tactus* in rapporto al senso della frase; 5) intensità dell'emissione vocale in rapporto al testo.[19] La scelta di esporre la materia secondo le varie tipologie melodiche, integrate da aspetti relativi alla notazione, incontrò il favore del Pothier, che però suggeriva di non applicare alle melodie una suddivisione troppo rigida, in quanto tratti sillabici neumatici e fioriti spesso si alternano in uno stesso brano. Il De Santi, infatti, ha tratto gli esempi da intonazioni miste per cui, eliminando le parti melismatiche e ornate, il lettore non ha una visione completa dello svolgimento melodico.[20]

Nel secondo capitolo, dopo avere parlato di modo, *repercussio*, *custos*, *pausa minor*, *pausa maior* e *pausa maxima*, dell'uso del bemolle e dei neumi principali secondo i tipi grafici di Solesmes, il De Santi affronta il tema del canto sillabico, fondamento anche dei brani neumatici e fioriti che sono ritenuti canti sillabici

17. ACC, *Fondo De Santi*, b. 9, fascc. 1, 6, lettera 5 (19 gen. 1891). Cfr. Pothier, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 169-171, 175-176.

18. Cfr. appendice 1 in questo contributo.

19. De Santi, *Guida* cit., p. [5]. Cfr. Pothier, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 178-182, 190-191.

20. ACC, *Fondo De Santi*, b. 9, fascc. 1, 11 (lettera del 12 set. 1892).

privi di testo.[21] Pertanto, oltre alle distinzioni grammaticali del periodo, occorre considerare anche quelle logiche delle singole frasi; data la corrispondenza fra testo e melodia, i segni d'interpunzione servono alla corretta divisione delle frasi e degli incisi musicali («Regola della divisione»).[22] La tesi che riduce il gregoriano a un'amplificazione dello stile sillabico era condivisa con riserva dal Pothier, il quale la riteneva valida solo per il canto neumatico, dove la singola nota può essere raddoppiata o triplicata senza modificare l'arsi e la tesi della parola trattata *more syllabico*, come invece accade nel canto fiorito quando nel piede ritmico vengono giustapposti più gruppi neumatici.[23]
Segue l'illustrazione delle pause, ovvero la «posa della voce» sull'ultima nota di una frase e di un inciso, suddivise secondo la teoria guidoniana in *morae vocis maiores* (durata pari a circa due note) e *morae vocis minores* (durata pari a circa una nota). Nel rispetto delle regole che governano la divisione melodico-testuale, la ripresa del fiato è ammessa solo dopo una *mora maior*, mentre deve essere evitata nel mezzo di una parola («Regola delle pause»).[24]
Affrontando la questione dell'accento tonico (o grammaticale) e dell'accento logico (o di frase), essenziali per l'intelligibilità e la coesione del canto, il De Santi privilegia il loro carattere 'semantico' perché conferiscono significato alle parole.[25] Quindi, esaminata le varietà dell'accento tonico secondo le regole della lingua latina, viene rimarcata la sua funzione intensiva e non quantitativa che mette in risalto la sillaba senza allungarla, come invece succede spesso nella pronuncia delle parole proparossitone, ad esempio *Dòminus*.[26] Nelle melodie ascendenti, inoltre, bisogna evitare di spostare l'accento che, in presenza di brevi tratti neumatici, deve cadere sulla prima nota («Regola dell'accento»).[27]
Quanto all'impiego dell'accento logico nel ritmo del canto gregoriano, appare invece scettico il Pothier perché, essendo collocato sulla parola più significativa della frase, altera la funzione degli accenti tonici. Ad esempio, in *Pater nòster*

21. De Santi, *Guida* cit., p. 9.

22. *Ivi*, pp. 12-14. Cfr. Pothier, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 136-154.

23. ACC, *Fondo De Santi,* b. 9, fascc. 1, 11 (lettera del 12 set. 1892). Ad esempio, accostando una *clivis* e un *torculus*, non si sarebbe ottenuto un semplice prolungamento del piede ritmico, ma la sillaba corrispondente avrebbe posseduto un'arsi e una tesi proprie.

24. De Santi, *Guida* cit., pp. 14-15. Cfr. Pothier, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 125-129.

25. Ad esempio: tràdito = aggettivo, *trasmesso*; tradìto = participio passato del verbo *tradìre*; traditò = senza senso.

26. Il concetto di ritmo libero-accentuativo della scuola di Solesmes e, quindi, del De Santi si contrapponeva a quello di ritmo quantitativo della scuola di Regensburg. Per restare alla parola *Dòminus*, Franz Xaver Haberl, *Magister choralis. Manuale teorico pratico per l'istruzione del canto fermo secondo le melodie autentiche proposte dalla S. Sede e dalla S. Congregazione de' Riti*, a cura di Angelo De Santi, Ratisbona, Pustet, 1888, p. 29, sostiene che la sillaba *do-* è lunga in quanto accentata, per cui l'eventuale melisma cadrà su di essa piuttosto che sulla sillaba atona *-mi-*. Più fumosa appare invece la posizione di [I. Pasquali], *Dissertatio de ratione exequendi cantum gregorianum*, «Ephemerides liturgicae», III-VII, 1889-1893, che, confondendo logica quantitativa e criterio accentuativo, definisce breve la sillaba accentata della parola *Dòminus*, pronunciata lunga per ragioni prosodiche. Cfr. Antonio Lovato, *«De ratione exequendi cantum gregorianum». Un'apologia dell'*Editio Medicaea, in *Aspetti del cecilianesimo* cit., pp. 67-82: 71-72.

27. De Santi, *Guida* cit., pp. 15-19. Cfr. Pothier, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 121-124.

l'accento logico insiste sulla prima sillaba della parola *noster*, rafforzata rispetto a *Pater* che, invece, dovrebbe essere posta in evidenza se si vuole rendere il senso dell'invocazione.[28]
Successivamente il De Santi definisce il *tactus* che, ispirandosi a «quello sobrio e posato di una giusta, ma piuttosto lenta declamazione», deve seguire lo schema seguente: *incipit* lento, sviluppo moderato, coda proporzionalmente allargata, cadenza rallentata a partire dell'ultima arsi del periodo oppure, qualora la melodia termini con un neuma, dalla prima nota di quest'ultimo («Regola del movimento»).[29] Con riferimento al metodo del Tinel,[30] vengono poi indicate le norme relative all'espressione: 1) intensità moderata della voce; 2) intensificazione dell'emissione vocale nelle frasi musicali ascendenti, diminuzione in quelle discendenti;[31] 3) non «dare nel manierato, secondo l'uso dei cantori in scena»; 4) concludere ogni periodo musicale con un'intensità minore, sfumando la nota finale dal «piano» al «quasi morendo» («Regola dell'espressione»).[32]
Naturalmente le relazioni frase ascendente/crescendo e frase discendente/diminuendo non sono pienamente condivise dal Pothier, secondo il quale la struttura dei piedi ritmici è indipendente sia dall'estensione che dall'intensità dei suoni.[33]
Nel terzo capitolo, ribadito che alla base dell'esecuzione ci deve essere il ritmo oratorio della prosa latina, il De Santi discute i tratti neumatici nelle melodie sillabiche e illustra le convenzioni grafiche delle edizioni di Solesmes, intese a stabilire gruppi e sottogruppi melodici corrispondenti ai periodi, alle frasi e agli incisi musicali.[34] Le cesure sono segnalate dalla *pausa minor* (trattino verticale tra la seconda e la terza linea del tetragramma), dalla *mora vocis maior* (due spazi bianchi) e dalla *mora vocis minor* (uno spazio bianco). Ogni suddivisione corrisponde a un «movimento ritmico», costituito da una successione di sillabe (stile sillabico) o di suoni (stile neumatico) sottoposta alla regola dell'accento.

28. ACC, *Fondo De Santi*, b. 9, fascc. 1, 11 (lettera del 12 set. 1892). Cfr. anche Pothier, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 122-123, 184-185.

29. De Santi, *Guida* cit., pp. 19-20. Cfr. Pothier, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 148-152, 159-161. Come Haberl, *Magister choralis* cit., p. 28-29, anche De Santi, *Guida* cit., p. 20, ritiene che la scansione ritmica della monodia liturgica sia determinata dal «ritmo naturale» (o «di proporzione»): «Non essendo lecito allargare una sillaba più dell'altra, la varietà di movimento deve stendersi proporzionalmente a tutta la parola e a tutta la frase, in quella guisa che una fettuccia elastica si allarga e si restringe proporzionatamente in tutte le sue parti». Sulla diversità fra la *mensuralis proportio* del canto figurato e la *naturalis proportio* della monodia liturgica cfr. Lovato, *«De ratione exequendi»* cit., p. 72.

30. Tinel, *Le chant grégorien* cit.

31. Qui il De Santi è prossimo all'Haberl, *Magister choralis* cit., p. 218, il quale afferma che i gruppi ascendenti «vogliono un crescendo di voce finché si tocchi l'ultima nota», mentre quelli discendenti «richieggono un decrescendo, cioè un leggero calare di voce e una lieve diminuzione di forza».

32. De Santi, *Guida* cit., p. 21.

33. ACC, *Fondo De Santi*, b. 9, fascc. 1, 11 (lettera del 12 set. 1892).

34. De Santi, *Guida* cit., pp. 22-26. Cfr. Pothier, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 178-191, che estende il discorso ai tratti melodici e introduce le *proportiones* (*aequa*, *dupla*, *tripla*, *sesquialtera*, *sesquitertia*) che regolano le relazioni tra il numero dei suoni, le pause, gli intervalli e le cadenze.

Nello stile sillabico la parola possiede un unico accento che, cadendo sulla penultima o sulla terz'ultima sillaba, costituisce l'arsi (*elevatio vocis*); l'ultima sillaba rappresenta la tesi (*depositio vocis*).[35] Le sillabe che precedono quella accentata sono attratte da essa formando un'anacrusi, il cui attacco va lievemente accentuato, e così ogni parola costituisce un «piede metrico compiuto».[36]
Segue la rassegna delle forme di concatenazione tra più parole, che il Pothier però giudica una forzatura perché, pur di ottenere i piedi ritmici, l'ordine delle parole viene mutato in una sorta di *enjambement*: è il caso di *Dè-us om- / nì-po-tens*, ritmicamente simile a *Dò-mi-nus / glò-ri-ae*. È una somiglianza solo fittizia, perché la *mora vocis minor* segue modalità diverse: *Dè-us / om-nì-po-tens* e *Dò-mi-nus / gló-ri-ae*, per cui i piedi ritmici del canto gregoriano non sono sovrapponibili a quelli metrici del testo.[37]
Ai piedi ritmici corrispondono i neumi, che il De Santi descrive nella loro evoluzione, dai segni adiastematici a quelli diastematici di San Gallo, fino alla notazione quadrata, con una serie di testimonianze sul ritmo nel canto gregoriano, da Severino Boezio a Odone di Cluny.[38] Nei neumi semplici (*pes*, *clivis*, *torculus*, *porrectus*) è forte solo la prima nota, che rappresenta l'arsi, mentre le altre sono deboli e l'ultima costituisce la tesi. Tutti i suoni vanno eseguiti «eguali in valore» e legati, senza respiri intermedi; nel *climacus* di cinque suoni si rinnova leggermente l'impulso sulla terza nota. Qui non c'è alcun cenno alla «regola della posizione» di *Les mélodies grégoriennes*, per cui l'ultima nota di un neuma di tre o più suoni può essere lunga o breve a seconda che esso preceda o meno una pausa oppure un altro neuma.[39]
Nelle frasi con neumi composti (*iubila*) si evita di spezzare i legami tra i neumi semplici e, per non originare una serie incoerente di incisi al posto di un'unica frase musicale, la tesi di ogni piede ritmico coinciderà con l'arsi del neuma successivo. Vale l'effetto dell'anacrusi anche per i neumi composti, per cui non tutte le arsi di una frase «hanno carattere di vero accento musicale». È necessario, infatti, dare risalto a uno dei neumi semplici che formano il suono composto (il più acuto o l'ultimo), come avviene nella combinazione *pes/porrectus* + *climacus*, dove il primo neuma forma un'anacrusi e l'arsi slitta sulla nota più

35. *Ivi*, pp. 146-147. Nella lingua latina l'accento ricorre sulla sillaba finale di parola solo nei monosillabi (anche in composizione con una parola proclitica, ad es. *proptern͡òs*), mentre nelle parole dattiliche la penultima sillaba appartiene all'arsi.

36. Nelle anacrusi composte da più di tre sillabe, «l'impulso secondario dev'essere rinnovato in luogo opportuno» (es: *cönsubstàntiàlem*).

37. ACC, *Fondo De Santi*, b. 9, fascc. 1, 11 (lettera del 12 set. 1892).

38. De Santi, *Guida* cit., pp. 29-36. Cfr. Pothier, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 31-46, 83-87, 142-143.

39. Pothier, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 88-91, 163-169; De Santi, *Guida* cit., pp. 36-38. Invece secondo Haberl, *Magister choralis* cit., pp. 22-25, 218-219, la prima nota della *clivis* e la seconda del *pes* vanno allungate, mentre nel *torculus* l'impulso della voce deve essere distribuito su tutte le note e i *puncta inclinata* del *climacus* vanno cantati più velocemente del *punctum* iniziale. Cfr. Lovato, *«De ratione exequendi»* cit., p. 71.

acuta, la *virga* del *climacus*.[40]
Considerando l'esecuzione dello *scandicus* e del *salicus*, il De Santi si scosta dal Pothier e suggerisce di scindere i primi due neumi per fare risaltare le arsi di ciascuna figura. Questa proposta, formulata per garantire l'uniformità esecutiva, anticipa gli esiti degli studi più recenti sulle notazioni di Sankt Gallen e di Laon, che indicano un accento d'intensità sulla terza e sulla seconda nota rispettivamente dello *scandicus* e del *salicus*. Nel caso del *quilisma*, invece, il De Santi condivide l'interpretazione più semplice del paleografo francese: raddoppio (*mora vocis minor*) della nota che precede il neuma, con lieve accentuazione (arsi) di quella seguente.[41] Anche l'esecuzione dei neumi congiunti, quando «l'uno finisce sullo stesso grado dove l'altro incomincia», sarà conforme alla teoria di Solesmes che, per il principio della crasi, fonde le note contigue in un'unica nota di valore doppio, con relativo anticipo dell'arsi sulla tesi precedente. In generale, il *pressus* così ottenuto diventa la sede dell'accento logico della frase.[42]
Segue l'illustrazione degli *strophici*, secondo i modelli interpretativi di Solesmes, ma con una particolare attenzione per gli aspetti ritmici: 1) la *distropha* e/o la *tristropha* isolate devono essere sottoposte a crasi e, se iterate, vanno evidenziate «le varie piccole arsi»; 2) la presenza dell'*oriscus* o dell'*apostropha* in funzione di collegamento tra due formule neumatiche comporta un prolungamento della nota parigrado che precede e non un effetto di *pressus*;[43] 3) la *distropha* congiunta con un altro neuma ne «attrae a sé l'accento […] con una vera crasi di tre note, ma non ha l'accento così forte come nel *pressus*» ed «esige che si rinnovi l'impulso in una qualche altra nota del neuma che segue»; 4) la *bivirga* prevede la fusione delle due note ribattute.[44] Diversamente da quanto avviene nel caso del *quilisma*, per la *distropha* e la *tristropha* (*notae repercussae*) il De Santi condivide la proposta *difficilior* del Pothier, che suggerisce un'esecuzione leggermente vibrata in contrasto con l'interpretazione della scuola di Regensburg.[45]

40. Cfr. Pothier, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 155-162, 171. Il De Santi, pur condividendo la leggera accentuazione della nota culminante di un gruppo neumatico non unita alla precedente sotto forma di *pes*, tende comunque a individuare un neuma 'guida'.

41. De Santi, *Guida* cit., pp. 42-43. Cfr. Pothier, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 84, 91-95, il quale circa l'esecuzione dello *scandicus* e del *salicus* ritiene necessario che «les éléments qui composent chaque groupe de notes forment un tout parfait, et puissent facilement être embrassés d'un coup d'œil». Nel caso delle formule neumatiche composte, il Pothier scinde il gruppo nelle singole componenti, mentre il De Santi considera come anacrusi i suoni che precedono la *virga* o l'ultimo *pes*, oppure lo *scandicus* o il *salicus* conclusivi. Per il *quilisma*, invece, il Pothier prevede l'accento sulla nota precedente e la nota seguente mantiene «sa valeur ordinaire», così l'esecuzione sarà «aussi légèrement que possibile mais sans secousse».

42. De Santi, *Guida* cit., pp. 44-45. Cfr. Pothier, *Les mélodies grégoriennes* cit., p. 87. Lo stesso meccanismo vale per il *pressus* ottenuto dalla crasi tra un *punctum* e la nota iniziale parigrado del neuma che segue, come nel *pes quassus* e nello *strophicus flexus*.

43. C'è una differenza rispetto a Pothier, *Les mélodies grégoriennes* cit., p. 94, dove si legge che «il suffit […] pour l'*oriscus* de prolonger le son, en proportion du nombre des notes qui se rencontrent, unies sur le même degré».

44. De Santi, *Guida* cit., pp. 45-47.

45. Cfr. Pothier, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 93, 185-186; Lovato, *«De ratione exequendi»* cit., p. 79.

> È bene [… dare] al suono continuato una specie di oscillazione ed ondulazione. Sembra infatti che gli antichi nell'esecuzione degli strofici facessero appunto oscillare la voce e forse anche ondeggiare a maniera di trillo.[46]

Il capitolo si chiude con le norme per l'esecuzione delle serie neumatiche, che per il De Santi sono «sempre congiunte col canto sillabico» e non formano mai un intero periodo ritmico, ma solamente incisi e frasi, identificati rispettivamente dalla presenza della *mora vocis minor* e della *mora vocis maior*. La *pausa minor*, invece, è talvolta utilizzata per evidenziare le parti melodicamente più rilevanti, in corrispondenza delle quali «si può scindere la serie neumatica».[47]
Nel quarto capitolo il De Santi illustra le caratteristiche del canto fiorito, contraddistinto dalla «mescolanza di tratti sillabici e tratti neumatici». Per lui il ritmo rimane quello «libero della lingua», anche se reso più complesso dalla necessità di coniugare le esigenze del testo (pause e accenti) con quelle della melodia che, in alcuni casi, prende il sopravvento sulle parole. Il Pothier appare meno tassativo, ritenendo che nel canto gregoriano «l'accent n'existe pas pour lui-même», ma in relazione alla melodia, sia perché di frequente «se trouve comme fondu dans la formule [neumatique]» sia perché «le rythme [musicale] oblige souvent à négliger l'accentuation».[48]
Il De Santi torna a ribadire la funzione primaria dell'accento tonico parlando dei neumi liquescenti che, soprattutto nel canto fiorito, svolgono un ruolo sussidiario alla pronuncia, e ritiene che i neumi posti sulle sillabe accentate delle fioriture semplici (una sillaba = un neuma) debbano ricevere un'intensità e un «colorito» maggiori.[49] Per il Pothier, invece, non serve marcare l'accento di una sillaba tonica fiorita, ma l'impulso va distribuito sui singoli suoni e la sillaba con più note non riceve un accento privilegiato, anche se la voce si sofferma più a lungo su di essa.[50]
Per le fioriture neumatiche (una sillaba = due o più neumi), il De Santi ripropone l'interpretazione illustrata per le frasi neumatiche, avvertendo che ogni

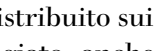
46. De Santi, *Guida* cit., p. 46.

47. *Ivi*, p. 48. Le indicazioni sono in apparenza simili a quelle di Haberl, *Magister choralis* cit., pp. 217-218: «Gli elementi del periodo neumatico, cioè le singole formole che lo compongono, devono eseguirsi distinte l'una dall'altra secondo il loro particolare carattere; e nondimeno devono formare insieme un unico concetto melodico, come formano una cosa sola le sillabe, le parole, i membri e i periodi d'un discorso». In realtà, l'Haberl concepisce i tratti neumatici in relazione al testo e pone in risalto le sillabe toniche sulle quali essi iniziano, mentre i vocalizzi vanno eseguiti senza accenti d'intensità, quasi sembrassero «scaturire dal testo e leggermente su quello dilatarsi». Sulla 'diffidenza' dei fautori della *Medicaea* nei confronti degli *iubila* prolissi cfr. Lovato, *«De ratione exequendi»* cit., pp. 77-79.

48. De Santi, *Guida* cit., pp. 49-50. Cfr. Pothier, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 169-171, 175-176.

49. De Santi, *Guida* cit., pp. 50-51. Cfr. Pothier, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 131-135. Invece Haberl, *Magister choralis* cit., p. 25, considera i neumi liquescenti, cosi come il *quilisma*, gli *strophici* e l'*oriscus*, delle leziosità, delle «lustre ammanierate» di difficile esecuzione da parte di un gruppo numeroso di cantori, oltre che di scarso effetto. Cfr. Lovato, *«De ratione exequendi»* cit., p. 77. In realtà, anche Pothier, *Les mélodies grégoriennes* cit., p. 94, sostiene che «mieux vaut donc renoncer à la note trémulante du *quilisma*, aux sons vibrés du *strophicus*, à l'ondulation de la voix marquée par l'*oriscus*, que de mal exprimer ces nuances délicates».

50. De Santi, *Guida* cit., pp. 52. Cfr. Pothier, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 170-171.

gruppo di neumi non forma una frase, ma solo una parte di essa. Dato il rapporto che intercorre fra testo e melodia, se la sillaba fiorita è tonica l'accento cade sull'«attacco» del primo neuma; a differenza di quanto avviene nelle frasi neumatiche, il *pressus* e il *quilisma* non generano un'anacrusi, ma comportano l'accentuazione della nota che precede. Qualora la sillaba sia atona, il neuma iniziale è debole e costituisce «un'arsi affatto secondaria», dopo la quale il gruppo neumatico «ripiglia i suoi propri accenti come d'ordinario». Durante l'esecuzione bisogna evitare di spostare gli accenti del testo, moderando la resa degli effetti di *pressus* e di *quilisma* nelle parole dattiliche.[51]
La discussione del canto fiorito si conclude con l'esame delle fioriture a tratti neumatici, «che in mezzo od in fine della parola indicano una divisione di movimento, annunciata con le *morae vocis* (*minor* o *maior*) o con la *pausa minor*». Il De Santi non si sofferma su di esse, ma rinvia alle melodie riportate nel *Liber gradualis* curato dal Pothier, in particolare al verso alleluiatico per la messa «in Resurrectione Domini».[52]
L'ultimo capitolo della *Guida* è dedicato alle melodie metriche ed è esemplato sul XIV capitolo de *Les mélodies grégoriennes*.[53] Le affermazioni preliminari del Pothier, «la mesure peut exister sans le rythme, et celui-ci sans la mesure» e «les divisions sont essentielles au rythme», sono parafrasate dal De Santi con un esempio musicale tratto dal verso alleluiatico *Pascha nostrum immolatus est Christus*. Senza essere sottoposto a *mensura*, infatti, l'episodio presenta un accenno di ritmo ternario (*proportio sesquitertia*) sullo *iubilus* associato alla sillaba *-la-*: *climacus* + *climacus* + *tristropha flexa* =  .[54]
I due criteri sui quali si fonda l'esecuzione dei brani metrici sono la divisione e la sequenza degli accenti. Infatti, i versi possono essere composti da un'unica frase (dimetro giambico, trocheo) o da due incisi di frase (saffico, trimetro giambico, asclepiadeo), con le cesure segnalate dalle *morae vocis*, e il ritmo del canto è guidato dagli accenti metrici propri di ciascun tipo di verso. Un prospetto illustra le posizioni dei vari accenti, i quali, quando non «coincidono esattamente con gli accenti del testo, specie ne' giambi», devono essere «raddolci[ti] alquanto, in modo che resti intatto il corso della melodia metrica e nello stesso tempo si eviti ogni urto col testo». Un caso particolare sono «le fioriture degli inni», che, ampliando la melodia, ne alterano il «corso metrico», che spesso varia in maniera irregolare «ne' singoli versi

51. De Santi, *Guida* cit., pp. 53-56.

52. *Ivi*, p. 57. Cfr. anche *Liber gradualis a S. Gregorio Magno olim ordinatus postea Summorum Pontificum auctoritate recognitus ac plurimum auctus cum notis musicis ad majorum tramites et codicum fidem figuratis ac restitutis in usum Congregationis Benedictinae Galliarum praesidis ejusdem jussu editus*, Tornaci nerviorum, Typis Soc. Sancti Joannis Evang. Desclée et Soc., 1883.

53. Cfr. Pothier, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 192-212.

54. De Santi, *Guida* cit., p. 58. Cfr. Pothier, *Les mélodies grégoriennes* cit., p. 192; *Graduale triplex*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1979, pp. 197-198.

di una medesima strofa». In questi casi il De Santi propone «di far valere il corso del verso […], di ben colorire le arsi metriche e di eseguire sempre allo stesso modo le melodie ogni qualvolta si ripetono». Diversamente, il Pothier è propenso ad assimilare gli inni 'fioriti' ai responsori e alle antifone, vedendo in essi solamente «une longueur plus égale» delle frasi ed «une allure plus symétrique» del canto.[55]
In analogia a *Les mélodies grégoriennes*, la *Guida* avrebbe dovuto concludersi con «alcune appendici sui modi gregoriani, sui recitativi liturgici, sulla salmodia e simili», che il De Santi non ha però accluso alle bozze, in quanto probabilmente si sarebbe riservato di scegliere i brani più adatti a ridosso della pubblicazione del manuale.[56]

3. Le *Brevi e pratiche norme*

In stretta relazione con la *Guida* si pongono le *Brevi e pratiche norme per la trascrizione delle melodie gregoriane in notazione moderna*, anch'esse inedite.[57] La compilazione di questa raccolta di regole, da «proporsi ai giovani delle *scholae cantorum* nei seminarii e collegi ecclesiastici»,[58] non fu contestuale alla *Guida* e può essere datata intorno al 1896. Infatti, alle *Brevi e pratiche norme* è allegata una *Tavola riassuntiva* che raccoglie una serie di esempi musicali in notazione quadrata, trascritti in notazione moderna: quelli relativi al *quilisma* sono ricavati dalla prima edizione del *Liber usualis* del 1896.[59] Anche in questo caso, il testo di riferimento sono *Les mélodies grégoriennes* del Pothier, dove sono contenute «le ragioni storiche, scientifiche ed artistiche» di quanto esposto nelle *Brevi e pratiche norme* del De Santi, secondo il quale «le poche regole che […] si danno per trascrivere una melodia gregoriana sono insieme le regole proprie della sua esecuzione». La scelta, finalizzata alla divulgazione del canto gregoriano, deriva dalla convinzione che

55. De Santi, *Guida* cit., pp. 58-63. Cfr. Pothier, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 194-201, 204-212, che approfondisce gli aspetti metrici introducendo la distinzione tra ritmo binario (inni saffici) e ritmo ternario (inni giambici e trocaici). A proposito della notazione mensurale egli sottolinea che, pur essendo derivata dalle «figures ordinaires du plain-chant», non è applicabile al canto gregoriano, dove trovano spazio solamente «le rythme fondé sur la symétrie des phrases» e «le rytme mesuré». Sulla questione cfr. Antonio Lovato, *«Disciplina musicae» nel seminario di Padova (1822-1882). Statuti e pratica del canto fratto, repertorio locale e polifonie popolari*, in *Contributi per la storia della musica sacra a Padova*, a cura di Giulio Cattin - Antonio Lovato, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 1993, pp. 299-335: 311-326; Id., Cantus binatim *e canto fratto*, in *Trent'anni di ricerche musicologiche. Studi in onore di F. Alberto Gallo*, a cura di Patrizia Dalla Vecchia - Donatella Restani, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, pp. 73-95; Id., *Aspetti ritmici del canto piano*, in *Il canto piano nell'era della stampa*, Atti del Convegno internazionale di studio (Trento, 9-11 ott. 1998), a cura di Marco Gozzi - Danilo Curti-Feininger, Trento, Provincia autonoma di Trento, 1999, pp. 94-114.

56. De Santi, *Guida* cit., p. 66. Cfr. Pothier, *Les mélodies grégoriennes* cit., pp. 243-265.

57. ACC, *Fondo De Santi*, b. 20, fascc. 1, 2 (*Brevi e pratiche norme per la trascrizione delle melodie gregoriane*). Lo stesso testo è conservato dattiloscritto: *ivi*, b. 19 (*Scritti del p. De Santi*), fasc. 2 (*Dattiloscritti o bozze*), n. 11.

58. De Santi, *Brevi e pratiche norme* cit., p. [1].

59. *Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis duplicibus cum canto gregoriano*, Solesmes, Typographie de Saint-Pierre, 1896, pp. 116-117, 127, 129. Cfr. [Angelo De Santi], *Tavola riassuntiva delle regole d'interpretazione e trascrizione del canto gregoriano*, ms., c. 3*r*.

> la maniera di aggruppare le note, il loro accento, il loro valore, il modo di fraseggiare, le particolarità che costituiscono il carattere proprio di una esecuzione gregoriana, tutto insomma può essere, per così dire, fotografato in notazione moderna.[60]

Traslitterando la notazione quadrata, il De Santi ritiene sia più agevole raggiungere l'obiettivo di trasmettere le nuove conoscenze acquisite dai monaci di Solesmes anche ai «meno esperti» di canto gregoriano, in particolare agli organisti, che potranno

> conoscere immediatamente la natura e il concetto delle melodie […] e […] ravvisarne a prima vista i tempi forti e deboli, le note di accordo e quelle di passaggio e tutti gli elementi necessarii a disporre un ben condotto accompagnamento.[61]

In realtà, se già molte indicazioni espressive contenute nei neumi si perdono nella notazione quadrata, tanto più quella moderna risulterà inadeguata a riproporre la varietà semiografica delle melodie originarie. Tuttavia, il De Santi ribadisce la propria convinzione che la notazione moderna sia in grado di indicare il modo corretto di eseguire il canto piano della liturgia.

> Il lettore dovrà solamente attendere che queste melodie non sono disposte a battuta di due o tre tempi; il movimento procede solo per frasi, alla fine delle quali la voce si arresta un istante, per tosto riprendere il movimento sulla frase seguente.[62]

Generalmente, il De Santi trascrive le melodie gregoriane su pentagramma con chiave di Sol;[63] solo in alcuni casi conserva il tetragramma e la chiave originale. L'unità di misura per il *tactus* è ♪ = 140 (variabile a seconda del carattere della melodia), alla quale corrispondono il *punctum* (in tutte le sue forme) e la *virga*. I neumi di due suoni sono resi con ♩♩, mentre quelli di tre vengono espressi da ♩♩♩; l'unica eccezione riguarda il *salicus* e lo *scandicus* che, per la loro struttura composta, vengono resi rispettivamente con ♪♩♩ e con ♩♩♪, eseguiti legati.[64]
Per i gruppi con più di tre note vale la norma che prevede «un piccolo impulso secondario ad una delle note intermedie», in virtù del ritmo derivato dall'alternarsi di piedi binari e ternari. Nei gruppi di quattro suoni (*pes subbipunctis*, *climacus resupinus*, *porrectus flexus*), generalmente ripartiti in due piedi binari,

60. De Santi, *Brevi e pratiche norme* cit., p. [1].

61. *Ibidem*. Va rilevata l'analogia con i contenuti della lezione svolta dal Bottazzo a Thiene nel 1893 sull'accompagnamento del canto gregoriano.

62. *Ibidem*.

63. *Ivi*, pp. 5-7, 9-10. In altre trascrizioni sparse il De Santi utilizza anche la chiave di basso e quella di tenore. Cfr. ACC, *Fondo De Santi*, b. 22 (*Composizioni musicali*), fasc. 1, *Composizioni musicali (manoscritte)*.

64. De Santi, *Brevi e pratiche norme* cit., pp. 2-3. Aderendo così alla tesi 'unitaria' del Pothier, in un primo momento il De Santi aveva proposto per il *salicus* e lo *scandicus* la stessa figurazione adottata per gli altri neumi di tre suoni, poi corretta secondo la propria interpretazione 'scissoria' illustrata nella *Guida*.

la trascrizione avviene sempre con ♫ ♫ (legato) o direttamente con ♬, in quanto la suddivisione binaria può «essere sottintesa dall'esecutore». Eccedono la regola lo *scandicus flexus* e i neumi binari da esso derivati (ad esempio lo *scandicus subbipunctis resupinus*) nei quali la nota più acuta (la *virga*), che secondo il Pothier deve essere accentuata per evidenziare lo stacco dal *pes* che la precede, ammettono solo figurazioni del tipo ♫ ♫ e ♫ ♬ (legato).[65]
I neumi formati da cinque note (*pes subtripunctis*, *scandicus subbipunctis*), essendo composti da un piede binario e da uno ternario, vengono trascritti con ♫ ♩♩♩ (legato). Come si può osservare, i legami originari vengono sacrificati per lasciare spazio ad una rappresentazione grafica funzionale al *modus exsequendi*, ma insufficiente ad esprimere la ricchezza espressiva che contraddistingue il *cursus* della monodia liturgica. Lo stesso De Santi riconosce che le ripartizioni da lui indicate «sono le più ovvie», ma che «talvolta può tornar necessario di suddividere altrimenti, a seconda del senso melodico, ovvero del posto che occupa il gruppo nella melodia».[66]
Riguardo alla suddivisione delle melodie, il De Santi utilizza i diversi tipi di stanghetta delle edizioni di Solesmes (*linea geminata*, *linea maior*, *linea minor*, *incisa*), avvertendo che la *linea maior* (stanghetta semplice), «indicando la fine d'una parte della melodia, esige inoltre il silenzio e la pausa d'un tempo», quindi equivale a 𝄾.[67]
La rappresentazione in notazione moderna delle «pose di voce» varia in rapporto alla *mora vocis* e al neuma immediatamente precedente. La *mora vocis* posta a conclusione di una frase musicale «prolunga l'ultima nota, qualunque essa sia ed a qualunque gruppo appartenga», causando la trasformazione da ♪ a ♩. Per analogia, «la *mora vocis* innanzi la semplice e la doppia sbarra, per motivo di equilibrio estetico, allarga ambedue le note del *podatus* e della *clivis*» terminali da ♫ a ♩ ♩ (legato), così come allunga, «nelle chiuse puramente sillabiche, le due sillabe finali delle parole parossitone». Le *morae vocis maior* e *minor*, gli spazi bianchi che «s'incontrano soltanto in mezzo ai gruppi di note che cadono sopra una stessa sillaba», producono lo stesso effetto di prolungamento del suono immediatamente precedente, in particolare prolungano da ♪ a ♩ il *punctum* o la *virga* posti a collegamento di due neumi. Soprattutto nel canto sillabico, è possibile aggiungere una *mora vocis minor* quando «la disposizione del testo liturgico o il senso melodico […] esigono […] che si faccia una divisione di frase», prolungando la nota interessata da ♪ a ♩ ed aggiungendo una *incisa* sull'ultima linea del pentagramma.[68]

65. Cfr. Pothier, *Les mélodies grégoriennes* cit., p. 171.

66. De Santi, *Brevi e pratiche norme* cit., pp. 3-4.

67. *Ivi*, pp. 4-5.

68. *Ivi*, pp. 5-7.

La trascrizione del *quilisma*, da eseguirsi *sine sono vibrante* come indicato dal Pothier, prevede la semplice apposizione di «una trattina» sopra la nota che precede, per indicare un'esecuzione leggermente ritardata e con una forte accentuazione. Se il *quilisma* è preceduto da un neuma di più suoni, essi vengono tutti ritardati (il primo in misura maggiore) e perciò sono contrassegnati da un trattino.[69]
Gli *strophici* sono espressi con la figurazione musicale di valore corrispondente alla somma dei *puncta* che li compongono: *distropha* = ♩♩, *tristropha* = ♩., *distropha* + *distropha* = 𝅗𝅥, *distropha* + *tristropha* = ♩‿♩.. A complemento, vengono introdotti anche i segni dinamici < e > per indicare un crescendo o una diminuzione della voce a seconda che lo *strophicus* sia posto prima o dopo l'accento. L'*apostropha* che segue un neuma (solitamente un *torculus*) si fonde con la nota finale parigrado di quest'ultimo (ad esempio, *torculus* + *apostropha* = ♫ ♩ [legato]).[70]
Il *pressus*, in quanto derivante dalla crasi di due note di altezza uguale, viene notato con ♩ sormontata da ^ (forte accentuazione). Qualora il *pressus* avvenga tra l'ultimo e il primo suono di due neumi preceduti da un altro neuma (*pressus* medio), se la sillaba interessata è atona la nota precedente il *pressus* «perde il suo accento e […] ove torni possibile essa si getta sul gruppo precedente» (ad esempio, *pes* + *clivis* $^{pressus\ medio}$ *torculus* = ♬ ♩^ ♫ [legato] e non ♫ ♪ ♩^ ♫).[71]
A chiusura delle *Brevi e pratiche norme*, il De Santi aveva previsto un capitolo sugli «schemi melodici», che riteneva importante nelle trascrizioni degli inni, perché gli accenti tonici, sovrapponendosi a quelli metrici, rendono difficile l'individuazione del ritmo melodico corretto.[72] Probabilmente il capitolo fu eliminato, perché, a fronte dei limitati vantaggi per gli esecutori, proponeva un procedimento troppo artificioso.[73]
Nel fondo archivistico del De Santi è presente anche un autografo dal titolo *Trascrizione ed esecuzione delle melodie gregoriane*, che contiene la trascrizione di brani semplici, fioriti e a tratti neumatici, ricavati dal *Liber gradualis*.[74] In questa raccolta, modellata sulle *Brevi e pratiche norme*, sono inseriti anche argomenti trattati diffusamente nella *Guida*, che rivelano il continuo processo

69. *Ivi*, p. 8. Diversamente da quanto espresso nella *Guida*, eliminando il raddoppio della nota che precede il *quilisma* a favore di un lieve ritardo il De Santi si uniforma all'interpretazione del Pothier.

70. *Ivi*, pp. 8-10. Nella *Guida* il De Santi attribuisce all'*apostropha* solo un leggero prolungamento della nota precedente.

71. *Ivi*, pp. 10-11.

72. *Ivi*, pp. 12-14. Per schema melodico s'intende la trascrizione di una melodia gregoriana effettuata omettendo il testo.

73. A conclusione della versione dattiloscritta delle *Brevi e pratiche norme* è inserita anche una pagina dedicata alla trasposizione delle melodie gregoriane di modo II, III, V, VII e VIII. Cfr. ACC, *Fondo De Santi*, b. 19, fasc. 2, n. 11, p. 14.

74. ACC, *Fondo De Santi*, b. 22, fasc. 1, nn. 15-16.

di rielaborazione e perfezionamento al quale il De Santi sottoponeva le proprie conoscenze in funzione dell'insegnamento presso il Seminario vaticano.[75] Secondo le cronache, i risultati ottenuti dalla sua *schola cantorum* nell'esecuzione del canto piano furono così elevati rispetto agli *standard* dell'epoca, che molti «ebbero a confessare che non avrebbero mai supposto potersi trovare nel canto gregoriano tanta leggiadria, tanta vita, tanta finezza di espressione e di bellezza melodica».[76]

75. Sono pervenute anche alcune trascrizioni che istituiscono un confronto tra le versioni melodiche dei libri liturgici dell'*editio typica* e quelle delle edizioni di Solesmes, oltre quelle in notazione moderna dei *propria missarum* dei defunti, di s. Ignazio di Loyola e della Natività della Beata Vergine Maria, al termine del quale c'è l'annotazione «P.ADS.SI. 17.VIII.900». *Ivi*, nn. 41, 92, 98-100. Cfr. anche *Liber usualis* cit., pp. 697-698, 700, 712, 892.

76. Cfr. «La civiltà cattolica», XLII, 1891 (s. XIV, X), p. 95.

Appendice 1

Ordinamento della materia
ANGELO DE SANTI, *Guida per l'esecuzione delle melodie gregoriane*
ANTONIO BONUZZI, *Metodo teorico-pratico di canto gregoriano*

De Santi 1892	**Bonuzzi 1894**
Capo I [pp. 5-8] **Nozioni preliminari**	**Parte prima** [pp. 17-57] **Della semiografia** I. Della notazione II. Del rigo III. Delle chiavi IV. Degli accidenti V. Delle stanghette VI. Della guida VII. Esercizii pratici per la lettura delle note
Capo II [pp. 9-22] **Del canto sillabico** I. Della notazione gregoriana ne' canti sillabici II. Regole fondamentali dell'esecuzione gregoriana § 1. Regola della divisione § 2. Regola delle pause § 3. Regola dell'accento a) Dell'accento tonico o grammaticale della parola b) Dell'accento logico o principale della frase § 4. Regola del movimento § 5. Regola dell'espressione	
Capo III [pp. 22-48] **Dei tratti neumatici** I. Concetto generale del ritmo II. Analisi del ritmo gregoriano § 1. Del ritmo nella successione delle frasi § 2. Del ritmo nella successione delle sillabe e de' suoni III. Della notazione neumatica IV. Dell'esecuzione de' tratti neumatici § 1. Esecuzione de' neumi semplici § 2. Esecuzione delle frasi neumatiche a) Frasi a neumi composti b) Frasi a neumi congiunti c) Frasi a neumi prolungati § 3. Esecuzione delle serie neumatiche	**Parte seconda** [pp. 59-93] **Del suono** I. Natura e proprietà del suono II. Educazione della voce III. Della buona pronuncia
Capo IV [pp. 49-57] **Del canto fiorito** I. Della notazione propria del canto fiorito II. Dell'esecuzione del canto fiorito § 1. Fioriture semplici § 2. Fioriture neumatiche § 3. Fioriture a tratti neumatici	**Parte terza** [pp. 95-162] **Della tonalità** I. Che s'intenda per tonalità e in che consista quella del canto gregoriano II. Dei primi otto modi del canto gregoriano in particolare III. Dei modi affini IV. Di alcune specialità del canto gregoriano

Capo V [pp. 58-64]

Del canto metrico
I. Del ritmo metrico
II. Esecuzione delle melodie metriche gregoriane
III. Melodie metriche sillabiche e fiorite

Parte quarta [pp. 163-262]

Del ritmo
I. Che cosa è il ritmo
II. Del ritmo dei testi in prosa, ossia del ritmo libero del canto gregoriano
III. Del canto degli inni e delle sequenze, ossia del ritmo misurato del canto gregoriano

Parte quinta [pp. 263-347]

Dei recitativi liturgici
I. Recitativi liturgici
II. Della salmodia

Appendice 2

Principale manualistica gregoriana reperibile in Italia nella seconda metà dell'Ottocento

A. Manuali in lingua italiana

Giuseppe Frezza Dalle Grotte, *Il cantore ecclesiastico. Breve, facile, ed essatta notizia del canto fermo per istruzzione de' religiosi Minori conventuali, e beneficio commune di tutti gl'ecclesiastici*, Padova, Stamperia del Seminario - Giovanni Manetti, 1698 (rist. 1713, 1733).

Odorisio Pernarelli, *Istituzioni di canto fermo composte per uso degli ecclesiastici secondo lo stile del moderno sistema e la pratica della Chiesa romana*, Roma, Monaldi, 1844 (rist. 1845, 1846).

Nicolò Toneatti, *Regole principali del canto gregoriano e cantilene più necessarie a sapersi ad ogni ecclesiastico con due appendici sul canto semifigurato e sull'ufficio di organista*, Trento, Monauni, 1849.

Pietro Paolo Balestra, *Il maestro del canto sacro che insegna colla maggior brevità possibile le regole teoriche e pratiche del canto fermo non che l'essenziale del canto figurato corale*, Piacenza, Solari, 1868 (rist. 1869, 1878).

Pietro Paolo Balestra, *Compendio del Maestro del canto sacro… insegnante da sé in dodici lezioni senza intervento d'alcun'altro istitutore l'intera teoria e pratica del canto gregoriano e del canto figurato corale*, Siena, Tipografia editrice S. Bernardino, 1885.

Domenico Costantini, *Regole del canto fermo*, Roma, Tipografia Poliglotta, 1868 (rist. 1881).

Giovanni Cagliero, *Metodo teorico-pratico del canto-fermo corredato di dodici lezioni preparatorie, facili e progressive, con la intonazione dei salmi regolari*, Torino, Calcografia salesiana, 1872[2] (rist. 1878, 1882, 1888, 1900).

Antonio Berrone, *Metodo storico pratico di canto fermo*, Torino, Cantone, 1882.

Michele Agresti, *Metodo teorico pratico del canto ecclesiastico*, Roma, Tipografia poliglotta, 1883 (rist. 1887).

Franz Xaver Haberl, *Magister choralis. Insegnamento teorico pratico di canto sacro gregoriano ad uso di chierici, organisti, seminari e cantori*, Ratisbona - New York - Cincinnati, Pustet, 1883 (trad. della sesta ed. tedesca).

Franz Xaver Haberl, *Magister choralis. Manuale teorico pratico per l'istruzione del canto fermo secondo le melodie autentiche proposte dalla S. Sede e dalla S. Congregazione de' Riti*, Ratisbona, Pustet, 1888 (trad. dell'ottava ed. tedesca a cura di Angelo De Santi).

Franz Xaver Haberl, *Magister choralis. Manuale teorico pratico per l'istruzione del canto fermo secondo le melodie autentiche romane*, Ratisbona, Pustet, 1894 (trad. della decima ed. tedesca a cura di Riccardo Felini; rist. 1903, trad. della dodicesima ed. tedesca).

Giacomo Lo Re, *Il canto liturgico illustrato secondo le autentiche edizioni dei libri corali*, Palermo, Oliveri, 1883.

Domenico Milano, *Metodo ragionato di canto ecclesiastico… ad uso dei chierici e dei cantori di chiesa*, 2 voll., Mondovì, Ghiotti, 1887 (rist. 1890, 1895, 1900).

Domenico Milano, *Compendio del Metodo ragionato di canto ecclesiastico*, Mondovì, s.e., 1896.

Domenico Milano, *Brevi nozioni teorico pratiche sul canto fermo e sulla divina salmodia*, Mondovì, Graziano, 1897.

Stefano Gamberini, *Metodo teorico pratico di canto gregoriano ad uso dei giovani chierici e sacerdoti cantori*, Prato, Giachetti, figlio e c., 1889 (rist. 1890, 1892, 1894, 1901, 1907).

Joseph Pothier, *Le melodie gregoriane secondo la tradizione*, Roma, Tipografia liturgica di S. Giovanni Evangelista, s.d. (trad. dell'orig. francese; rist. 1890).

Antonio Bonuzzi, *Metodo teorico-pratico di canto gregoriano*, Solesmes, Stamperia di S. Pietro, 1894.

Edgar Tinel, *Il canto gregoriano. Teoria sommaria della sua esecuzione*, Milano, Ricordi, 1898 (trad. della seconda ed. francese; rist. 1901).

B. Manuali in lingua straniera

Franz Xaver Haberl, *Magister choralis. Theoretisch praktische Anweisung zum Gregorianischen Kirchengesange* […] *für Geistliche, Organisten, Seminarien und Cantoren*, Regensburg, Pustet, 1864 (rist. 1866, 1870, 1873, 1877, 1881, 1884, 1887, 1890, 1893, 1896, 1900).

Joseph Pothier, *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition*, Tournai, Imprimerie liturgique de Saint-Jean l'Evangéliste, 1880 (rist. 1881).

Ambrosius Kienle, *Choralschule. Ein Handbuch zur Erlernung des Choralgesanges*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1884 (ried. 1890, 1899).

Ambrosius Kienle, *Théorie et pratique du chant grégorien. Manuel à l'usage des séminaires, des écoles normales et des maîtrises*, Tournai, Desclée, Lefèbvre et c.ie, 1888 (trad. dell'orig. tedesco a cura di Laurent Janssens; rist. 1895 (trad. della seconda ed. tedesca).

Edgar Tinel, *Le chant grégorien. Théorie sommaire de son exécution*, Malines, Dessain, 1890².

Antonin Lhoumeau, *Rhythme, exécution et accompagnement du chant grégorien*, Grenoble, Baratier et Dardelet (anche Lille - Tournai, Desclée, Lefèbvre et c.ie), 1892.

Appendice 3

Ordinamento della materia
Michele Agresti, *Metodo teorico-pratico di canto gregoriano*
Domenico Milano, *Metodo ragionato di canto ecclesiastico*

Agresti 1887²	**Milano 1887**
Parte prima [pp. 17-42] **Del canto fermo o gregoriano** 1. Dei segni adoperati nel canto fermo 2. Della figurazione neumatica 3. Delle scale del canto fermo 4. Degl'intervalli del canto fermo – Prospetto degl'intervalli – Alcune osservazioni sul modo di eseguire il canto fermo – Esercizi di solfeggio – Prospetto guidiano	**Parte prima** [I, pp. 1-60] **Principii teorico-pratici di canto fermo** I. Della voce in generale II. Definizione e qualità del canto fermo III. Segni convenzionali del canto fermo IV. Delle chiavi V. Della guida e delle diverse specie di pausa VI. Della scala fondamentale, ossia di DO, e dei suoi costituenti VII. Degli accidenti – […] Bemolle *continuo*, *accidentale* – Del diesis – Del bequadro VIII. Dei modi, delle scale e delle intonazioni maggiori e minori IX. Degli intervalli materiali ed essenziali X. Del solfeggio – Regole generali per l'alunno e pel maestro XI. Esercizii pratici XII. Del vocalizzo e dell'applicazione delle parole
Parte seconda [pp. 43-53] 1. Dei varii toni del canto fermo 2. Divisione dei toni – Quadro dei toni autentici e plagali perfetti 3. Regola per conoscere bene ciascun tono 4. Dell'uso degli accidenti nei toni del canto fermo [♭, ♯, ♮] – Del *diapason* o corista	**Parte seconda** [II, pp. 3-99] **Modo di eseguire la divina salmodia** I. Eccellenza della divina salmodia – Disposizioni interne con cui deve eseguirsi II. Avvertenze varie per una buona esecuzione della salmodia in generale III. Degli otto toni della salmodia in generale – Loro caratteristiche IV. Degli accidenti non segnati – […] Uso del *si* bemolle – […] Uso del *do* diesis, del *sol* diesis – […] Uso del *fa* diesis V. Intonazioni pratiche regolari dei salmi VI. Canti diversi per vespro e compieta VII. Canti diversi al mattutino, alle lodi ed alle ore minori VIII. Canti diversi per la messa IX. Canti diversi per alcuni riti straordinari X. Del direttore del coro – […] Norme per intonare giustamente col «corista» – […] Norme pel canto accompagnato col suono dell'organo […]
Parte terza [pp. 54-90] **Pratica del canto fermo** **Salmodia gregoriana** 1. Delle intonazioni dei salmi e cantici – Prospetto di tutte le intonazioni solenni e feriali negli otto toni gregoriani **Breve direttorio corale** 2. Del vespero e compieta 3. Del mattutino e delle laudi – Della messa cantata – Dei libri di canto liturgico – Dell'organo nella liturgia **Appendice prima** Del falso bordone **Appendice seconda** Del canto fratto **Appendice terza** Del canto figurato – Delle scale e toni del canto figurato […]	

Appendice 4

Guida per l'esecuzione[1] delle Melodie Gregoriane proposta agli alunni[2] cantori del Seminario Vaticano

[Roma, Archivio storico de «La civiltà cattolica», *Fondo De Santi*, *Musica sacra*, b. 20, *Appunti del p. De Santi*, fasc. 1, *Scritti di p. De Santi (appunti)*, fasc. 5, *Guida per l'esecuzione delle melodie gregoriane*]

[p. 3]

Avvertenza

Sono raccolte in queste pagine quelle poche regole, che nell'insegnamento delle melodie gregoriane sono venuto di mano in mano spiegando all'ottima *schola cantorum* del Seminario Vaticano.

Esse riguardano unicamente il sistema di esecuzione tradizionale, e per sé medesima non sono una dimostrazione di principii sui quali esso si fonda. Tali principii sono da noi presupposti come inconcussi, perché oramai solidamente dimostrati ed ammessi dalla storia e dall'arte. Nostro officio è dunque solamente trarne le conseguenze, ed illustrare[3] le regole particolari che dirigono il cantore a ben interpretare le melodie della Chiesa.

Così pure non si deve qui cercare un metodo di canto. Dai[4] giovani alunni che seguono il corso gregoriano richiedo, non solo[5] la piena conoscenza del solfeggio musicale, ma anche una sufficiente educazione nell'arte del canto, e quindi la retta pronuncia delle vocali e delle consonanti, la buona declamazione del testo, l'intonazione perfetta degli intervalli e la pieghevolezza per tutto ciò che è richiesto da una giusta e sobria espressione musicale.

Quest'ultima, come non può mancare in nessun genere [di] musica, così è particolarmente propria del canto della Chiesa, diretto a dolcemente toccare i cuori dei fedeli e ad innalzarli a Dio durante le funzioni liturgiche.

Roma, 8 settembre 1892. Angelo De Santi S.J.

[p. 5]

Capo I
Nozioni preliminari

1. Il canto gregoriano, considerato sotto il rispetto della sua esecuzione in chiesa, è una solenne declamazione musicale del testo liturgico.

Avvertenze: 1) nel testo, sono state sciolte le abbreviazioni meno consuete e normalizzata la punteggiatura; 2) nelle note, dopo la lezione definitiva seguita da parentesi quadra, è stata riportata la lezione originaria (erasa nella fonte manoscritta) o la segnalazione di eventuali particolarità del testo definitivo (TD) o del testo originario (TO).

1. *per l'*] *all'*.
2. *alunni*] *giovani alunni*.
3. *ed illustrare*] *se sono appunto*.
4. *Dai*] *Ne'*.
5. *solo*] *pro*.

2. Per conseguenza nel canto gregoriano dev'essere, non pure mantenuto, ma con maggiore solennità proposto, tutto ciò che è proprio della buona declamazione oratoria. Cioè:

a) la divisione del periodo in frasi e membri di frase;
b) la pausa, che comprende la posa (*mora*) della voce, la pausa propriamente detta e il respiro;
c) accento (tonico) delle parole e (logico) delle frasi;
d) il movimento, ora più lento, ora più concitato, a seconda del senso delle parole;
e) l'espressione,[6] declamando, or forte, or piano,[7] ora a mezza voce, secondo che esige il testo che viene proposto.

3. La differenza specifica tra il canto e la declamazione oratoria sta in ciò, che l'inflessione naturale della voce, propria dell'oratore, nel canto diventa melodia musicale.

4. Per inflessione della voce intendiamo quell'alzare e deprimere variamente il tono, che fa chi parla e molto più chi declama. Non vi sono per ciò regole o norme fisse, ma l'oratore segue semplicemente la natura, l'indole della propria lingua, il senso delle parole e delle frasi che va pronunciando, l'uso della sua nazione. Tale ondeggiamento di tono può dirsi "canto" in senso largo. «Est etiam in dicendo cantus», diceva Cicerone. Forse per questo l'uso comune [p. 6] designa con termini musicali i difetti dell'oratore. È "stonato" chi non sa bene inflettere la propria voce; è "monotono" chi non sa convenientemente variarla; "canta troppo" chi la varia soverchio.

5. Nel canto invece la melodia non è lasciata all'arbitrio del cantore, ma è determinata fino ne' suoi più minuti particolari dall'autore della composizione, al quale spetta indicare i suoni che devono adoperarsi, la loro altezza, quantità e varietà, e tutti gli altri elementi che concorrono a costituire la melodia propriamente detta.

6. Per tal ragione è necessario che la melodia abbia una scrittura (notazione) sua propria, la quale rappresenti graficamente all'occhio del cantore quant'egli deve eseguire durante il canto, a fine di esprimere esattamente il concetto melodico inteso dall'autore; nella stessa guisa l'oratore; se non parla per proprio impulso e non inventa il discorso mentre declama, deve averlo sotto gli occhi[8] scritto o stampato,[9] e in tal modo che ne riesca facile e spedita la lettura e quindi la solenne declamazione.

7. Inoltre l'inflessione della voce nella declamazione oratoria segue costantemente il testo, ed è ben raro il caso che la voce si prolunghi alcun poco più di quel che la pronuncia della sillaba per sé richieda. Ciò si fa talvolta nelle esclamazioni e in qualche parola, che si vuol mettere in[10] particolare rilievo. In tal caso però, se ben si osserva, l'intero movimento della parola viene rallentato.

---

6. *e) l'espressione*] TO scritto di seguito alla riga precedente.
7. *declamando, or forte, or piano*] […]*ando la voce con maggior forza*.
8. *sotto gli occhi*] *prima*.
9. *sotto gli occhi*] *prima*.
10. *che si vuol mettere in*] *a cui si vuol dare*.

8. Nel canto invece la melodia può legarsi al testo così che ad ogni sillaba corrisponda un[11] suono e quindi una nota; ma può ancora interrompere più o meno il testo, continuando da sola sopra una sillaba prima che sia[12] pronunciata la seguente; per ultimo può anche abbandonarsi ad una specie [p. 7] di giubilo, così sopra una sillaba in mezzo al testo, come più specialmente nella fine delle frasi e de' periodi melodici.
Ciò si riscontra in ogni musica e quindi anche nel canto gregoriano. Noteremo in particolare, che i giubili[13] nel canto gregoriano hanno sempre avuto nelle scritture dei Padri della Chiesa un significato mistico, quasi di chi non potendo convenientemente lodare Iddio con le parole, s'abbandona giubilando all'espressione del cuore. «Ineffabilis enim est Deus quem non potes et tacere non debes, quid restat nisi ut iubiles; ut gaudeat cor sine verbis, et immensa latitudo gaudiorum metas non habeat syllabarum», dice s. Agostino (Cfr. Pothier, *Les mélodies grégoriennes*, cap. XI).

9. Per tale rispetto nelle melodie gregoriane si possono distinguere canti o tratti di canto di diversa fattura. Se la melodia segue il testo per modo che ad ogni sillaba corrisponda una sola nota, si avranno dei canti o tratti di canto sillabici; se la melodia si allarga con gruppetti di due, tre o anche più note sopra una sillaba del testo, a somiglianza delle fioriture che adornano un bell'arbusto, si avranno dei canti o dei tratti di canto fioriti; se per ultimo la melodia prende il sopravvento sopra il testo[14] e lo abbandona per uno spazio notevole, continuando da sé senza parole, si avranno dei tratti neumatici. Il nome di neumatico proviene dai gruppi di note, detti neumi, che rappresentano la melodia priva di testo.

10. I[15] canti puramente sillabici sono pochi assai. Per lo più le melodie, anche più semplici, hanno qua e là qualche fioritura, che serve a legar meglio gl'intervalli e a dare una miglior posa alla voce, specie sulla fine delle frasi.[16]
La maggior parte delle melodie gregoriane appartengono al canto fiorito. Anche qui vi è il più e il meno. Talvolta le fioriture, anche di ogni sillaba, non alterano per nulla la semplicità melodica; tal altra la melodia ne torna[17] complicata e però alquanto difficile, a bene eseguirsi. [p. 8] Canti puramente neumatici non esistono. Siccome sono giubili senza parole essi non si riscontrano che nel mezzo o alla fine del testo. Per questo non li chiamiamo "canti", ma "tratti" neumatici.
Si noti che queste tre diverse fatture melodiche si possono congiungere[18] insieme in un solo canto con la massima libertà. Una melodia, da principio sillabica, può passare improvvisamente al genere fiorito e neumatico; e così pure viceversa. Se ne ha un esempio ne' versetti dopo il capitolo (*ad Laudes et Vesperas*); dove un semplice recitativo liturgico finisce con un breve[19] giubilo.

---

11. *corrisponda*] seguito da TO illeggibile.

12. *che sia*] TO illeggibile.

13. *giubili*] *brani*.

14. *testo*] seguito da TO illeggibile.

15. *I*] TO illeggibile.

16. *frasi.*] seguito da TO: […] *canto*.

17. *ne torna*] *è forse*.

18. *possono congiungere*] *congiungono*.

19. *breve*] aggiunto al TD.

11. La declamazione oratoria non altera per nulla il ritmo proprio di ciò che vien cantato. Se l'orazione è scritta in prosa, resta in prosa ancorché declamata; se invece essa è scritta i versi la declamazione ne mette in rilievo il metro e l'andamento poetico.
Così pure avviene nelle melodie gregoriane per l'intima connessione che hanno col testo liturgico. Se quindi il testo è scritto in prosa, anche la melodia mantiene il ritmo della prosa; se il testo è metrico, come nelle sequenze[20] e negli inni, la melodia è pure metrica.
Siccome la massima parte de' testi liturgici sono scritti in prosa, così la massima parte delle melodie gregoriane seguono il ritmo della prosa. E in questo consiste la differenza specifica tra le melodie gregoriane e la musica moderna. La musica moderna non conosce altro ritmo che il metrico mentre il canto gregoriano ha per suo proprio il ritmo oratorio.

12. Tenendo conto delle anzidette divisioni (9-11) e volendo sempre procedere con metodo dalle cose più facili alle più difficili, tratteremo in primo luogo del canto sillabico, poscia de' tratti neumatici, più oltre del canto fiorito e per ultimo del canto metrico gregoriano.

[p. 9]

Capo II
Del canto sillabico

13. Il canto sillabico è il fondamento di tutta la melodia gregoriana. Di fatto,[21] come si vedrà più innanzi, le fioriture ed i tratti neumatici[22] si possono benissimo concepire come melodie composte sopra un canto sillabico immaginario di cui viene soppresso il testo. Per conseguenza le regole, che si danno per l'esecuzione del canto sillabico, sono regole fondamentali per l'esecuzione di tutte le melodie gregoriane.[23]
Per far[24] comprendere tutta la materia propria di questo capo, diciamo in primo luogo[25] della notazione musicale propria del canto sillabico; quindi delle regole fondamentali dell'esecuzione gregoriana.[26]

---

20. *sequenze*] croce in inchiostro blu sovrapposta al TD.

21. *fatto*] seguito da TO: […] *presenta nel modo più evidente il ritmo proprio gregoriano, che l'oratorio, però serve di norma a giustezza del ritmo che ricorre nelle fioriture e ne' tratti neumatici.* | *Le regole dunque che si danno per l'esecuzione del canto sillabico sono regole fondamentali per l'esecuzione di tutte le melodie gregoriane.*

22. *fioriture ed i tratti neumatici*] *melodie fiorite e neumatiche.*

23. *gregoriane*] seguito da TO: […] *rispetto ai canti sillabici si applicherà poi col massimo scrupolo tanto alle materie fiorite, che ai tratti neumatici.*

24. *far*] aggiunto al TD.

25. *in primo luogo*] *anzi tutto.*

26. *gregoriana.*] seguito da TO: *per ultimo faremo un'analisi accurata di quelle regole che più direttamente appartengono al ritmo gregoriano.* | *Tra il secondo e il terzo articolo aggiungeremo alcune appendici* […] *dei recitativi liturgici, della salmodia dell'ufficio e della messa e sopra alcuni* […] *sillabici, affinché la teoria sia costantemente congiunta col pratico esercizio. Chiuderemo poi l'intero corpo con un'altra appendice dei modi gregoriani, non perché la loro conoscenza sia necessaria al semplice recitativo delle melodie liturgiche, ma perché i giovani* […] *non restino del tutto digiuni di certa teoria musicale sull'*[…]*, utili a farne meglio apprezzare la bontà,* […].

[p. 10]

Articolo I
Della notazione gregoriana ne' canti sillabici

14. Notiamo anzitutto gli elementi comuni a tutta la notazione gregoriana:

a) Il rigo composto di quattro linee.

b) Le chiavi, che sono due quella di Do e quella di Fa . La chiave di Do è collocata per lo più sulla quarta o terza linea, quella di Fa sulla seconda o sulla terza.

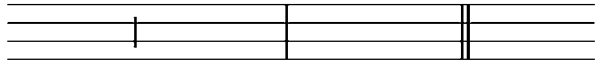
c) L'indicazione del modo. Siccome sono otto i modi[27] gregoriani, così in principio della melodia si suole indicare con un numero romano I, II, III ecc., a qual modo appartiene[28] tale melodia.[29]

d) L'indicazione della dominante. La dominante è la nota sopra la quale in certo modo si posa[30] la melodia nelle[31] parti[32] recitative. Viene indicata per mezzo di una notina caudata che si mette subito dopo la chiave. Essa serve specialmente agli intonatori, perché sappiano cogliere facilmente l'altezza di tono che devono dare alla melodia. Ed in vero, siccome[33] la dominante è la "corda corale" più battuta, questa non deve essere né troppo alta né troppo bassa, perché possa convenientemente intonarsi da tutti i cantori.

e) La spia o *comes*. È una notina caudata[34] a rovescio che si pone in fine della[35] linea musicale, per indicare al cantore la nota che viene[36] immediatamente al principio della linea seguente. Il medesimo officio fa la "spia" alla fine di un canto, quando segue immediatamente un altro canto di[37] modo diverso o con diversa chiave o con chiave collocata in diversa linea (vedi p.e. *Liber gradualis*, pp. 106, 107, 115).

f) Le sbarre verticali. Esse servono a dividere la melodia secondo [p. 11] il senso[38] grammaticale o logico del testo liturgico, e per conseguenza indicano le pause del canto.[39] Sono tre: la *pausa minor*, la *pausa maior*, la *pausa maxima* o finale.

27. *modi*] seguito da TO illegibile.
28. *tale melodia*] *il modo*.
29. *melodia.*] seguito da TO: *Che cosa siano i modi gregoriani sarà detto più innanzi in una speciale appendice*.
30. *posa*] *alza*.
31. *nelle*] *nelle* […].
32. *parti*] seguito da TO illeggibile.
33. *Ed in vero, siccome*] *Siccome* […] *di fatto* […].
34. *a*] disegno di una semiminima con gamba rovesciata in basso a sinistra, in inchiostro blu, aggiunto al TD.
35. *della*] *d*[…]
36. *viene*] *segue*.
37. *di*] seguito da TO illeggibile.
38. *senso*] TO illeggibile.
39. *canto.*] seguito da TO: *Esse*.



La doppia[40] linea si trova pure[41] nel principio di certi canti liturgici dopo due o tre parole del testo. Allora essa non è una *pausa maxima*; ma indica solamente la fine dell'intonazione per parte del sacerdote o dei *praecentores* e però l'entrata della *schola* o del[42] coro. Il medesimo segno si adopera per indicare l'entrata della *schola* nelle sezioni finali dei graduali dopo l'epistola e de' versetti alleluiatici.

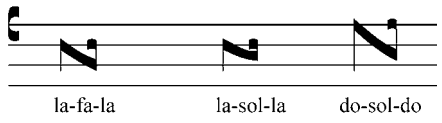
g) Il bemolle. È l'unico accidente musicale da adoperarsi nel canto gregoriano e cade sul Si. Esso si colloca di volta in volta innanzi alla nota.[43] Se[44] la nota fa parte di un[45] gruppo[46] (neuma) il Si viene collocato innanzi al neuma. L'effetto del bemolle perdura di solito[47] fino alla seguente pausa. Il bequadro si adopera solamente in qualche raro caso in cui si dubiti sulla qualità della nota da eseguirsi (cfr. *Liber gradualis*, p. 128).

15. Per indicare gl'intervalli della melodia si adopera nel canto puramente sillabico una sola nota, cioè il *punctum* .

16. Le leggere fioriture o gruppi di due e tre note che possono ricorrere nelle melodie semplici (10) si riconoscono e si eseguiscono facilmente. Però si notino le cose[48] seguenti

a) Nel gruppo di due note ascendenti (*podatus*) si eseguisce prima la nota inferiore, poi la superiore.

b) Nel gruppo di tre note (*porrectus*) i due primi intervalli giacciono all'estremità della linea traversa (*flexa*); p.e.:



[p. 12]

c) Certi gruppi finiscono con una notina minuta come , , , ; però[49] essi si eseguiscono come se questi gruppi fossero notati nel modo ordinario , , , .

40. *La doppia*] *Talvolta*.
41. *pure*] scritto due volte per errore nel TD.
42. *o del*] aggiunto al TD.
43. *innanzi alla nota*] *dopo la no*[*ta*].
44. *Se*] seguito da TO illeggibile.
45. *un*] aggiunto al TD.
46. *gruppo*] croce in inchiostro blu aggiunta al TD.
47. *di solito*] aggiunto al TD.
48. *cose*] seguito da TO illeggibile.
49. *però*] preceduto da TO illeggibile.

d) Talvolta s'incontrano delle note doppie ▪▪ o triple ▪▪▪; talvolta il gruppo è preceduto da un *punctum* ▪, ▪, nell'esecuzione si legano insieme queste note, sostenendole per quella quantità di tempo che rappresentano.
e) Il *quilisma* ▪ ha un'esecuzione sua propria. Si sostiene la prima nota pel[50] valore di circa una nota doppia, si passa leggermente sulla nota seconda (che[51] ha[52] forma di sega) e si accenta la terza.

Di questi e degli altri segni neumatici si tratterà più a lungo a suo luogo.

Articolo II
Regole fondamentali dell'esecuzione gregoriana

17. Posto il principio che il canto gregoriano è una solenne declamazione musicale del testo liturgico (1), tutte le regole che riguardano al sua esecuzione si riducono a far valere nel canto quei medesimi[53] elementi, ricordati[54] più sopra (2),[55] dai quali unicamente dipende ogni buona declamazione oratoria. Tali[56] regole si riducono[57] a cinque e sono le regole[58] della divisione, della pausa, dell'accento, del movimento, dell'espressione.

§. 1.[59] **Regola della divisione**

18[a]. Primo dovere dell'oratore è di far sentire in modo netto e staccato[60] le varie parti, nelle quali grammaticalmente e logicamente si divide il periodo dell'orazione.
È noto che il periodo,[61] quand'è complesso, si compone di varie frasi,[62] che sono le proposizioni principali e secondarie, le esposizioni e simili altre parti, disposte secondo le regole della sintassi grammaticale. Queste varie frasi,[63] come appariscono staccata l'una dall'altra nella scrittura, sovratutto per mezzo dell'interpunzione (virgola, punto e virgola, doppio punto, punto finale), così devono proferirsi[64] staccate nella declamazione.[65] Il congiungerle insieme o

50. *pel*] seguito da TO: *suo*.
51. *che*] preceduto da TO: *in*.
52. *ha*] *f*[*orma*].
53. *nel canto quei medesimi*] TO illeggibile.
54. *ricordati*] seguito da TO: *più sopra*.
55. *(2),*] seguito da TO: *e*.
56. *Tali*] *Le*.
57. *per conseguenza si riducono*] *dunque sono cinque*.
58. *a cinque, e sono le regole*] aggiunto al TD.
59. *§. 1.*] seguito da TO: *Sulla*.
60. *staccato*] TO illeggibile.
61. *periodo,*] seguito da TO: *si compone di divisioni*.
62. *frasi*] TO illeggibile.
63. *frasi*] TO illeggibile.
64. *proferirsi*] *essere proferite*.
65. declamazione.] seguito da TO illeggibile.

peggio ancora il[66] [p. 13] dividerle malamente nocerebbe al senso.[67] L'antifona[68] *Euge serve bone et fidelis, quia in pauca fuisti fidelis, supra multa te co[n]stituam: intra in gaudium Domini tui*, è composta[69] di quattro parti o frasi[70] grammaticali. Se ciascuna parte[71] sia pronunciata ben divisa dall'altra il senso[72] dell'antifona è facile ed ovvio. Non così se le varie parti[73] si confondessero insieme, per esempio in questo modo: *Euge serve bone, et fidelis quia in pauca fuisti, fidelis supra multa te: co[n]stituam intra, in gaudium Domini tui.*

18b. Oltre queste[74] divisioni "grammaticali" dell'intero periodo, si possono, e talvolta per maggior chiarezza si debbono far sentire le divisioni "logiche", proprie delle singole frasi.[75] Una frase del[76] periodo può essere infatti[77] composta di due o tre piccoli membri od incisi,[78] come sarebbero i vocativi,[79] la breve[80] apposizione, le determinazioni di tempo e di modo composte di due o tre parole[81] e simili. Ora la chiarezza del discorso esige che anche queste piccole parti[82] si pronuncino[83] convenientemente staccate l'una dall'altra, specie poi quando la declamazione è[84] alquanto più lenta. Non[85] sempre in questi casi si adopera l'interpunzione, e però è necessario che l'oratore vi supplisca con la sua intelligenza. P.e. nell'antifona citata il primo membro può considerarsi[86] formato di due incisi: *Euge serve bone – et fidelis*, e in una lenta declamazione è necessario distinguerli.

19. Anche il canto, a qualsivoglia sistema musicale appartenga, sia antico, sia moderno, ha i suoi periodi musicali[87] semplici e composti. Anche qui il[88] periodo composto si divide in

66. *ancora il*] TO illeggibile.
67. *senso*] seguito da TO illeggibile.
68. *L'antifona:*] seguito da TO illeggibile.
69. *composta*] *costituita*.
70. *parti o frasi*] *membri*.
71. *ciascuna parte*] *ciascun membro*.
72. *senso*] seguito da TO: *è facile ed ovvio. Ma se si*.
73. *Non così se le varie parti*] 1) *Ma se queste si declamano*; 2) *Non così se i vari membri*.
74. *queste*] *le*.
75. *delle singole frasi*] *dei singoli membri*.
76. *Una frase del*] 1) […] *del*; 2) *Infatti una parte del*.
77. *infatti*] aggiunto al TD.
78. *piccoli membri od incisi*] *incisi, se la chiarezza del discorso esige che anche questi si pronuncino staccati l'uno dall'altro, specie quando la declamazione è più lenta e solenne*.
79. *i vocativi*] aggiunto nel TD e seguito da TO illeggibile.
80. *la breve*] aggiunto al TD.
81. *composte di due o tre parole*] aggiunto al TD.
82. *parti*] seguito da TO illeggibile.
83. *pronuncino*] seguito da TO illeggibile.
84. *è*] seguito da TO illeggibile.
85. *Non*] *Non sempre l'interpunzione viene qui* […], *e però è necessaria l'intelligenza di chi declama*.
86. *può considerarsi*] *può* […].
87. *musicali*] […] *i quali se non sono semplici si dividono in frasi o membri o incisi di frase*.
88. *Anche qui il*] *Il*.

due o più frasi musicali, ed ogni frase può essere suddivisa in duo o più membri od incisi di frase. Ora il[89] cantore è obbligato di far sentire[90] distintamente tutte queste parti e di non confonderle malamente insieme o eseguendole senza alcuno stacco, o staccando in luoghi indebiti.

20. Il canto sillabico gregoriano non offre in questa parte[91] difficoltà. Le frasi e gli incisi sono suggeriti dal testo; là dove distingue l'oratore deve distinguere il cantore, ed i segni d'interpunzione proprii del testo si osservano nella melodia, anzi [p. 14] la divisione della frasi si suole indicare anche nella melodia coi segni[92] delle pause (14, f).

§. 2. Regola[93] delle pause

21. Lo stacco delle varie parti che compongono[94] il periodo si rende sensibile all'orecchio di chi ascolta per mezzo delle pause.

23. Pausa,[95] significa propriamente la posa della voce sull'ultima sillaba della frase o dell'inciso. Dagli[96] antichi vien detta[97] *mora vocis*[98] e consiste, come vuole[99] il suo nome, in un leggero prolungamento del suono sulla sillaba finale.[100] Il moto del suono viene per questa[101] guisa[102] interrotto brevemente, e tanto[103] basta a far percepire staccate l'una dall'altra le[104] varie parti del periodo. Un vero stacco di voce o respiro[105] e quindi una pausa[106] nel senso[107] di breve silenzio non ricorre,[108] se non dopo le parti più ampie del periodo, e quando si deve[109] riprendere il fiato.

89. *Ora il*] *Il*.
90. *di far sentire*] *ad eseguire*.
91. *parte*] seguito da TO: *nessuna*.
92. *coi segni*] *per mezzo*.
93. *Regola*] preceduto da TO illeggibile.
94. *che compongono*] *componenti*.
95. *Pausa,*] *Il nome di Pausa*.
96. *Dagli*] *Gli*.
97. *e*] TO illeggibile.
98. *e*] TO illeggibile.
99. *vuole*] *dice*.
100. *finale.*] seguito da TO illeggibile.
101. *per questa*] *quindi*.
102. *guisa*] aggiunto al TD.
103. *e tanto*] […]*to*
104. *le*] seguito da TO: *p*[*arti*].
105. *o respiro*] aggiunto al TD.
106. *pausa*] seguito da TO: *propriamente detta*.
107. *senso*] seguito da TO: *di silenzio*.
108. *ricorre,*] *si adopera*.
109. *si deve*] *occorre*.

24. Nel canto le *morae vocis* si devono osservare con esattezza ancora più scrupolosa.[110]
Dopo un inciso il prolungamento dell'ultima sillaba è corto e del valore presso a poco di una nota; dicesi *mora vocis minor*. Non vi ha alcun silenzio, ma la voce legando sempre le note passa all'inciso seguente.
Dopo una frase il prolungamento è alquanto più ampio, presso a poco del valore di due note, e dicesi *mora maior*. Qui[111] è lecito fare una brevissima pausa di respiro e riprendere il fiato.

25. Come si vede, la ripresa del fiato è necessariamente subordinata alla regola della divisione e a quella delle pause. Non può dunque farsi che alla fine delle frasi o dopo la *mora vocis maior*.[112] Nondimeno se fosse proprio necessario respirare dopo un inciso o dopo una *mora vocis minor* si faccia con somma celerità, senza interrompere il movimento della declamazione e del canto e per dir così a spese della *mora vocis*.

[p. 15]
26. È vietato il respirare dove non ricorre alcuna *mora vocis*, per la ragione che la frase oratoria o musicale ne andrebbe divisa in modo indebito. Sovratutto poi è vietato di respirare in mezzo di una parola, perché questa ne rimarrebbe malamente spezzata; p.e., *omnipo | tentem*. Dice Elia Salomone: «Regula aurea, quod non debet fieri pausa, quando debet exprimi syllaba inchoatae dictionis» (Pothier, l.c. p. 127).

§. 3.[113] Regola dell'accento

27. È la più importante nella declamazione e nel canto, perché da lei dipende in ultima analisi la vera intelligenza e la bellezza[114] delle frasi e degli incisi di frase, che costituiscono il periodo oratorio e musicale. *Accentus anima vocis*.

28. Gli accenti dei quali qui ci occupiamo sono due: l'accento tonico o grammaticale della parola e l'accento logico della frase.

A.[115] Dell'accento tonico o grammaticale della parola

29. Ogni parola, salvo poche eccezioni (32), ha un solo[116] e suo proprio accento detto anche *arsis*. Esso viene[117] determinato dall'uso e dalla grammatica, e[118] però dicesi accento tonico o grammaticale. Non può cadere che sulla sillaba penultima o antepenultima della parola.

110. *scrupolosa.*] seguito da segno di "a capo" aggiunto al TD.
111. *Qui*] seguito da TO: *può aver luogo un breve respiro | pausa per la ripresa del fiato*.
112. *maior,*] seguito da TO: *altrimenti s'introducono divisioni indebite in mezzo alle frasi*.
113. *§. 3.*] seguito da TO illeggibile.
114. *e la bellezza*] aggiunto al TD.
115. *A.*] seguito da TO illeggibile.
116. *solo*] seguito da TO: *accento*.
117. *detto anche arsis. Esso viene*] aggiunto al TD.
118. *e*] *che*.

L'accento dà unità[119] e ritondità alla parola, aggruppandosi[120] intorno e quasi attraendo a sé le sillabe atone che lo precedono e le sillabe atone che lo seguono; per tal ragione ogni parola si distingue facilmente dall'altra.
L'accento inoltre determina il pieno significato della parola: se l'accento si collochi su altra sillaba non propria, la parola torna inintelligibile o muta senso; p.e. *rídere* invece di *ridére* è in latino parola priva di senso; *confúnderis* ha senso diverso di *confundéris*. Si notino i varii significati del seguente inciso allor che si cambiano gli accenti: *O Dio clemente! – odio clemente – o Diocle mente – odi o Clemente*. Se si dicesse: *Odióc lem énte*, si avrebbero della parole senza senso.

30. Se ogni parola ha un solo accento tonico, il metterne due spezzerebbe[121] [p. 16] la parola in due parti, lasciandole[122] prive di senso o dando loro un senso diverso dal primitivo. P.e. *ómnipo téntem* invece di *omnipoténtem*[123] sono voci prive di senso; *do minus* invece di *dóminus* sono voci di senso diverso.

31. Il porre l'accento sopra ogni sillaba distrugge le parole e quindi toglie ogni senso alla frase, sia oratoria, sia musicale. Ciò è contrario all'indole della lingua, alla natura e all'arte: «Ita imputare et velut annumerare literas, molestum et odiosum», diceva Quintiliano (Pothier, p. 125). Per conseguenza è molesto ed odioso e condannato dalla lingua, dalla natura e dall'arte il sistema di esecuzione gregoriana di accentare martellando ogni sillaba e quindi ogni nota del canto sacro.

32. Alcune parole, congiungendosi insieme con altre in istretto legame grammaticale, o perdono l'accento o lo indeboliscono in modo assai notevole. Tali sono per esempio:

a) le congiunzioni, poste in principio di frase: *sicut érat*, *atque díxit*, *et vós*, *quoniam bónus*, *ut det íllis*, *et in sáecula*, *quia respéxit*, etc. Se però le congiunzioni non sono in principio di frase ritengono il proprio accento; p.e. *tú áutem*, *fécit véro*, *díxit énim* etc.

b) le preposizioni, se precedono il caso da loro retto; p.e. *super éum*, *praeter Dóminum*, *in mánus* etc. Però se stanno dopo il loro caso ritengono l'accento; p.e. *té própter*, *té síne*, *móntem súpra*, etc.

c) i pronomi relativi, se esprimono semplicemente la relazione; p.e., *Déus qui fécit*; *Páter nóster*, *qui és in cáelis*, etc. Ma se stanno in modo assoluto hanno l'accento, sebbene indebolito; p.e. *quí fácit háec*, *quí tóllis peccáta*, etc. I pronomi interrogativi hanno sempre l'accento; p.e. *Quís revólvet?*[124] *Quísést qui vóbis nóceat?*, etc. (vedi questa materia più diffusamente nel Pothier, p. 102 e segg.).

119. *unità*] TD: *unita* (errore materiale).
120. *aggruppandosi*] seguito da TO: *attr*[*aendo*].
121. *spezzerebbe*] seguito da TO: *spezzerebbe*.
122. *lasciandole*] seguito da TO: *o*.
123. *omnipoténtem*] seguito da TO illeggibile.
124. *révolvet?*] seguito da TO: *d) i pronomi interrogativi*.

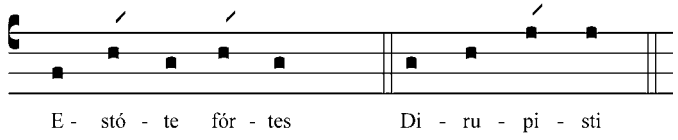
33. Si osservino le seguenti connessioni grammaticali: *té Déum*, [p. 17] *té décet*, *ós méum*, *tú és Déus* e simili. Non è dunque cosa aliena dall'accentazione latina il seguito immediato di due o tre accenti. Ma ciò non può avvenire che per l'incontro di parole monosillabe, come nei citati esempi.

34. Nel canto sillabico la regola dell'accento tonico è di facile esecuzione,[125] giacché gli accenti della melodia corrispondono costantemente agli[126] accenti del testo. Si badi però alla regola seguente:[127]

35.[128] L'accento rinforza la sillaba, ma non la prolunga. Per conseguenza le sillabe accentate sono più forti e più colorite, le sillabe[129] atone sono più deboli, ma le une e le altre sono moralmente[130] eguali in valore. Nel canto gregoriano la regola di tale[131] eguaglianza delle sillabe è fondamentale per la sua buona esecuzione.
Che la sillaba accentata debba essere più lunga delle altre è pregiudizio che muove precipuamente dall'usarsi così nella musica moderna. Si ascolti un buon oratore, o se si vuole si badi al bel modo[132] di parlare che hanno i toscani, e si noterà tosto la debita eguaglianza delle sillabe tra loro. Quando l'accentata sembra più lunga, se ben si riflette, si troverà che tutta la parola o l'intera frase fu proporzionatamente rallentata (7). Inoltre conviene tener conto del così detto "peso delle sillabe", le quali per essere pronunciate richieggono maggior tempo (Pothier, p. 118). Così p.e. per dire *contristantem*, a ragione delle molte consonanti, ci vuole più sforzo di pronuncia e quindi più tempo che per dire *miserere*.

36. Per la pratica gioveranno alcune poche osservazioni:

a) Il distinguere le sillabe forti (accentate) dalle deboli (atone) è assai facile quando la sillaba accentata e melodicamente più acuta; p.e.:

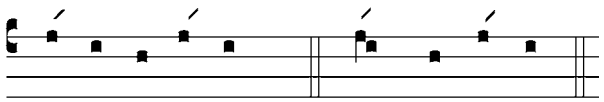


Nel caso inverso ci vuole maggiore attenzione perché l'effetto non sia come di un accento spostato; p.e.:

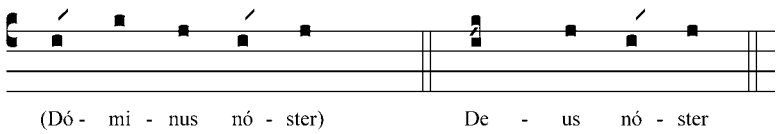
125. *esecuzione,*] seguito da TO: *dato*.
126. *agli*] […]*gli*.
127. *Si badi però alla regola seguente:*] *Però gioveranno le seguenti* […] *pratiche osservazioni*.
128. *35.*] seguito da TO illeggibile.
129. *sillabe*] seguito da TO illeggibile.
130. *moralmente*] *eguali quando sono*.
131. *di tale*] *dell'*.
132. *modo*] riscritto sopra il medesimo TO.

[p. 18]

b) Il medesimo dicesi delle leggiere fioriture (neumi) che possono incontrarsi sulle sillabe accentate del canto sillabico. La sola prima nota del neuma participa dell'accento, proprio della sillaba; le altre note sono deboli ed atone, come le sillabe non accentate della parola. È facile attendervi nelle melodie discendenti; p.e.:



Ma ci vuole particolare[133] attenzione nelle melodie ascendenti; p.e.:



Si noti qui come il canto[134] puramente sillabico (*Dominus noster*), può servire di guida a bene interpretare le fioriture.

c) Si badi a mantenere l'eguaglianza delle sillabe nelle parole così dette dattiliche, dove l'abitudine cattiva d'alterarne il valore è più comune.[135] Per conseguenza non si canterà

dominus, ma *dominus*.

B.[136] **Dell'accento logico o principale della frase**

37. Oltre l'accento grammaticale, v'ha un altro accento che è proprio della frase o dell'inciso e consiste nel colorire con maggior forza l'accento di quella parola, che è quivi grammaticalmente più importante, ovvero che per ragione del senso deve spiccare sopra le altre. Tale accento dicesi "logico" o "principale" della frase.
Si osservi, ad esempio, il triplice diversissimo senso, che si ritrae dalla diversa collocazione di tale accento nella seguente sentenza:

a) *inimícos tuos confringam* (non *amicos*);
b) *inimicos túos confringam* (non *meos*);
c) *inimicos tuos confríngam* (non *ipsis parcam*).

133. *particolare*] *maggiore*.
134. *canto*] seguito da TO: *sillabico*.
135. *comune.*] seguito da TO: *Non si*.
136. *B.*] TO illeggibile.

38. Come l'accento tonico dà unità e ritondità alla parola (29), così l'accento [p. 19] logico dà unità e ritondità alla frase, aggruppando[137] intorno[138] alla parola principale e quasi a lei attraendo tutte le altre parole secondarie che la precedono o la seguono. Tale accento diviene "arsi principale" e per rispetto suo tutti gli altri accenti sono come "secondarii" e subordinati. Così nella declamazione e più ancora nel canto si ottiene una bellissima varietà di sillabe atone e sillabe accentate, di accenti principali e secondarii o subordinati, di rinforzi ed indebolimenti di voce di vario grado, e tutto ciò seguendo con la massima facilità e spontaneità, quel che la natura stessa e l'indole della lingua e il senso particolare del testo liturgico e l'andamento della melodia vanno suggerendo di mano in mano.

39. Non è dunque difficile riconoscere l'accento logico. In generale, e quando manchi altro criterio, si colloca sull'ultima arsi dell'inciso o della frase, dove la voce[139] tende a posare. Il cantore sia sollecito unicamente[140] di variare il grado e la forza degli accenti e di evitare per conseguenza il[141] ritorno sempre eguale[142] dello stesso accento, che[143] rovina la declamazione e rende il canto[144] monotono e pesante.

40. Si potrebbe pure distinguere nell'intero periodo quella frase speciale, logicamente più importante, che per rispetto alle altre frasi potrebbe dirsi principale. Nei tratti fioriti e neumatici, tale frase s'incontra assai di frequente,[145] ed è quella che contiene la massima energia musicale o per[146] dir così il volano del flusso melodico. Chi canta con sentimento la scopre con facilità e sa farla valere senza bisogno d'altre speciali indicazioni.

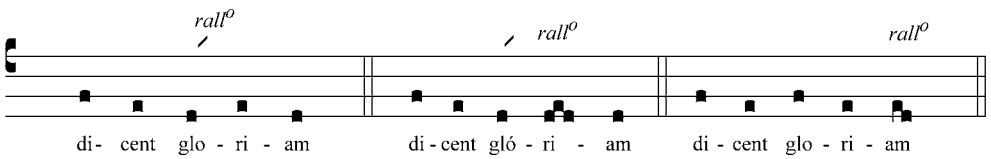
§. 4.[147] **Regola del movimento**

41. Il movimento proprio di tutte le melodie gregoriane è in generale quello sobrio e posato di una giusta, ma piuttosto lenta declamazione. Come l'oratore sul principio del discorso comincia più adagio e poscia prende il moto ordinario, ed ora [p. 20] lo restringe, ora lo allarga, a seconda del senso, e verso la fine lo rallenta di nuovo per chiudere più posatamente, così appunto deve fare il cantore.
Il principio adunque della melodia è più lento; dopo l'intonazione o dopo la prima frase, si prende il moto comune, che talvolta a seconda del senso, o della melodia o del testo, può essere accelerato o rallentato; nell'ultima frase del periodo[148] il movimento si allarga a poco a poco e prepara il rallentando finale.

137. *aggruppando*] con particella pronominale *si* nel TO.
138. *intorno*: seguito da TO: *e quasi a sé attraendo t*[*utte*].
139. *voce*] seguito da TO illeggibile.
140. *unicamente*: seguito da TO: *sollecito*.
141. *il*] *la brutta monotonia del*.
142. *eguale*] *dell'accento, che rovina la declamazione*.
143. *che*] seguito da TO: *rende il canto pesante e monotono*.
144. *canto*] seguito da TO: *pesante e*.
145. *frequente,*] seguito da TO illeggibile.
146. *per*] seguito da TO: *così*.
147. *§ 4.*] TO illeggibile.
148. *periodo*] *verso la fine* […].

42. Non essendo lecito allargare una sillaba più dell'altra (35), la varietà di movimento deve stendersi proporzionatamente a tutta la parola e a tutta la frase, in quella guisa che una fettuccia elastica si allarga e si restringe proporzionatamente in tutte le sue parti.

43. Il rallentando finale preparato antecedentemente cade sull'ultima sillaba accentata o diremo meglio e più in generale sull'ultima arsi del periodo. Come si vedrà a suo luogo, avendo ogni neuma un'arsi sulla sua prima nota, se il periodo finisce con un neuma, il rallentamento cade su questo. P.e.:



Un[149] qualche rallentando, però molto più lieve del finale, cade pure sull'arsi delle frasi intermedie, e generalmente dove è collocata[150] la stanghetta della *pausa maior* (14, f).[151]

44. Se la melodia gregoriana è molto breve, come sarebbe ad esempio il *Dominus vobiscum*, il *Lumen Christi* e simili, il principio più largo si unisce tosto al rallentamento finale, e tutto diviene più lento. Similmente i canti di una sola parola, come *Oremus*, *Levate* e spesso anche l'*Amen*, non avendo che una sola arsi e questa finale, sono per sé medesimi rallentati.

[p. 21]

§. 5. Regola dell'espressione

45. «Conviene muovere – dice il Tinel (*Le chant grégorien*, Malines, Dessain, 1890, p. 45) –; il vostro coro canti con espressione e farà impressione».
Per[152] espressione non intendiamo già solo il crescere e decrescere materiale della voce. Si deve esprimere, cioè far valere, quel che si canta; così che non solo il testo liturgico, ma anche la melodia sia recata all'intelligenza ed al[153] cuore degli uditori. L'espressione musicale è dunque il risultamento di tutte le regole di esecuzione finora ricordate[154] e di quelle che sono proprie dell'arte del canto che qui presupponiamo. Vi[155] siano dunque, buona pronuncia, buona intonazione, retta divisione di frase, conveniente respiro, buon accento, giusto movimento, intimo senso di quel che si canta e poco più occorre alla vera espressione della melodia.

46. In particolare, quanto alla dinamica o forza di voce durante il canto, si tengano questi pochi principii:

149. *Un*] preceduto da TO: *44.*
150. *collocata*] seguito da TO: *la p*[*ausa*].
151. *(14, f).*] aggiunto al TD.
152. *Per*] *L'.*
153. *al*] TO illeggibile.
154. *ricordate*] *esposte.*
155. *Vi*] seguito da TO: *sono.*

a) Si canta d'ordinario a mezza voce.

b) La forza cresce di regola nelle melodie ascendenti, decresce nelle discendenti. Si noti bene che diciamo nelle melodie e non negli intervalli e per melodia intendiamo una frase musicale, ascendente o discendente, di una certa ampiezza.

c) Spesso gli affetti particolari di timore, di collera, di supplice preghiera, sono suggeriti dal testo. La voce gli esprime facilmente; ma si avverta di non dare nel manierato, secondo l'uso dei cantori da scena.

d) Sulla fine del periodo musicale la voce decresce. L'ultima nota, specialmente se appartiene ad un gruppo, va cantata piano o anche pianissimo e quasi morendo.

47.[156] Conchiusione.[157] Coi principi e con le regole[158] fin qui esposte, il cantore è in grado di eseguire tutte le melodie gregoriane più semplici, ciò sono i [p. 22] recitativi liturgici,[159] le prefazioni, le salmodie dell'officio e della messa, i responsorii brevi, ed un gran numero[160] di antifone e di altre simili melodie.
Si possono anche prendere per esercizio alcuni canti metrici più semplici, dei quali si discorre nell'ultimo capo, e qualche sequenza.

Capo III
Dei tratti neumatici[161]

48. È impossibile intender nuova circa l'esecuzione delle melodie gregoriane, specialmente ne' tratti neumatici e nei canti fioriti, senza una giusta idea del ritmo oratorio in cui sono composti. In questo capo, dopo aver dato il concetto generale del ritmo, faremo[162] un'analisi alquanto accurata del ritmo gregoriano; poscia diremo della notazione neumatica e per ultimo dell'esecuzione de' tratti neumatici.

Articolo I
Concetto generale del ritmo[163]

49. La bontà d'ogni lavoro d'arte risulta: a) dalla scelta giudiziosa delle parti che lo costituiscono; b) dalla convenienza, proporzione ed ordine di queste[164] singole parti tra loro; c) dalla convenienza,[165] proporzione ed ordine[166] di queste singole parti col tutto.

156. *47.*] *48.*
157. *Conchiusione*] seguito da TO illeggibile.
158. *regole*] *esposte.*
159. *liturgici*] seguito da TO: […] *la salmodia del.*
160. *numero*] aggiunto al TD.
161. *Capo III* | *Dei tratti neumatici*] *Articolo III* (poi corretto in *I*) | *Analisi del ritmo gregoriano.*
162. *dopo aver dato il concetto generale del ritmo, faremo*] *faremo dunque un'.*
163. *Articolo I* | *Concetto generale del ritmo*] aggiunto a margine del TD con segno di richiamo.
164. *di queste*] *delle.*
165. *convenienza,*] seguito da TO: *e.*
166. *ed ordine*] aggiunto al TD.

Nell'armonia di un tale complesso consiste il bello;[167] bello ideale in quanto è[168] appreso e gustato[169] dall'intelletto; bello sensibile in quanto è appreso e[170] gustato dai sensi.

50.[171] Il bello sensibile non può essere oggetto che di due soli sensi: della vista e dell'udito; e però le arti che si dicono belle sotto tale rispetto[172] si dividono in due classi: quelle che sono[173] destinate al piacere della vista (architettura, scultura e pittura) e quelle che sono destinate al piacere dell'udito (oratoria e musica).

51. Condizione essenziale, perché con la vista sia gustato il bello nell'arte, è la "conveniente disposizione" delle parti nello spazio (architettura e scultura) o nella superficie (pittura).
Condizione essenziale, perché con l'udito sia gustato il bello nell'arte, è la "conveniente successione" delle parti nel tempo (oratoria/musica).[174] Questa successione, che[175] diciamo conveniente in quanto deve richiudere in sé gli elementi generali del bello (49),[176] chiamasi[177] con parola greca ritmo (in origine da ῥέω, scorrere). I latini, traducendo dal greco, la dicevano *numerus*.
Per conseguenza niun lavoro letterario, destinato alla lettura o alla declamazione, e [p. 23] niun lavoro musicale potranno mai dirsi lavori d'arte se non possiedono la qualità loro essenziale del ritmo buono. Quando dei lavori letterarii diciamo «questo stile è contorto, pesante, monotono», affermiamo in altri termini che il suo ritmo è cattivo; per lo contrario quando diciamo che tale stile è «dolce, placido, chiaro, armonioso», vogliam dire che il suo ritmo è ottimo o per lo meno buono.

52. Officio proprio dell'oratore non è di creare il ritmo della sua orazione, ma di farlo valere mentre declama; così officio proprio del cantore non è di creare il ritmo della sua melodia, ma di farlo valere secondo la natura dell'arte musicale e l'intenzione del compositore.

53. Nel canto sillabico gregoriano, dove la melodia procede intimamente congiunta col testo liturgico, non vi può essere dubbio alcuno che il ritmo proprio della melodia non sia quello del testo liturgico. Or siccome il ritmo del testo liturgico è quello della prosa latina, così il ritmo del canto sillabico è quello proprio della prosa latina; detto con altri termini "ritmo oratorio" o "ritmo libero della lingua" (11).

167. *bello*] seguito da TO: *puramente*.
168. *è*] seguito da TO illeggibile.
169. *e gustato*] aggiunto al TD.
170. *appreso e*] aggiunto al TD.
171. *50.*] seguito da TO: *L*[…] *il bello ideale*.
172. *sotto tale rispetto*] aggiunto al TD.
173. *sono*] seguito da TO: *oggetto della vista*.
174. *(oratoria/musica).*] aggiunto al TD.
175. *che*] *conveniente in*.
176. *(49),*] seguito da TO: *e si*.
177. *chiamasi*] seguito da TO: *ritmo*.

54. Le fioriture ed i tratti neumatici si congiungono con la massima libertà e facilità ai tratti sillabici formando un solo canto[178] (50). Ora se le fioriture ed i tratti neumatici seguitassero improvvisamente con altro ritmo (per esempio col metrico e poetico) si avrebbe infrazione degli elementi che costituiscono il lavoro d'arte (49); mancherebbe quindi la conveniente proporzione delle parti fra loro e col tutto. Per conseguenza anche le fioriture ed i tratti neumatici delle melodie gregoriane devono essere costituite nel ritmo libero della lingua.
La cosa è chiara: com'è difetto mescolare versi alla prosa in uno stesso componimento, così è difetto mescolare parti di ritmo metrico alle[179] melodie che di lor natura appartengono al ritmo prosastico.
Nondimeno,[180] perocché quest'unità di ritmo nelle melodie gregoriane viene alquanto difficile a ben intendersi per l'abitudine[181] della musica moderna (11) è necessario fare un'analisi più accurata del ritmo gregoriano, studiando come deve intendersi nelle melodie liturgiche la successione conveniente delle parti (51). Si vedrà [p. 24] che tutto riducesi ad una più ampia illustrazione delle due regole già spiegate, della divisone e degli accenti.[182]

Articolo II
Analisi del ritmo gregoriano

55. Movendo sempre dal canto sillabico e lasciando in parte pel momento il canto fiorito, diciamo in primo luogo del ritmo nella successione delle frasi; in secondo luogo del ritmo nella successione dei suoni.

§. 1.[183] **Del ritmo nella successione delle frasi**

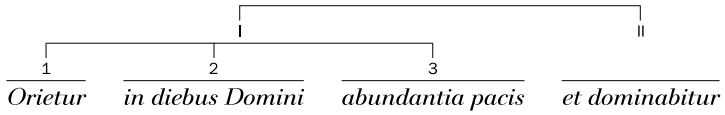
56. «Numerus in continuatione nullus», dice Cicerone (*De oratione*, III, 48). Dunque in una uniforme e continuata serie di sillabe, non vi[184] è può essere ritmo. Chi potrebbe tollerare un oratore il quale infilzasse l'una dopo l'altra sillabe e sillabe non finire? P.e.:

Orieturindiebusdominiabundantiapacisetdominabitur &c.

Tale periodo è impossibile a leggersi, impossibile a pronunciarsi, impossibile a intonarsi.
Dunque le sillabe[185] del discorso, che sono gli elementi materiali dell'orazione, devono essere anzitutto[186] divise in gruppi o parti, secondo il loro proprio[187] senso grammaticale e logico.[188] Queste parti, se sono bene composte dall'autore, devono riuscire convenientemente

178. *formando un solo canto*] aggiunto al TD.
179. *alle*] seguito da TO: *pa*[*rti*].
180. *Nondimeno*] preceduto da TO: *55*.
181. *l'abitudine*] seguito da TO illeggibile.
182. *accenti*] seguito da TO: *Movendo dal canto sillabico* […] *ai tratti non* […] *lasciando* […] *da parte pel momento i canti fioriti*.
183. *§. 1.*] TO illeggibile.
184. *vi*] seguito erroneamente da TD: *è*.
185. *sillabe*] seguito da TO: *dell'*.
186. *anzitutto*] aggiunto al TD.
187. *loro proprio*] aggiunto al TD.
188. *logico.*] seguito da TO illeggibile.

proporzionate tra loro e nel complesso dell'intero periodo; tale essendo la proprietà[189] di chi scrive secondo le regole della grammatica e della sintassi. L'anzidetto esempio[190]

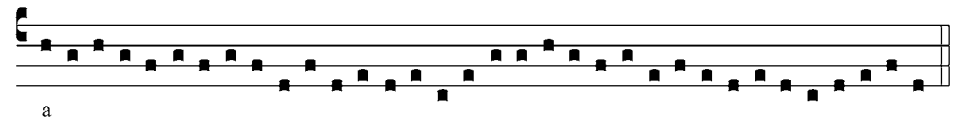


potrà essere diviso in due parti o frasi[191] principali costituenti il periodo: nella[192] prima parte si possono notare tre incisi a ragione soprattutto della determinazione di tempo *in diebus Domini*, che logicamente vuol essere messa in rilievo.

57. Il canto sillabico non ha che a[193] seguire queste semplici[194] divisioni, staccando le singole parti per mezzo della conveniente *mora vocis* e il rimo fondamentale del periodo è salvato.

[p. 25]

58. Tutto questo si applichi ai tratti neumatici.
È impossibile scorgere a prima vista un rito qualsivoglia nella seguente successione di suoni; è pure impossibile farlo sentire se tutte queste note si cantino senza divisione alcuna:



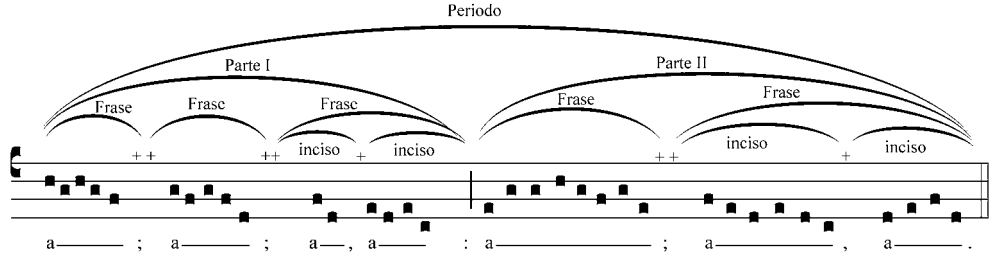
È dunque necessario congiungere[195] le note in gruppi o frasi, e questo non a capriccio, ma secondo il senso melodico inteso dall'autore.

59. Poiché ne' tratti neumatici manca il sussidio del testo e però dell'interpunzione grammaticale è necessario ricorrere ad altri spedienti convenzionali per mettere in rilievo la divisione de' suoni. Per distinguere le parti principali del periodo musicale si adopera la *pausa minor* ; per distinguere le frasi si lascia tra i gruppi[196] uno spazio bianco, corrispondente[197] alla

189. *chi*] aggiunto al TD.
190. *esempio*] seguito da TO: *dunque*.
191. *o frasi*] aggiunto al TD.
192. *nella*] *la*.
193. *sillabico non ha che a*] TO illeggibile.
194. *semplici*] aggiunto a TO.
195. *congiungere*] *staccare*.
196. *tra i gruppi*] aggiunto al TD.
197. *corrispondente*] *di due note*.

larghezza[198] di due note, che chiamasi *mora vocis maior*; parimente[199] per distinguere gl'incisi si lascia tra i gruppi[200] uno spazio bianco,[201] ma corrispondente alla larghezza di una nota (qui nella scrittura segneremo con una crocetta + la *mora vocis minor*, e con la doppia crocetta ++ la *mora vocis maior).*

Il precedente esempio va diviso come segue:



La melodia[202] è composta di due parti principali. La prima ha tre frasi, la seconda due. La terza frase della prima parte ha due incisi, e due incisi ha pure la seconda frase della seconda parte. Sebbene questa forma di notazione sia ancora incompleta e difettosa, nondimeno manifesta già sufficientemente la struttura del periodo e la corrispondenza e proporzione delle singole frasi.

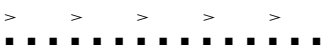
60. Da quanto fu detto possiamo stabilire il seguente principio: prima legge del ritmo nella successione de' suoni è la divisione de' medesimi in gruppi che formano [p. 26] la frase o l'inciso di frase.
Nell'esecuzione della melodia ogni gruppo costituisce un movimento, che ha il suo principio, il suo sviluppo più o meno ampio, la sua fine o posa (*mora*) di voce. Ogni movimento resta così distinto dal movimento seguente e l'intera melodia non è che un complesso di simili movimenti, a' quali noi diamo il nome di "ritmici" perché costituiscono la prima base del ritmo. Abbiamo qui alcunché di somigliante alle strofe della poesia, che sono composte di due o più versi, ciascuno de' quali viene distinto dall'altro per la cesura che cade sull'ultima sillaba d'ogni verso.
Nell'esempio del canto sillabico *Orietur* i movimenti ritmici sono quattro. Nel tratto neumatico qui sopra riferito i movimenti ritmici sono sette.

§. 2.[203] Del ritmo nella successione delle sillabe e de' suoni

61. Ogni movimento ritmico è composto di una successione di sillabe nel canto sillabico o di una successione di suoni nei tratti neumatici. Anche qui vale il principio *numerus in continuatione nullus*. Per conseguenza né quelle sillabe né quei suoni possono essere pronunciati o cantati uniformemente l'uno dopo l'altro.

198. *larghezza*] *lunghezza*.
199. *parimente*] aggiunto al TD.
200. *tra i gruppi*] *parimente*
201. *bianco*] seguito da TO: *tra i gruppi di note*.
202. *La melodia*] *Esso cita*.
203. *§. 2.*] *D*.

62. La regola della divisione non può qui applicarsi; giacché si otterrebbero nuovi incisi e però nuovi movimenti. Resta tuttavia[204] un altro modo di distinguere le sillabe od i suoni overo gli elementi[205] che costituiscono un movimento, ed è quello di metterne[206] in rilievo alcuni per mezzo degli accenti, lasciando gli altri deboli e per dir così oscuri. Ed in vero, se in una lunga successione di suoni, se ne[207] accentano alcuni con una certa simmetria e proporzione,[208] si avrà subito un qualche ritmo. P.e.:



È dunque necessario esaminare alquanto più accuratamente la regola degli accenti (27 e segg.), prima pel canto sillabico, poi nella sua applicazione ai tratti neumatici.

63. Nel canto sillabico ogni frase (e il medesimo intendasi degli incisi) è composta di una, due o più parole, le quali si devono pronunciare con intimo legame [p. 27] tra loro, in modo però che[209] ogni parola riesca ben[210] distinta dall'altra, se si vuol bene intendere il senso del discorso. Siccome è officio dell'accento d'attrarre quasi a sé tutte le sillabe che lo precedono nella stessa parola e tutte quelle che lo seguono dando alla medesima l'unità e distinguendola così dalla parola che segue (24), basta declamare convenientemente il testo perché risulti la distinzione d'ogni parola. Di tale distinzione noi qui non ci occupiamo,[211] e consideriamo la frase come una semplice successione di sillabe, che devono essere messe più o meno[212] in rilievo per mezzo dell'accento.

64. Anzitutto la frase può essere di una sola parola. Rispetto l'accento si tengano a mente i seguenti principii in parte già conosciuti.

a) Ogni parola (salvo poche eccezioni) ha un solo accento tonico (29, 32).

b) L'accento non può cadere che sulla sillaba penultima o sull'antepenultima. Sulla finale cade soltanto ne' monosillabi accentati e nell'unione di un monosillabo con una parola proclitica (32), p.e. *in té*, *sine té*, *propter nós*, etc.

c) Sulla sillaba accentata d'ogni parola cade l'*elevatio vocis*, ovvero l'*arsis* come dicevano gli antichi; sulla sillaba finale cade la *depositio vocis*, ovvero la *thesis*. Nelle parole dattiliche, al penultima sillaba appartiene all'arsi; p.e.:

204. *Resta tuttavia*] *Avrà.*

205. *le sillabe od i suoni overo gli elementi*] *ed è quella di mettere in evidenza una sillaba a preferenza di un'altra. un suono a preferenza dell'altro gli elementi sulle sillabe accentate.*

206. *metterne*] *mettervi.*

207. *se ne*] aggiunto al TD.

208. *alcuni con una certa simmetria e proporzione*] *simmetricamente e proporzionatamente.*

209. *in modo però che*] *distintamente.*

210. *riesca ben*] *deve riuscire.*

211. *dando alla medesima l'unità e distinguendola così dalla parola che segue basta declamare convenientemente il testo perché risulti la distinzione d'ogni parola. Di tale distinzione noi qui non ci occupiamo*] aggiunto a TO illeggibile.

212. *più o meno*] aggiunto al TD.

d) Le sillabe che precedono l'accento non hanno arsi, ma vengono attratte verso l'accento e formano la così detta "anacrusi". Nondimeno per pronunciarle è necessario un attacco della voce, specialmente se tali sillabe sono duo o tre; tale attacco è un debole impulso, che alcuni chiamano pure[213] "accento" o "arsi[214] secondaria" della parola. Segneremo[215] con l'accento[216] acuto ´ l'arsi principale[217] della parola e col segno ˘ l'impulso o arsi secondaria[218] nell'anacrusi; p.e.:

   míser, *miséria*, *mĭserábile*

   Dicasi il medesimo delle proclitiche nelle parole congiunte; p.e.

   in té, *sĭne mátre*, *prŏpter hómines*

e) Se l'anacrusi è composta di più di tre sillabe l'impulso secondario dev'essere rinnovato in luogo opportuno. La ragione è che, stando all'indole della lingua latina, dopo un'arsi [p. 28] qualsivoglia non possono seguire[219] più di una o due sillabe atone. P.e.:

   remédium, *remĕdiábile*, *ĭrremĕdiábile*;
   miséricors, *misĕricórdia*, *misĕricŏrdiárum*;
   substántia, *cŏnsubstántia*, *cŏnsubstăntiálem*, etc.

65. Un'arsi congiunta con la sua tesi si può concepire come un piede a simiglianza de' piedi metrici, che si sogliono distinguere nei versi. Siccome però nel caso nostro tale piede non è costituito dalla quantità delle sillabe lunghe e brevi (p.e. piede dattilico, spondeo, giambo, ecc.), ma soltanto da sillabe accentate ed atone, così gli diamo il nome di "piede ritmico", giacché, come diremo, esso compie il ritmo oratorio e gregoriano.

66. Per conseguenza:

a) Ogni parola, presa da sé, forma un piede ritmico compiuto: notiamo col segno ˘ le sillabe atone che appartengono all'arsi e col segno ¯ le sillabe dove cade la tesi;[220] p.e.:

   ámŏr, *déūs*, *dóm̆nūs*, *dír̆ĭgē*

b) I leggeri impulsi delle sillabe che formano anacrusi possono concepirsi come appartenenti a piedi ritmici subordinati e secondarii; la loro tesi coincide con l'arsi susseguente; p.e.:

213. *Pure*] aggiunto al TD.

214. *Arsi*] aggiunto al TD.

215. *Segneremo*] *che va segnata.*

216. Segue, eraso, l'esempio successivo.

217. *principale*] *che distingue.*

218. *o arsi secondaria*] aggiunto al TO: *debole.*

219. *La ragione è che, stando all'indole della lingua latina, dopo un'arsi qualsivoglia non possono seguire*] *facendo in modo che non aspirerà le sillabe atone che seguono in modo che non siano più divise.*

220. *che appartengono all'arsi e col segno ¯ le sillabe dove cade la tesi*] aggiunto al TD.

remédium, *remediábile*, *irremediábile* etc.

c) Come si vede una[221] parola può constare di due o più piedi, un solo dei quali è principale; gli altri sono secondarii e formano anacrusi.

67. D'ordinario la frase o l'inciso di frase è composto di due o più parole intimamente legate insieme. Questa loro intima unione richiede che si congiungano pure i loro piedi ritmici in un'unica serie.
Tale serie di piedi ritmici[222] si forma nella seguente maniera:

a) La tesi del piede precedente si sposta e cade dove comincia l'arsi della parola seguente; p.e.:

immittet angelus Domini

Se si leggesse o cantasse *immittet angelus Domini*, facendo sentire [p. 29] la tesi e quindi posando la voce sull'ultima sillaba di ogni parola, si avrebbe divisione di frase e però di movimento.

b) L'anacrusi della parola che segue entra a far parte del piede ritmico che precede, aumentando per conseguenza le sillabe che appartengono all'arsi d'un piede; p.e.:

implebit sagittas eorum, *ut vigilemus cum Christo*

c) Se il piede ritmico per tale congiunzione risultasse di quattro sillabe, conviene rinnovare a luogo opportuno l'impulso e introdurre per conseguenza un piede ritmico secondario. La ragione è che un'arsi non può avere più di tre sillabe, o in altri termini non possono seguire più di due sillabe atone senza rinnovamento d'impulso (64, e); p.e.:

sperantibus in te[a)] *Deus veritatis*, e non già *Deus veritatis*, sperantibus in te

d) Se per ultimo il piede ritmico per la medesima congiunzione risultasse di molte sillabe e torni o inconveniente o difficile la divisione in piedi ritmici secondarii, sarà meglio far sentire una delle tesi e dividere il movimento (18b); p.e.:

super aspidem et basiliscum ambulabis

ovvero anche: *super aspidem et basiliscum ambulabis*

68. Da tutte queste osservazioni si conchiude che ogni frase o movimento ritmico si deve

---

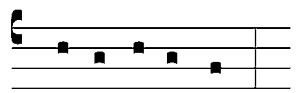
221. *una*] seguito da TO: *sola*.

222. *di piedi ritmici*] aggiunto al TD.

a) Per la strettissima unione che ha il monosillabo con la parola precedente si potrebbe anche indicare così: *sperantibus in te*.

concepire come distinto[223] in tante piccole parti; ogni parte va da un accento all'altro costituendo quel[224] che chiamiamo piede ritmico, per modo che l'altra frase o l'intero movimento è formato[225] da una[226] serie di piedi ritmici, di varia importanza, o di varia lunghezza e di vario grado. Si può quindi stabilire quest'altro principio (60): seconda legge del ritmo nella successione de' suoni è il distinguere per arsi e tesi quei suoni che entrano in un[227] movimento ritmico ossia in una[228] frase musicale.

69. Tutto questo va applicato ai tratti neumatici.
[p. 30]
Consideriamo la prima frase dell'esempio già recato (59):



a) Questi suoni costituiscono un movimento ritmico; non possono dunque essere divisi in due o più parti.

b) Non v'ha ritmo se tutti i suoni si eseguiscono con forza di voce[229] uniforme: *numerus in continuatione nullus*.

c) Conviene dunque distinguerli per mezzo degli accenti e però delle arsi e tesi, seguendo le medesime norme proprie del canto sillabico, che son poi quelle della lingua latina; in altri termini è necessario dividere la frase in due o più piedi ritmici[230].

70.[231] Siccome nei tratti neumatici non vi ha sussidio di un testo, il[232] quale indichi la serie de' piedi ritmici, vi deve supplire la[233] notazione. A questo aspetto però[234] la notazione propria del canto sillabico è insufficiente. Nell'esempio proposto vi sono cinque note ed esse ammettono combinazioni ritmiche in gran numero. P.e. le sole prime tre note sono capaci di sei interpretazioni.

1. , 2. , 3. , 4. , 5. , 6.

---

223. *distinto*] *diviso*.

224. *quel*] *il piede*.

225. *formato*] *costituito*.

226. *una*] aggiunto a TD.

227. *per arsi e tesi quei suoni che entrano in*] *gli elementi che formano un*.

228. *in una*] aggiunto al TD.

229. *forza di voce*] *accento*.

230. *dividere la frase in due o più piedi ritmici*] *determinare i piedi ritmici che costituiscono la frase*.

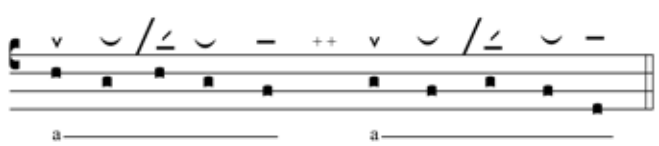
231. *70*] seguito da TO: *mancando*.

232. *Siccome nei tratti neumatici non vi ha sussidio di un testo*] *il quale indichi dove collocare gli accenti*.

233. *vi deve supplire la*] seguito da TO: *il quale indichi la serie de' piedi ritmici, vi deve supplire la* in sovrapposizione alla rasura *notazione. A questi aspetti la notazione propria del canto sillabico è insufficiente. Il sussidio di* […] *che abbiamo adoperato preventivamente per iniziare i* […] *si potrebbe applicare gli accenti neumatici che si vuole sarebbe sufficiente e* […].

234. *però*] aggiunto al TD.

Eppure una sola di queste è intesa dall'autore della melodia.
Si[235] potrebbe supplire a tale difetto, mettendo sul gruppo le indicazioni da noi adottate pe' piedi ritmici: p.e.:



Certo è che[236] la melodia può essere già cantata perfettamente, né più né meno che se avesse un testo sillabico sotto le note. Contuttociò l'occhio incontra difficoltà nel seguire tanti piccoli segni ed ha bisogno di determinazioni grafiche più appariscenti e che meglio e più immediatamente rappresentino il piede ritmico.
[p. 31] Non resta dunque altro se non[237] che la notazione medesima rappresenti i piedi ritmici, raggruppando in un solo segno, facile a distinguersi per la sua forma, quelle note che appartengono al medesimo piede.

71. Tale appunto è il sussidio che incontriamo nella notazione neumatica.
L'esempio intero, già[238] recato più sopra (58),[239] si presenta in questo modo nel *Liber gradualis* (Alleluia, dominica infra octavam Corporis Christi, p. 320):

Per poco che si conoscano e distinguano i singoli neumi e si sappia il loro proprio modo di esecuzione la melodia si eseguisce con la stessa precisione, fino ne' suoi più minuti particolari, come se sotto alle note vi fosse un testo.

72. Ed in vero ogni neuma rappresenta un piede ritmico; ha l'arsi sulla sua prima nota, la tesi sull'ultima. Se il neuma è di quattro note, le tre prime appartengono all'arsi, l'ultima alla tesi. Se le note sono più di quattro vi ha suddivisione d'impulso.
Quando i neumi si congiungono in serie, i piedi ritmici hanno la tesi dove comincia il neuma seguente; p.e.:

Vi è modo di conoscere i neumi che stanno in anacrusi e che però formano i piedi ritmici secondarii.
Nulla dunque manca alla notazione musicale a fine di ridare alla frase tutto l'andamento proprio del ritmo oratorio.

---

235. *Si*] seguito da TO: *71.*

236. *Che*] aggiunto al TD.

237. *Non resta dunque altro se non*] aggiunto a TO: *71 Basta.*

238. *Già*] aggiunto al TD.

239. *più sopra (58)*] aggiunto al TD.

73. Per conseguenza riconfermiamo il principio altra volta asserito (10)[240] ed è che i tratti neumatici si possono concepire come melodie composte sopra un testo sillabico immaginario che viene però espresso durante il canto. Ciò è tanto vero, che chi voglia avere un'idea dell'effetto che fa l'esecuzione di un tratto neumatico, basta che eseguisca qualsivoglia melodia del canto sillabico, sopprimendo le parole, ma ritenendo con ogni scrupolo le divisioni e gli accenti proprii del testo soppresso.[241]

[p. 32]
74. Nota.[242] Gli antichi solevano considerare nelle melodie gregoriane le sillabe, le parti e le distinzioni. Dice Guido d'Arezzo nel Micrologo: «In harmonia (cioè nella melodia secondo il significato antico di tal parola) sunt phtongi id est soni, quorum unus, duo vel tres aptantur in syllabas; ipsaeque (*sillabae*) solae vel duplicatae, neumam id est partem constituunt; sed pars una vel plures distinctionem faciunt, id est congruum respirationis locum (cioè la *pausa maxima* finale)».
Gli antichi dunque chiamavano sillaba il piccolo gruppo di note che va da un'arsi all'altra e noi diciamo "piede ritmico"; chiamavano neuma o parte, quel che diciamo "frase, inciso o movimento"; chiamavano distinzione quel che diciamo "periodo". I termini sono diversi ma la dottrina è la stessa.
Degno di nota è un passo di Cassiodoro[243] (epistola XL: Migne, *Patrologia latina*, 69, 572). Distingue il ritmo in naturale ed artificiale. Quest'ultimo è proprio della poesia; il primo della prosa: «Naturalis autem rhythmus animatae voci cognoscitur attributus: qui tunc pulchre melos custodit, si apte taceat, congruenter loquatur et per accentus viam musicis pedibus composita voce gradiatur».

75. Quanto all'importanza del ritmo gregoriano, così inteso come l'abbiamo descritto, si mediti questo passo di Odone (Pothier, p. 143): «Omne quod dividitur facile capitur, tam usu, quam sensu; quod vero indivisum, idem est et confusum. Atque haec est causa propter quam et syllabae (piedi ritmici) et partis (frasi) ac distinctiones (periodi) etiam in musica excogitatae sint. Tanta enim dissimilitudo hoc argumento fieri potest, ut eundem cantum posse alium reddere videatur, et difficilis fit cantus et minus delectans. Si eius syllabas et partes ac distinctiones similes feceris[244] (non dunque eguali, come nei versi, ma proporzionali), eius difficultatem tolli et dulcedinem augeri videbis».

[p. 33]
76. Il coglier bene queste divisioni e questi accenti, se il testo[245] non le contenga notate, sarà fortuna di questo o quel cantore o abilità particolare di questo o quel maestro. Tale fortuna o abilità non si può supporre comune a tutti. Di qui muove il grave lamento di quasi tutti coloro che adoperano libri gregoriani non bene notati, ed è che, non ostante i loro sforzi e la loro ottima volontà, il loro canto *difficilis fit et minus delectans.*

---

240. *(10)*] aggiunto al TD.

241. *soppresso.*] seguito da TO: *Articolo III / Della notazione neumatica.*

242. *Nota*] aggiunto al TD.

243. *Cassiodoro*] *Boezio.*

244. *feceris*] aggiunto al TD.

245. *testo*] seguito da TO: *pro.*

77. La buona notazione delle melodie gregoriane, secondo l'indole del ritmo loro proprio, è dunque condizione indispensabile[246] alla loro buona ed uniforme esecuzione. Essa aggiunge all'unità materiale del testo gregoriano, l'unità formale della sua interpretazione.[247]
Ora quest'unità formale è immensamente più importante dell'unità materiale. Ed in vero quando pure per ipotesi in tutte le chiese del mondo vi fosse un unico testo comune, ma notato così che non contenga altro che la serie materiale delle note o tutto al più una[248] qualche divisione arbitraria, ma senza[249] esatta indicazione degli accenti, l'esecuzione dovrebbe per necessità, o riuscire indeterminata e quindi confusa, ovvero dovrebbe andar soggetta a tanta varietà d'interpretazione che un'identica melodia non potrebbe più riconoscersi da quei medesimi cantori, che altrove l'avessero già eseguita od udita le mille volte. Per giunta tutte queste varietà d'interpretazioni non avrebbero altro fondamento che il puro arbitrio o de' cantori o de' maestri.[250]
Nell'articolo seguente diciamo della notazione gregoriana: vedrà il giovane cantore quanto è facile imprimere nella mente i segni e neumi gregoriani.

[p. 34]

Articolo III
Della notazione neumatica

78. Prima di Guido d'Arezzo la nota relativamente più acuta solevasi indicare col segno dell'accento acuto ´; la nota relativamente più bassa s'indicava col segno dell'accento grave `, che talvolta scrivevasi anche con la forma di un semplice punto.

79. I gruppi di due, tre o anche più note si notavano con segni risultanti dalla diversa combinazione dell'accento acuto col grave. Tali segni chiamansi volgarmente neumi, dal greco *νεῦμα* che appunto significa segno. Ciascuno ha un nome suo proprio. Per esempio:

a) Combinazione di nota grave ed acuta: = *pes* o *podatus*;

b) " " acuta e grave: = *clivis*;

c) " " nota grave, acuta, grave: = *torculus*;

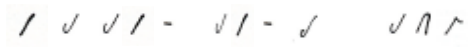
d) " " nota acuta, grave, acuta: = *porrectus*;

e) " " nota acuta, grave, grave: = *climacus*;

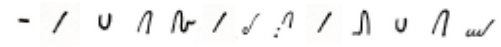
f) " " nota grave, grave, acuta: = *scandicus*.

246. *indispensabile*] seguito da TO: *del.*
247. *interpretazione.*] seguito da TO: *Data.*
248. *una*] *con.*
249. *senza*] seguito da TO: *un'.*
250. *maestri.*] seguito da TO illeggibile.

Questi ed altri simili segni, che si possono studiare nei trattati speciali intorno le origini della notazione neumatica (vedi per tutti quello del Pothier), ponevansi semplicemente sopra il testo liturgico e sopra le sillabe alle quali[251] si riferivano, per esempio in questo modo:



Ad te le-va-vi a - ni-mam me-am (introito della I domenica d'Avvento)



Al - le - lu - ia (3 missa in Nativitate.
Vedi *Paléographie musicale*, I, p. 111)

80. Salvo poche eccezioni, tali neumi non indicavano l'intervallo dei suoni, ma solo i[252] piccoli gruppi di note e con essi le arsi e le tesi del canto. I cantori adunque dovevano antecedentemente conoscere la melodia per ben cantarla, e la notazione non era [p. 35] che una guida a sussidio della memoria.

81. Questa forma di notazione gregoriana coll'andar del tempo e secondo l'uso delle varie nazioni, subì varie fasi, che qui non fa bisogno ricordare.

82. Nel secolo XI, per opera precipuamente di Guido d'Arezzo, fu introdotto l'uso di disporre i neumi[253] sul rigo musicale. Così cominciarono a rappresentare ad un tempo e il gruppo di note e gl'intervalli de' suoni, e[254] fu quindi determinata per sempre l'interpretazione precisa della melodia gregoriana.

83. Anche questo modo di notazione coll'andar del tempo subì varie modificazioni; ma fin dal secolo XIII cominciò a prendere le forme, che ancor oggi adoperiamo.
L'accento acuto ´ si cambiò nella nota ⌝, che dicesi *virga*; l'accento grave ` nella nota ▪, che dicesi *punctum*. Questo in certi neumi di note discendenti ha la forma romboidale ◆. Tutti gli altri neumi, a simiglianza dell'antica scrittura neumatica, risultarono dalla varia combinazione della *virga* col *punctum*.

251. *alle quali*] *a cui.*
252. *solo i*] seguito da TO: *press.*
253. *neumi*] seguito da TO: *sotto.*
254. *e*] seguito da TO: *era.*

84. Ecco la tavola de' neumi più comuni e più semplici:[b)]

a) Neumi di una nota:
- *virga*:
- *punctum*:

b) Neumi di due note:
- *podatus*:
- *clivis*:

c) Neumi di tre note:
- *torculus*:
- *porrectus*:
- *salicus*:
- *scandicus*:
- *climacus*:

d) Neumi di quattro note:
- *torculus resupinus*:
- *porrectus flexus*:
- *climacus resupinus*:
- *climacus*:
- *pes subbipunctis*:

e) Neumi di cinque note:
- *pes subtripunctis*:
- *pes subbipunctis resupinus*:
- *climacus*:

b) Si vegga la tavola de' neumi nella *Paléographie musicale*, I, p. 51.

[p. 36]

85. Si osservi quanto segue:

a) Nel *podatus* si canta prima la nota inferiore poi la superiore (16, a).

b) Nel *porrectus* gl'intervalli sono segnati all'estremità della *flexa* (16, b).

c) Nel *climacus* ed in tutti i suoi derivati il *punctum* prende la forma romboidale per maggiore distinzione grafica.

d) Il *salicus* si può concepire come composto di *punctum* e *podatus*; lo *scandicus* come composto di *podatus* e *virga*. Per conseguenza questi due neumi possono appartenere alla serie di neumi composti, dei quali si dirà più innanzi.

e) Oltre le combinazioni proposte nella tavola precedente se ne danno parecchie altre. Ma per lo scopo dell'esecuzione gregoriana non è necessario conoscerle partitamente, molto più che non sono che facili ampiamenti de' neumi indicati.

Articolo[255] IV
Dell'esecuzione de' tratti neumatici

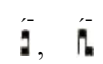
86. Diremo per ordine[256] di tutto ciò che può occorrere per l'esecuzione de' tratti neumatici, passando[257] secondo il nostro consueto dagli elementi più semplici alle frasi più complicate.

§. 1.[258] Esecuzione de' neumi semplici

87. Ogni neuma è per sé medesimo atto a rappresentare un piede ritmico e può essere equiparato a quelle parole della lingua, che pure per sé medesimo rappresentano un piede ritmico.

88[a]. Sotto questo riguardo si noterà quanto segue:[259]

a) Sulla prima nota d'ogni neuma cade l'accento o l'*arsis*, sull'ultima la *thesis*; p.e.:

mater 

dominus

255. *Articolo*] seguito da TO: *III.*
256. *ordine*] seguito da TO: *nei seguenti paragrafi.*
257. *passando*] seguito da TO: *dagli.*
258. *§. 1.*] seguito da TO: *Neumi.*
259. *segue:*] seguito da TO: *La conseguenza al.*

b) Siccome l'indole della[260] lingua non proibisce un'arsi di tre sillabe, così i neumi di [p. 37] quattro note possono rappresentare un unico piede ritmico; p.e. :

libera me

c)[261] I neumi di cinque o più note vanno suddivisi opportunamente; p.e.:

dominus in te

d) Un monosillabo può rappresentare un piede; l'attacco della voce produce l'arsi, il momento in cui la voce finisce il suono la tesi. Quindi anche nel canto una sola nota può rappresentare un piede; p.e.:

nos

Si noti tuttavia[262] che la *virga* come rappresentante di un piede non si riscontra che nei neumi composti.

88[b]. Tutte le note di un neuma sono[263] moralmente eguali in valore, come moralmente eguali in valore sono le sillabe di una parola:

L'esecuzione indicata nell'esempio b)[264] è aliena dal ritmo gregoriano.

89. Solo la nota su cui cade l'arsi (cioè la prima di ogni neuma) è forte; tutte le altre sono deboli. Così nelle parole la sola sillaba accentata è forte, le altre sono deboli.
A questa regola si deve badare specialmente nei neumi ascendenti, e più in generale quando l'arsi del neuma giace in posizione inferiore alla nota che segue. P.e.:

260. *b) Siccome l'indole della*] *Si noterà quanto segue.*

261. *c)*] seguito da TO: *Di.*

262. *Si noti tuttavia*] *Si avverte nondimeno.*

263. *sono*] seguito da TO: *uguali in valore.*

264. *b)*] seguito da TO: *attraverso.*

90. Tutte le note del neuma si esprimono dolcemente legate fra loro. Anche le sillabe di una parola si pronunciano con legatura[265]; ma la pronuncia delle consonanti ne altera alquanto l'effetto.

91[a]. Nell'eseguire le singole note del neuma si deve mantenere il movimento me[p. 38]desimo del canto sillabico, né più né meno che se sotto ogni nota si cantasse una sillaba. Nondimeno non può negarsi che un semplice vocalizzo si eseguisce con maggior leggerezza che non un canto sillabico; giacché manca del tutto il così detto peso delle sillabe.

91[b]. Non è mai lecito respirare in mezzo di un neuma, come non è lecito respirare in mezzo di una parola. Il neuma in tal caso si dividerebbe in due e perderebbe il suo significato musicale, come la parola parimente divisa in due perderebbe il suo senso.

§. 2.[266] **Esecuzione delle frasi neumatiche**

92. La frase neumatica (il medesimo intendasi pure dell'inciso di frase) rappresenta, come sappiamo, uno de' movimenti ritmici nei quali si divide la melodia. I suoni che appartengono ad un movimento sono distinti fra loro per arsi e tesi formando quasi una serie di piedi. Già sappiamo che un neuma è atto a rappresentare un piede; vediamo or come si congiungono insieme due o più neumi per formare la frase. Diremo de' neumi semplicemente composti, de' neumi congiunti o insieme contratti, de' neumi prolungati; avvertendo però che in un'unica frase posso[no] incontrarsi tutte e tre queste specie di combinazioni neumatiche.

A. Frasi a neumi composti

93. In queste frasi i neumi si trovano strettamente avvicinati l'un l'altro; solo in alcune arsi[267] due o più neumi si trovano uniti insieme in un unico segno, ma è sempre facile riconoscerli e distinguerli ne' loro elementi.

94[a].[268] L'intima unione de' neumi in una stessa frase richiede l'intima unione de' piedi ritmici che rappresentano; per conseguenza la tesi del piede precedente si sposta e cade dove comincia l'arsi del piede[269] seguente (67, a). P.e.:

1. *mittet angelum suum*

265. *si pronunciano con legatura*] *sono sempre legate insieme.*

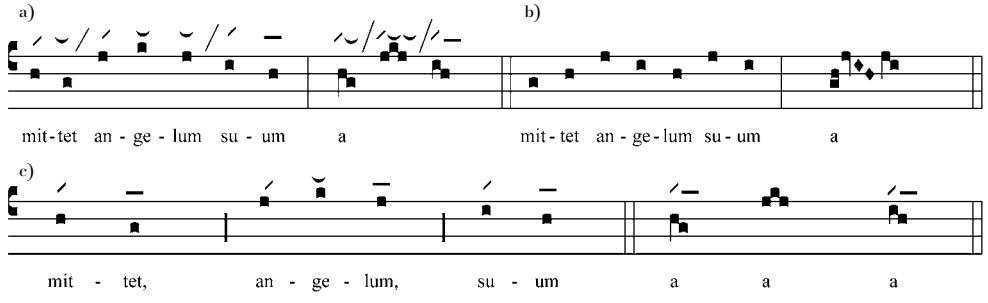
266. *§. 2*] *P.*

267. *solo in alcune arsi*] *dal* […] *tuttavia*

268. *94.*] seguito da TO: […] *nell'esecuzione si otterrà la perfezione in modo che la tesi del piede precedente combaci coll'arsi del seguente.*

269. *del piede*] *della.*

Se si declamasse: *mittet angelum suum* non si avrebbe più una frase, ma[270] un triplice inciso e l'unico movimento ritmico andrebbe spezzato.
Allo stesso modo se la frase neumatica si scrivesse coi neumi staccati, ovvero [p. 39] se malamente si cantasse facendo tesi sopra ogni neuma si avrebbero tre movimenti ritmici invece di uno (esempio c).



94[b]. Da questa osservazione segue immediatamente la regola fondamentale per l'esecuzione di ogni inciso e di ogni frase neumatica gregoriana: la frase neumatica deve eseguirsi di un sol tratto di voce senza interruzione alcuna e per conseguenza senza[271] far sentire nessuna *mora vocis* e senza respirare in mezzo la frase.
I movimenti ritmici sono sempre tanto corti, che non riesce mai difficile osservare questa regola importante in quella guisa che non riesce mai difficile pronunciare tutto d'un tratto una frase del periodo nel comune discorso.
Nondimeno nel[272] caso di un'improvvisa necessità si potrà celermente respirare, senza interruzione di movimento, alla fine di un neuma, come nel medesimo caso si può fare nella declamazione alla fine di una parola.

95. Siccome ogni neuma ha l'arsi sulla sua prima nota, così in ogni frase neumatica, tante sono le arsi quanti sono i neumi. Nell'esempio citato tre sono i neumi, dunque tre sono le arsi della frase.
Ma in quella guisa che non tutte le arsi de' piedi ritmici, che costituiscono una frase del discorso, hanno carattere di vero accento, così non tutte le arsi che costituiscono una frase neumatica hanno carattere di vero accento musicale.

96. Talvolta nel principio della frase uno o più neumi formano anacrusi, tal altra nel decorso della frase è necessario suddividere un piede ritmico perché contine troppi suoni atoni contrariamente alla regola dell'accento latino e quindi si ottengono dei piedi ritmici secondarii.

97.[273] Di più in ogni frase del discorso si può notare un accento logico o princi[p. 40]pale, così in ogni frase neumatica si può notare un accento logico dell'intera frase.

270. *ma*] seguito da TO: *tre incisi.*

271. *senza*] seguito da TO: *respirare in mezzo la fr[ase].*

272. *nel*] *in.*

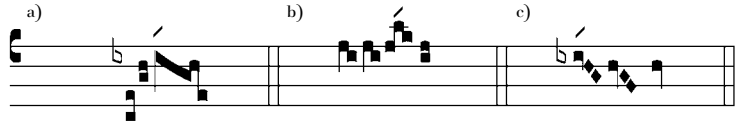
273. *97.*] seguito da TO: *Di qbq.*

98. È assolutamente necessario dar buon rilievo a questa varietà e subordinazione degli accenti, se non si vuol rendere monotono il canto e privo affatto del suo senso melodico. Il medesimo s'è già osservato a proposito della declamazione (37, 38).

99. Per la pratica vale più il sentimento di chi canta e il buon gusto nell'interpretare la frase melodica, che non la regola materiale. Nondimeno faremo alcune osservazioni per guida del cantore.

a) In generale si metta in rilievo un solo de' neumi che compongono la frase, gli altri siano a questo subordinati. Il cantore poggerà leggermente la voce sul principio di ogni neuma; l'andamento melodico e l'espressione del canto indicheranno quasi da sé su qual neuma deve[274] la voce colorire maggiormente. Mancando particolari criterii si metta in rilievo l'ultimo neuma della frase, dove termina il movimento (39).

b) Sempre parlando in generale, il neuma che nella frase è melodicamente più importante, è pure quello che porta con sé l'accento principale. Le altre arsi si muovono verso questo neuma e da lui discendono.



Nell'esempio a) l'accento principale va da sé sul *porrectus flexus*; i due *podatus* che precedono sono come una spinta verso il Si bemolle e per tal ragione l'arsi del secondo *podatus* è più colorita che non l'arsi del primo, a ragione del crescendo che qui è raggiunto dalla natura stessa del movimento melodico. Il medesimo dicasi per l'esempio b). Nell'esempio c) l'accento è sul primo *climacus* da cui discende tutta la frase, come un grazioso festoncino.

c) In generale ed ammettendo parecchie eccezioni si può ben dire che in una frase musicale il neuma più acuto è il più importante. Il caso si avvera più di frequente quando la melodia muove dal basso verso l'alto, dove l'espressione stessa porta generalmente un crescendo di forza, che finisce appunto sul neuma più acuto. Tale sarebbe il primo degli esempii citati più sopra.

[p. 41]
d) Per questa ragione nei gruppi che si presentano sotto questa o simile forma melodica , il primo neuma forma vera anacrusi e l'accento cade sul neuma secondo. P.e.:

274. *deve*] seguito da TO: *calare.*

Co' criterii qui[275] esposti (c, d) è facile riconoscere l'anacrusi anche quando essa si protrae per più neumi; p.e.:

Proseguendo la nostra esposizione troveremo più innanzi[276] altri casi, ne' quali ricorre l'anacrusi neumatica e viene determinata in altra maniera la collocazione dell'accento principale.

e) Allorché un neuma è composto di quattro note e non si trova in fine della frase è necessaria una leggera trasposizione d'impulso o suddivisione del neuma.[277] La ragione è che altrimenti si avrebbe un'arsi di quattro note contrariamente all'indole dell'accentazione latina. P.e.:

Si possono suggerire più modi per togliere l'inconveniente.[278] Uno sarebbe di dividere e porre un'arsi sulla terza nota del *pes subbipunctis*; ma la frase resta frastagliata e specie nell'esempio b) si toglie la rispondenza ritmica coll'ultimo neuma. Meglio è trasporre[279] l'arsi sulla seconda nota del neuma e considerare la prima come anacrusi. Nell'esempio b) l'anacrusi andrebbe a far parte della *clivis*[280] precedente che nell'esecuzione avrebbe lo stesso effetto del *porrectus*.[281] P.e.:

In iscuola per titolo di uniformità preferiamo d'ordinario questa seconda maniera di suddivisione pel neuma suddetto.

275. *qui*] aggiunto al TD.

276. *più innanzi*] aggiunto al TD.

277. *trasposizione d'impulso o suddivisione del neuma*] *suddivisione d'impulso.*

278. *l'inconveniente.*] seguito da TO illeggibile.

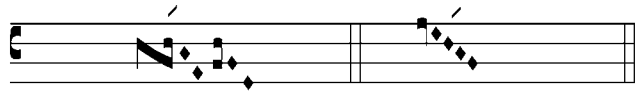
279. *trasporre*] *mettere.*

280. *della clivis*] *del podatus.*

281. *porrectus.*] seguito da TO: *Ma.*

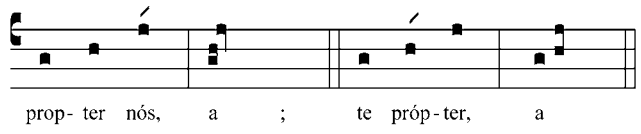
Se il neuma di quattro note si trova alla fine della frase, non occorre rinnovare [p. 42] l'impulso; perché tali note possono stare sull'[282]arsi e l'ultima forma tesi e *mora vocis*. P.e.:

Nei neumi di cinque o più note si rinnova l'impulso alla terza o quarta nota, dove sembri tornare più opportuno, vista la forma e la collocazione del neuma.



Se tornasse o incommoda o difficile la suddivisione del neuma sarà meglio far sentire una tesi e quindi dividere il movimento (67, d).
Non conviene moltiplicare le regole e le osservazioni; la pratica, e la fluidità del ritmo, la rispondenza naturale degli accenti melodici suggeriranno ogni volta il retto modo d'interpretazione.

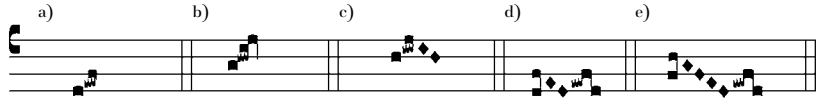
100. Abbiamo detto che talvolta i neumi si combinano insieme in un solo segno (93). Noteremo in particolare lo *scandicus*, il *salicus* ed il *quilisma*.
Lo *scandicus* appare composto di *podatus* e di *virga* . Qui secondo la regola data il *podatus* formerebbe anacrusi e la *virga* avrebbe l'accento proprio del neuma.
Il *salicus* si presenta come composto di un *punctum* e di un *podatus*. Il *punctum* qui formerebbe anacrusi.
Questi due neumi possono concepirsi come corrispondenti ai seguenti canti sillabici:



Tale però e la notazione guidoniana presentemente in uso. I manoscritti antichi non sembrano far differenza tra i due neumi e di solito li segnano . Nondimeno, per uniformità di esecuzione nella scuola, sogliamo considerarli ed eseguirli come neumi composti e quindi con le arsi loro proprie. Il medesimo dicasi dai neumi da loro discendenti, p.e. e simili, i quali anzi spesso si trovano in principio di frase e possono considerarsi come anacrusi della *virga*, o dell'ultimo *podatus*, o del neuma che segue.

282. *possono stare sull'*] *vanno regolarmente all'.*

101. Il *quilisma* si segna con un *punctum* dentato in questa forma [p. 43]. Esso trovasi sempre tra[285] due note, o tra due neumi, o tra una nota e un neuma e d'ordinario indica l'ambito di una terza minore tra la nota che precede e quella che segue. Apparisce per lo più nelle seguenti forme:



Credono alcuni che gli antichi lo eseguissero con un gruppo di note, girante sopra sé stesso; quindi il nome di *quilisma*. Sarebbe dunque un segno abbreviato e di convenzione, come il gruppetto ~ della musica moderna.
Forse eseguitasi in alcuno di questi modi:

Nel *Kyrie* e nell'*Ite missa est* della Beata Vergine, come anche in altri passi, sembra che se ne conservi traccia:

Nell'esecuzione del *quilisma* non è necessario esprimere il gruppo rappresentato dal segno; basta colpire con mordente la nota che immediatamente precede, sostenendo per lo spazio di una *mora vocis minor*; quindi si mette l'arsi sulla nota che *segue* passando debolmente sul suono intermedio dove cade il segno .

Esecuzione

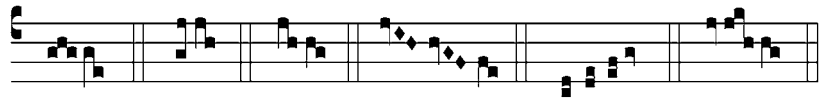
L'effetto pratico è simile ad una divisione in mezzo alla frase; ma la ragione teorica è diversa. Nondimeno poiché una *mora vocis* e bene accentata esiste, si ottiene nel mezzo della frase un[a] nuova determinazione di accento la quale spesso può dirigere il cantore nell'interpretazione de' neumi, specie di quattro o più suoni. Vedi sopra esempio d), e).

283. *tra*] *a.*

[p. 44]

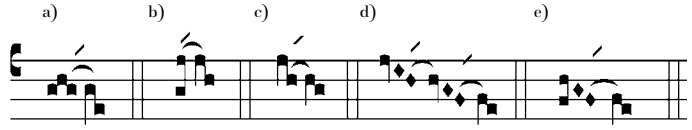
B.[284] **Frasi a neumi congiunti**

102. I neumi congiunti si formano[285] quando nella combinazione de' neumi semplici l'uno finisce sullo stesso grado dove l'altro incomincia. P.e.:



L'incontro delle due note sul medesimo grado produce una specie di crasi, la quale fonde insieme le due note in un solo suono di doppio valore. Per similitudine con la lingua si prenda un esempio dal greco nella teoria delle contrazioni.

103. La crasi porta seco una modificazione negli accenti. Come nella lingua greca la contrazione di due vocali le collega insieme in un solo accento, così la contrazione di questi suoni si fa con un unico accento.[286] In altri termini l'arsi del neuma seguente si trasporta sull'ultima nota del neuma precedente. P.e.:



104.[287] Tale contrazione porta naturalmente[288] con sé una maggior forza di accento e l'incontro delle due note, per ragione appunto del[289] premere che si fa con la voce[290] accentando, dicesi *pressus*.

105. Il *pressus*[291] produce una vera modificazione nell'accento[292] del primo neuma, quando questo è di due o tre note. Di fatto l'equilibrio delle arsi richiede un indebolimento nell'accento che precede il *pressus*, e però la[293] prima nota o le due prime note del neuma prendono il carattere di anacrusi. Tali sono gli esempi a), b), c), d). I neumi di quattro note conservano l'arsi ordinaria, benché indebolita,[294] come nell'esempio c).

284. *B*] aggiunto a TO illeggibile.

285. *si formano*] *sono varie.*

286. *accento*] seguito da TO: *alquanto più misurato del solito.*

287. *104*] preceduto da TO: *104.*

288. *naturalmente*] aggiunto al TD.

289. *del*] *in* e *in parte.*

290. *che si fa con la voce*] segue il TO: *della voce*; aggiunto al TO: *che si fa colla voce con la voce.*

291. *pressus*] seguito da TO: *ha con sé.*

292. *nell'accento*] seguito da TO: *che la precede resa di solito indebolita e talvolta d'una o due note, esso di solito si canta indebolito o sparisce del tutto. Diciamo in generale che.*

293. *la*] seguito da TO: *la nota o le due note.*

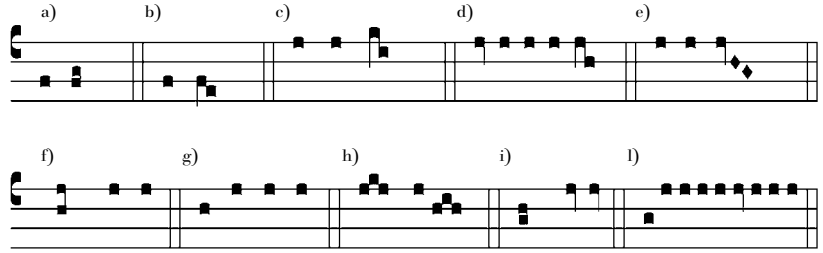
294. *indebolita*] seguito da TO illeggibile.

106. Il *pressus*[295] per la sua importanza determina ne' più de' casi l'accento principale della frase; e siccome esso ricorre assai di frequente, così il cantore ha quasi di continuo sotto gli occhi questo speciale sussidio per la buona interpretazione delle frasi neumatiche.

[p. 45]
107. Gli effetti melodici e ritmici che si ottengono col *pressus* sono assai svariati e sempre graziosi. Eccone alcuni:

C.[296] Frasi a neumi prolungati

108. Spesso la nota iniziale o finale de' neumi apparisce prolungata per mezzo di un *punctum* posto sullo stesso grado. Spesso pure il *punctum* è ripetuto a gruppi di due e due o di tre e tre note.[297] Non di rado s'incontra una *virga* con due o più punti; talvolta ancora due *virgae* riunite.
Tutte queste forme hanno lo scopo di congiungere le note in un suono solo, con valore di tempo rispondente al numero delle note, con norme diverse[298] e con varia esecuzione secondo i varii casi. Esempii:



etc.

Diremo di ciascun prolungamento particolare quel che è più importante.

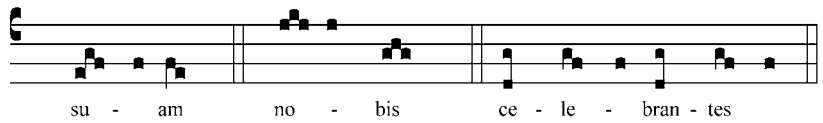
109. Prolungamento iniziale del *pressus*. Il *pressus* è formato dalla congiunzione del *punctum* col neuma e si eseguisce nel modo indicato più sopra (102).[299] Le due note formano crasi e l'arsi forte del neuma va sul *punctum*. Vedi gli esempii a), b).

110. Prolungamento iniziale dell'*oriscus*. Il[300] *punctum* che trovasi congiunto ad un *torculus* seguito da un altro *torculus* chiamasi *oriscus* (esempio h). Generalmente questa frase

295. *pressus*] seguito da TO illeggibile.
296. *C.*] seguito da TO illeggibile.
297. *note*] aggiunto al TD.
298. *con norme diverse*] aggiunto al TD.
299. *(102)*] aggiunto al TD.
300. *Il*] seguito da TO: *prolungamento*.

neumatica trovasi alla fine della frase.[301] Non vi ha effetto di *pressus*;[302] soltanto l'ultima nota del *torculus* è leggermente prolungata. Si consiglia inoltre un passaggio dolcemente legato al *torculus* di chiusa.

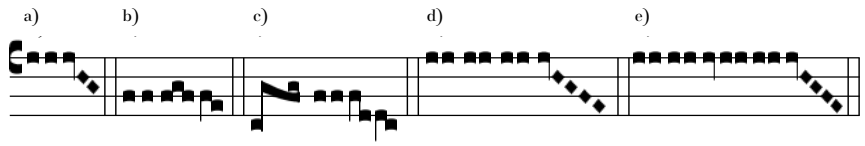
111. Prolungamento finale dell'*apostropha*. L'*apostropha* somiglia in tutto all'*oriscus*; ma può incontrarsi eziandio alla fine della *clivis* e serve ad unire tanto due *torculi*, come un *torculus* ed una *clivis*. Si noti nondimeno che l'*apo*[p. 46]*stropha* è propria del canto fiorito e presuppone la pronuncia di sillabe; p.e.:



Noi l'eseguiamo allo stesso modo dell'*oriscus*. Però *ad eruditionem* si vegga quel che ne dice il Lhoumeau, p. 54.

112. Prolungamento della *distropha*. La *distropha* è composta di due punti (*punctum* = *stropha*) riuniti insieme ▪▪. Essa deve considerarsi come un vero neuma ed ha l'arsi sulla prima nota:
´-
▪▪.
La *distropha* si presenta in tre[303] modi:

a) Come neuma congiunto con altro neuma. In questo caso ella attrae a sé l'accento del neuma seguente con una vera crasi di tre note,[304] ma non ha l'accento così forte come nel *pressus*. L'equilibrio ritmico esige che si rinnovi l'impulso in una qualche altra nota del neuma che segue: generalmente si rinnova sulla seconda nota; p.e.:

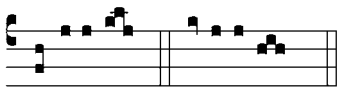


Nell'esempio a) l'impulso si rinnova sul La seconda nota del *climacus*; negli altri due esempii b), c) il *pressus* che segue indica da sé il posto dove cade l'accento.
Spesso la *distropha* si trova riportata due o tre volte, come nell'esempio d). Nella stampa le varie *distrophae*[305] si veggono ben distinte l'una dall'altra per mezzo di un piccolo spazio vuoto (p.e. *Liber gradualis*, p. 77 lin. 7). È bene ripercuotere colla[306] voce le varie piccole

301. *della frase*] *dell'oriscus* eraso
302. *pressus*] seguito da TO: *solamente si prolunga*.
303. *tre*] *due*.
304. *note*] seguito da TO: *e farà segue le regole del pressus*.
305. *distrophae*] seguito da TO illeggibile.
306. *colla*] seguito da TO: *la*.

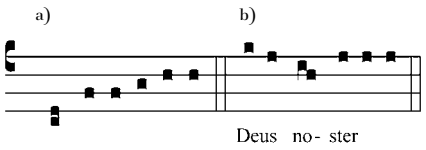
arsi, dando al suono continuato una[307] specie di oscillazione ed ondulazione. Sembra infatti[308] che gli antichi nell'esecuzione degli strofici[309] facessero appunto oscillare la voce e forse anche ondeggiare a maniera di trillo (Pothier, p. 93).

b) In secondo luogo la *distropha* si presenta come neuma che lega due altri neumi. Trovasi allora in grado diverso, e serve ad ampliamento del ritmo, e la frase va eseguita assai legata.[310] P.e.:



[p. 47]

c) In terzo luogo la *distropha* si trova anche sulla fine delle frasi o come neuma particolare in grado diverso (esempio a), o come prolungamento del neuma che precede (esempio b).

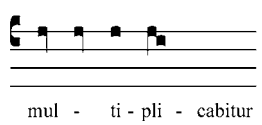


113. Prolungamento della *tristropha*. In tutto simile alla *distropha* è la *tristropha* ▪▪▪ e la notiamo a parte perché il cantore si avvezzi a distinguerla.

Essa[311] si trova: o nel principio della frase o sulla nota finale o come congiunzione tra due neumi. Spesso si congiunge colla *distropha* sul medesimo grado. Esempii:

L'esecuzione è la stessa come per la *distropha*.

114.[312] Talvolta s'incontra la doppia *virga* invece degli strofici. Essa indica una nota di doppio valore e vuole un'arsi ancor più vibrata. Nel canto fiorito s'incontra di frequente in principio della frase, quasi per meglio determinare l'intonazione.



307. *una*] *volta.*
308. *infatti*] aggiunto al TD.
309. *degli strofici*] *della distropha.*
310. *e la frase assai legata*] aggiunto al TD.
311. *Essa*] preceduto da TO: *a).*
312. *114.*] preceduto da TO: *b).*

115. Queste sono le principali osservazioni intorno al valore de' segni neumatici nella frase musicale. Si potrebbe scendere a particolarità ancor più minute; ma v'è pericolo di creare confusioni. Al postutto il corso ritmico è si bene determinato e corrisponde per tal modo alla oratoria, che[313] certe minuzie, le quali per lo più sfuggono all'analisi,[314] si osservano in pratica[315] e si eseguiscono per sé medesime, senza altre regole particolari.

[p. 48]

§. 3.[316] **Esecuzione delle serie neumatiche**

116. Come sappiamo una frase può essere formata di due o più neumi; due o più frasi costituiscono una parte del periodo, due o tre parti formeranno il periodo intero.
Siccome però le frasi neumatiche si trovano sempre congiunte col canto sillabico e fiorito, così esse, da sole non formano mai un intero periodo, ma solo[317] una serie più o meno ampia[318] di frasi o di movimenti ritmici, che[319] si congiungono a' luoghi loro col rimanente della melodia in un[320] unico complesso.

117[a]. Qui non resta che[321] ricordare in qual modo[322] ne' tratti neumatici si distingue un movimento dall'altro (59). Come sappiamo, si fa sostando colla voce sull'ultima nota[323] della frase o dell'inciso; dove[324] per tanto tempo quanto è lo spazio bianco lasciato[325] nella notazione tra un movimento e l'altro. Dopo un inciso lo spazio bianco equivale alla durata di una nota; dopo una frase lo spazio bianco equivale[326] alla durata di due note. Inoltre dopo una frase si può mettere l'indicazione della *pausa minor*; ma questa serve di solito a[327] far meglio rilevare le parti principali, nelle quali si può dividere la serie neumatica.
Nulla[328] aggiungiamo alle regole già date intorno il respiro, il movimento, l'espressione.

117[b]. Conchiusione. Il cantore è in grado di eseguire tutti i tratti neumatici degli *Alleluia* e quelli che si trovano sparsi qua e colà nelle melodie, specialmente dei graduali e dei versetti alleluiatici. Con la pratica si dovrà persuadere che la notazione neumatica e tradizionale,

313. *che*] seguito da TO: *molti altri aspetti distra[g]gono.*
314. *analisi*] *osservazione.*
315. *in pratica*] aggiunto a TD.
316. *§. 3*] *§. 6.*
317. *solo*] aggiunto a TD.
318. *più o meno ampia*] aggiunto a TD.
319. *di movimenti ritmici, che*] […] *rimanente della melodia, sillabica o fiorita.*
320. *un*] aggiunto a TD.
321. *Qui non resta che*] *dobbiamo solo*; *non resta che*] aggiunto a TD e seguito da TO: *solo.*
322. *in qual modo*] *si distingue un.*
323. *sull'ultima nota*] seguito da TO illeggibile.
324. *dove*] *sostenendo.*
325. *lo spazio bianco lasciato nella notazione*] *nel libro.*
326. *equivale*] *alla to.*
327. *questa serve di solito a*] *far meglio rilevare*] *questa serve a meglio rilevare.*
328. *Nulla*] segue TO illeggibile.

esposta in questo capo, oltre all'essere determinata, possiede una mirabile varietà ed è capace di rappresentare gli aspetti[329] ritmici più disparati.

[p. 49]

Capo IV
Del canto fiorito

117[c]. Nel canto sillabico la melodia segue costantemente il testo e[330] da lui prende la norma per le divisioni e per gli accenti, seguendo in tutto il ritmo proprio del testo.
Nei tratti neumatici manca ogni sussidio di testo; quindi la norma per le divisioni e per gli accenti si toglie dalla stessa notazione neumatica. Il ritmo però rimane sempre il medesimo, vale a dire[331] "ritmo[332] oratorio"; giacché le divisioni e gli accenti[333] seguono costantemente e perfettamente le regole proprie del ritmo oratorio; tanto che[334] un tratto di melodia neumatica può ben[335] concepirsi come una melodia formata sopra un testo sillabico immaginario. Di fatto, in quella guisa che il vocalizzare una melodia sillabica, mantenendo le stesse divisioni e gli stessi accenti del testo, ridà un tratto puramente neumatico, così non sarebbe impossibile sottoporre ad un testo neumatico un testo sillabico e, mantenendo sempre le stesse divisioni e gli stessi accenti, convertire il tratto neumatico in sillabico. Questo diciamo solamente per far meglio intendere come i tratti neumatici siano composti con[336] aperta intenzione di conservarsi il ritmo libero della lingua.
Per ultimo nel canto fiorito vi ha mescolanza di tratti sillabici e tratti neumatici. Essi si seguono e si fondono insieme con la massima libertà e varietà. Talvolta le fioriture sono semplici, talvolta si producono a due e tre neumi, talvolta si stendono a tratti neumatici ampli assai. In quest'ultimo caso la melodia abbandona il testo anche in mezzo di una parola, corre da sé qualche tempo, e poi torna a riprendere il testo abbandonato. Non vi possono essere[337] alterazioni nel ritmo, perché le fioriture neumatiche[338] ed i tratti neumatici sono tutti composti nel ritmo libero della lingua. Nondimeno il canto fiorito presenta difficoltà speciali, essendo necessario di tener sempre conto sia de' diritti del testo e però delle sue divisioni e de' suoi accenti, sia [p. 50] dei diritti della melodia che talvolta prende il sopravvento sul testo. Per conseguenza[339] non tutte le regole che si sono date, sia pel canto sillabico, sia pe' tratti neumatici, trovano qui costante applicazione.[340]

---

329. *rappresentare gli aspetti*] segue TO illeggibile.

330. *segue costantemente il testo e*] segue TO illeggibile.

331. *vale a dire*] sovrapposto a TO illeggibile.

332. *ritmo*] segue TO: *d'*.

333. *le divisioni e gli accenti*] *non fanno segmento*.

334. *tanto che*] segue TO illeggibile.

335. *ben*] aggiunto al TD.

336. *con*] aggiunto al TD.

337. *Non vi possono essere*] seguito da TO illeggibile.

338. *neumatiche*] aggiunto al TD.

339. *Per conseguenza*] seguito da TO: *non tutte le regole che si sono date, sia* (sovrapposto) *pel conto sillabico trovano qui costante applicazione, a parecchie* […] *e regole che si* […] *sia pe' tratti neumatici, trovano qui costante applicazione; ma devono modificarsi alquanto, piegandosi* [sovrapposto a *a piegarsi*] *al carattere speciale* […] *tre paragrafi distinti come* […] *fatta /* […] *insegna / Dopo aver dato* […] *notazione propria del canto fiorito, passeremo in rassegna*.

340. *trovano qui costante applicazione.*] seguito da TO illeggibile.

Vedremo come debbano modificarsi[341] queste regole a seconda de' casi. Per maggior chiarezza diremo[342] delle fioriture semplici,[343] poi delle fioriture neumatiche, per ultimo delle fioriture a tratti neumatici. Prima però secondo il consueto daremo un cenno circa la notazione che ricorre nel canto fiorito.[344]

Articolo I
Della[345] notazione propria del canto fiorito

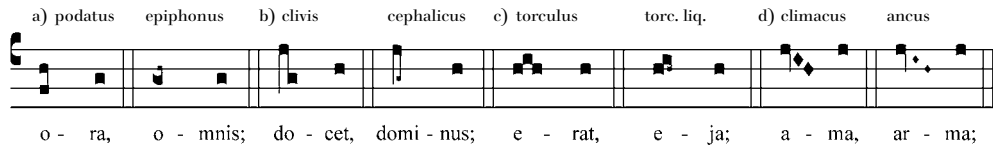
118. La notazione è in tutto la medesima fin qui studiata. Nelle parti sillabiche si ritiene la notazione del canto sillabico, nelle parti neumatiche quella che è propria de' tratti neumatici. Solamente nel canto fiorito appariscono più di frequente certi neumi speciali, che abbiamo già ricordato a proposito del canto sillabico (16, c) e che qui conviene conoscere come in luogo lor proprio. Essi appartengono per dir così all'ortografia musicale ed hanno diretta relazione con la pronuncia.

119. Quando nel testo occorre l'incontro di due consonanti, della lettera "j" o di un doppio dittongo «au», la voce deve passare con maggior limpidezza alla sillaba seguente, perché non avvenga che il suono resti come soffocato od interrotto. Tali passaggi vengono indicati nella notazione per mezzo di segni o neumi speciali detti neumi liquescenti. Essi però corrispondono ai neumi ordinarii e come i neumi [p. 51] ordinarii vengono eseguiti, e spesso anche notati.[346] Eccone la tavola.

120. I neumi liquescenti sono specialmente quattro:

a) l'*epiphonus* — che corrisponde — al *podatus*
b) il *cephalicus* — " — " — alla *clivis*
c) il *torculus liquescens* — " — " — al *torculus*
d) l'*ancus* — " — " — al *climacus*

Per esempio:



---

341. *queste regole*] aggiunto al TD.

342. *Per maggior chiarezza diremo*] seguito da TO illeggibile.

343. *delle fioriture semplici*] *prima*.

344. *secondo il consueto daremo un cenno circa la notazione che ricorre nel canto fiorito*] *daremo un cenno di neumi liquescenti già ricordati a proposito del canto sillabico* […] *(16,)* […] *e che nel canto fiorito ricorrono più di frequente*.

345. *Della*] preceduto da TO: *Di*.

346. *e spesso anche notati.*] *Eccone la tavola*, eraso e poi riscritto.

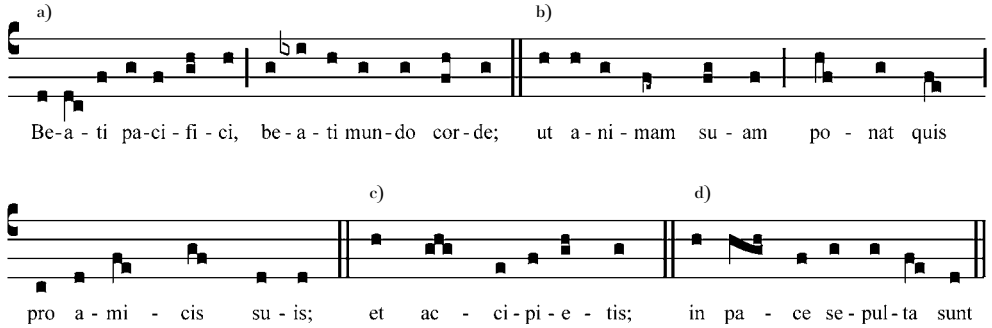
121. È ben evidente che il segno, risguardando la pronuncia, non ricorre che sopra un testo,[347] dove si ha l'incontro suddetto.[348] Esso non apparisce mai nei tratti neumatici e in mezzo agli ampliamenti del canto fiorito.

Articolo II
Dell'esecuzione del canto fiorito

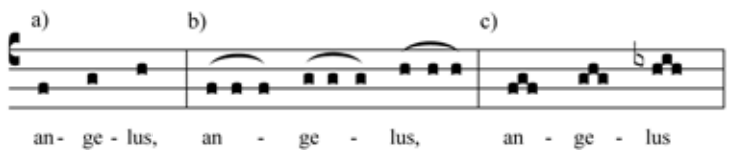
§. 1. Fioriture[349] semplici

122. Per fioriture semplici intendiamo l'incontro di un unico neuma semplice (84) sopra una sillaba qualsivoglia del testo liturgico.

123. Assai di frequente le fioriture di due o tre note non alterano per nulla il movimento della frase e servono di legame tra un intervallo e l'altro ovvero di ornamento alla sillaba finale della frase dove già ricorre la *mora vocis*. P.e.:



124. Se le fioriture sono veramente frequenti e ricorrono sopra quasi ogni sillaba del testo si avverte subito l'ampliamento della melodia e l'effetto è come d'un canto [p. 52] sillabico prolungato in quasi ogni sua nota.



Qui il canto sillabico a) si concepisce come rallentato o prolungato b); la fioritura c) non è che[350] un ondeggiamento della voce che si sostituisce al semplice suono prolungato.

347. *sopra un testo,*] seguito da TO: […] *della parola*

348. *l'incontro sudetto.*] seguio da TO illeggibile.

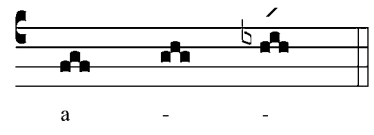
349. *Fioriture*] preceduto da TO: *Delle* e dalla correzione della lettera iniziale maiuscola di *Fioriture*.

350. *che*] aggiunto al TD.

125. Contuttociò non è possibile negare che il movimento ritmico c) non sia più vivace e melodico, come non può negarsi ch'esso, anziché rappresentare un unico piede *ángĕlūs*, non[351] richiami un triplice piede ritmico il cui accento principale sta sul primo neuma

Posto tale concetto si può ben affermare che le fioriture, anche semplici, quando siano frequenti e non servano di semplice passaggio tra una nota e l'altra, hanno l'effetto di ampliare il movimento ritmico e di suddividerlo in un numero maggiore di piedi.

126. In un tratto neumatico, stando alle regole ordinarie, il movimento c) sarebbe interpretato in modo diverso: cioè[352] il terzo neuma avrebbe l'accento principale e i due primi si considererebbero come neumi secondarii e formanti anacrusi:



Ma nel canto fiorito l'accentatura di questi neumi si piega e si deve necessariamente piegare all'accentatura del testo. Di qui la regola seguente:
nel canto fiorito i neumi ricevono l'accento dal testo. Il neuma che cade sulla sillaba accentata è più colorito e più forte; gli altri che cadono sulle sillaba atone sono deboli come le sillabe e però sulla loro prima nota hanno un impulso (arsi) del tutto secondario; i neumi che cadono sulle sillabe formanti anacrusi, partecipano pure dell'anacrusi ed hanno anch'essi impulso secondario con moto aperto verso il neuma della sillaba accentata. P.e.:

[p. 53]

127. Talvolta l'ampliamento melodico a ragione delle fioriture semplici è tale che richiede una suddivisione di movimento, non fosse altro per poter riprendere immediatamente il fiato. Abbiamo già studiato altrove un simile caso (67, d).
Per esempio la frase *vocem*[353] *iucunditatis* sarebbe[354] nel canto sillabico un unico movimento. Nell'introito della domenica V dopo Pasqua (*Liber gradualis*, p. 264) ha questa fioritura:

351. *son*] seguito da TO illeggibile.

352. *cioè*] seguito da TO: […] *primi neumi formerebbero anacrusi.*

353. *vocem*] seguito da TO illeggibile.

354. *sarebbe*] aggiunto a TO illeggibile.

Sebbene il testo ed il libro non segnino alcuna pausa o *mora vocis* è necessario dividere il movimento in due parti e posare dopo la parola *vocem*. È cosa facile nella pratica riconoscere quando debba farsi tale suddivisione e dove cada più opportunamente.

§. 2. Fioriture[355] neumatiche

128. Per fioriture neumatiche intendiamo quelle che presentano sopra una sillaba qualsivoglia del testo,[356] non più un solo neuma semplice, ma un gruppo di due o più neumi combinati insieme nelle[357] varie forme che si sono studiate a proposito delle frasi neumatiche (92-115). Qui il gruppo di neumi non forma da solo una frase neumatica, ma[358] soltanto una sua parte.[359]

[p. 55]

129. Per ragione della stretta dipendenza del gruppo dal testo vengono anche qui[360] modificate alquanto le regole che riguardano l'accento delle frasi neumatiche.
In generale le modificazioni cadono sul primo neuma del[361] gruppo, giacché l'accento d'attacco deve corrispondere alla qualità della sillaba sottostante. Se la sillaba è accentata, l'attacco del primo neuma sarà accentato; se la sillaba è atona l'attacco del medesimo primo neuma sarà debole e corrispondente ad un'arsi affatto secondaria. Nel rimanente gli accenti proprii del gruppo vengono conservati.

130[a]. Percorriamo i casi più comuni anzitutto per le sillabe accentate:

a) Nelle frasi neumatiche certi neumi hanno carattere e valore di anacrusi; nel canto fiorito[362] l'anacrusi va accentata, benché se si vuole più debolmente. P.e.:

355. *Fioriture*] preceduto da TO: *Delle* e dalla correzione della lettera iniziale maiuscola di *Fioriture*.

356. *del testo*] aggiunto al TD.

357. *combinati insieme nelle*] seguito da TO: *f.*

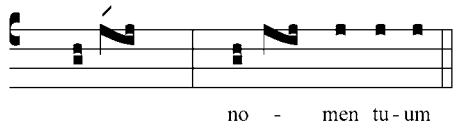
358. *una frase neumatica, ma*] seguito da TO illeggibile.

359. *parte.*] seguito da TO: *Per ragione della stretta dipendenza del gruppo dal testo* […] *vengono inspirate parecchie regole che riguardano l'accento delle frasi neumatiche. Passeremo in rassegna i casi più importanti 129. A Fioriture neumatiche sulla sillaba accentata del testo. 129. Consideriamo anzitutto le fioriture sulla sillaba accentata del testo. Di regola ordinaria prende l'accento principale sul primo neuma (a) Nondimeno in qualche caso particolare potrebbe anche trasportare l'accento sul neuma principale e più importante del gruppo (b). Talvolta giovano* […] *per sentire l'uno e l'altro accento quello della parola e quello del gruppo (c)* [esempio musicale]. *Il primo neuma dell'esempio b)* […] *può considerarsi come anacrusi; rimane però sempre più forte per ragione dell'attacco della parola accentata.* (54) *130 Assai frequentemente oltre l'accento tonico di attacco ricorrono nel gruppo altri* […] *accenti determinati dal quilisma e dal pressus; P.e.* [esempio musicale]. *131 Se* […] *l'accento determinato dal pressus o dal quilisma dista solo di una nota o anche di due note di quella d'attacco, l'accento tonico della parola vuole prima nota. L'accento tonico della parola vuole prima nota* [sovrapposto a *si ha anacrusi nella prima o nelle due prime note del neuma …* esempio musicale] *prende quasi la forza d'una acciaccatura musicale. B. Fioriture neumatiche sulle sillabe atone del testo. 132.*

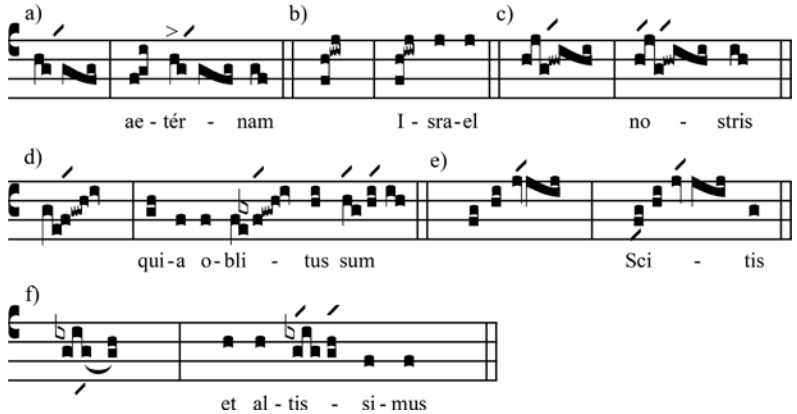
360. *anche qui*] aggiunto al TD.

361. *sul primo neuma del*] *sulla prima nota del.*

362. *nel canto fiorito*] seguito da TO: *to.*



b) Nelle frasi neumatiche il *pressus* e il *quilisma*[363] producono[364] anacrusi sopra la nota o le[365] due note che li precedono, se con esse s'incomincia il movimento; nel canto fiorito sparisce l'anacrusi e soprattutto se vi ha una sola nota che preceda il *pressus* o il *quilisma*, questa viene "acciaccata". Eccone varii esempii.



130b. Per le sillabe atone:

a) In generale l'attacco del gruppo è debole, com'è debole la sillaba su cui comincia. Ma passato il primo neuma[366] o anche la sola prima nota del neuma il gruppo ripiglia i suoi proprii accenti come d'ordinario.

b) S'attenda in particolare al gruppo neumatico che cade sulla penultima breve delle parole dattiliche,[367] dove il pericolo di far sentire un accento spostato è maggiore. Se rettamente [p. 56] si cominci con debole attacco, l'anacrusi non può avere[368] l'impressione di un accento sbagliato, per quanto nel resto del gruppo si coloriscano gli accenti come d'ordinario. Gli esempii sono ovvii e solamente chi non conosce le buone regole del canto gregoriano può

363. *quilisma*] seguito da TO: *possono rendere.*

364. *producono*] aggiunto a TD.

365. *sopra la nota o le*] *sulla nota o sopra una o.*

366. *il primo neuma*] seguito da TO: *il gruppo superior.*

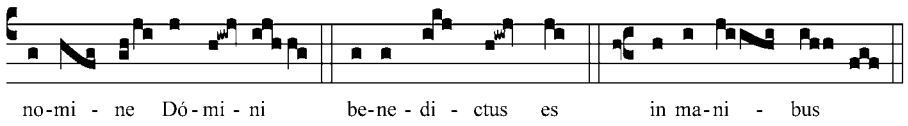
367. *delle parole dattiliche,*] aggiunto a TD.

368. *avere*] seguito da TO illeggibile.

accusare gli antichi di non aver tenuto conto degli accenti tonici del testo nel comporre le melodie gregoriane. P.e.:

Negli esempii a) si fa ben sentire l'accento sulla prima sillaba e poi si prosegue sul gruppo. L'esecuzione di queste forme [è] ancora più facile quando si cantano incorporate col resto della melodia che precede, ovvero quando non la[369] sola sillaba breve[370] ma anche la precedente è alquanto ampliata, come negli esempii b).

c) L'effetto del *quilisma* o del *pressus*, se cade direttamente sulla sillaba atona e in specie sulla penultima breve, dev'essere indebolito di forza.



131. L'ampiezza della melodia sopra un'unica parola può rendere talvolta necessaria una ripresa del fiato. Ma il respiro non si può fare immediatamente prima di pronunciare una sillaba (26), non si può fare[371] in mezzo di un neuma (91); dunque non resta altro che riprendere il fiato tra un neuma e l'altro del gruppo, ma con celerità senza interrompere il movimento ed a spese della nota che precede.
Per quanto è possibile si possa prevedere il caso d'un tal bisogno e di respirare piuttosto tra una parola e l'altra.

Esempio a) respiro proibito poiché divide la melodia, b) respiro proibito poiché divide il *pressus*, c) respiro tollerato in caso di necessità.

369. *la*] *una*.

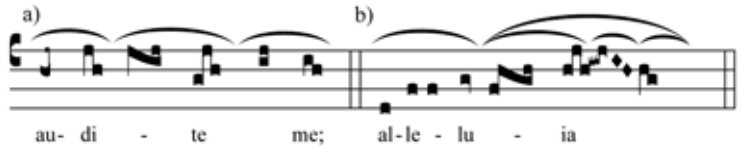
370. *breve*] *atona*.

371. *fare*] aggiunto a TO illeggibile.

[p. 57]

§. 3. Fioriture[372] a tratti neumatici

132. Per fioriture a tratti neumatici intendiamo quelle[373] che in mezzo ed in fine della parola inducano una divisione di movimento, annunziata con le[374] *morae vocis* (*maior e minor*) o con la[375] *pausa minor*. Possono essere di poche note, p.e. di una o due; ma possono anche ampliarsi ad intere frasi. P.e.:



All'esempio a)[376] per ragione della *mora vocis minor* l'intera frase musicale è suddivisa in tre movimenti.[c)]
All'esempio b) i movimenti sono due, introdotti dalla *mora vocis* dopo la sillaba *lu*; il secondo movimento per ragione del *quilisma* e del *pressus* resta[377] in pratica come diviso in tre piccole parti; teoricamente però, come sappiamo il *quilisma* e il *pressus* non indicano divisione di frase.
Sarà bene avvertire che gli spazi bianchi delle *morae* non hanno valore se non in mezzo de' gruppi neumatici. Quelli che si osservano immediatamente prima di una sillaba sono spazi tipografici per comodità del testo che deve porsi sotto le note.
Rimettiamo al[378] *Liber gradualis* per gli esempii di fioriture e tratti neumatici ampii. Si vegga il versetto alleluiatico della messa di Pasqua[379] dove in queste sole parole: *Pascha nostrum immolatus est Christus* v'ha un lusso stragrande di tratti neumatici.

133. Conchiusione. Da quanto fu detto in questo capo si potrà conchiudere, che la[380] melodia del canto fiorito può concepirsi come una melodia composta sopra un testo immaginario, del quale non appariscono che le sillabe formanti il testo liturgico che sta sotto le note.

372. *Fioriture*] preceduto da TO: *Delle* eraso e dalla correzione della lettera iniziale maiuscola di *Fioriture*.

373. *quelle*] *quei gruppi neumatici*.

374. *con le*] *per mezzo delle mo*.

375. *con la*] *della*.

376. *all'esempio a)*] *Qui*.

c) Intendiamo bene che i tratti in questo e in gran numero di altri simili esempii sono così brevi, che non differiscono gran cosa da un canto semplicemente fiorito. Ne parliamo qui solamente per ragione di metodo.

377. *resta*] seguito da TO illeggibile.

378. *Rimettiamo al*] seguito da sillaba illeggibile.

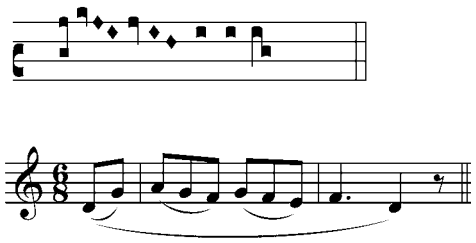
379. *Pasqua*] preceduto da TO: *p*.

380. *la*] aggiunto al TO.

[p. 58]

Capo V
Canto metrico

134. Sebbene le melodie gregoriane, fin qui considerate, seguano nella maniera più scrupolosa il ritmo libero od oratorio, talvolta nondimeno s'incontrano, specie ne' canti neumatici, certi piccoli tratti che s'accostano assai a forme metriche, tanto che non difficilmente si potrebbero misurare alla maniera della musica moderna. Ecco un esempio tolto dal verso alleluiatico di Pasqua.



Ma queste formole cessano subito, appena accennate.
Or come nello stile letterario della prosa, specialmente se nobile e fiorito, cade[381] facilmente giù[382] dalla penna allo scrittore qualche verso o emistichii, senza quasi che si avverta e senza che il ritmo della prosa per ciò ne soffra, così e molto più deve dirsi de' tratti metrici che s'incontrano nella melodia gregoriana su testi in prosa.

135. Quando però il testo liturgico è metrico, anche la melodia gregoriana è metrica. Tali sono ad esempio gli inni dell'officiatura, le sequenze o le prose della messa e qua e là alcune altre parti liturgiche, come l'antifona *Deposuit* ai vesperi della feria VI, l'antifona VI *Ubi caritas et amor* nel Giovedì santo *ad matutinum*, il *Crux fidelis* nel Venerdì santo all'adorazione della croce e qualche altro.

136. Da schema generale si eccettuano[383] alcuni versi esametri e pentametri che nel repertorio gregoriano vengono rivestiti di melodia come se fossero prosa, salvo che nella divisione in frasi ed incisi di frase si tien conto di preferenza delle cesure principali del verso, anziché della divisione grammaticale e logica del periodo. Tali sono le antifone *Hic vir despiciens* ed *O magnum pietatis opus* negli officii dei [p. 59] confessori e della s. Croce, il *Gloria laus* della domenica delle Palme, l'introito *Salve Sancta Parens*, l'antifona mariana *Alma Redemptoris mater* ed altri pochi.

137. L'innologia gregoriana non ha melodie ampliamente fiorite, a eccezione dei tratti neumatici; molte sono sillabiche e le rimanenti ammettono qua e colà alcune fioriture semplici che allargano alquanto il ritmo metrico del testo.

381. *cade*] aggiunto al TO.
382. *giù*] preceduto da TO illeggibile.
383. *Da questo* fino a *si eccettuano*] aggiunto a TO illeggibile.

Diremo delle une e delle altre, previa una breve nozione del ritmo metrico e del modo come deve intendersi nel canto gregoriano.

Articolo I
Del ritmo metrico[384]

138. Conosciamo quali siano le leggi e quali gli elementi del ritmo oratorio. Se alle divisioni grammaticali e logiche del periodo metrico[385] si aggiunge una nuova divisione, con questa determinata legge che essa segua costantemente e regolarmente dopo un certo numero di piedi[386] (nelle lingue antiche) o di sillabe (nelle lingue moderne) avremo l'intero periodo oratorio diviso in un certo numero di parti, tutte regolari o se non questo tutte simmetricamente proporzionali. Il ritmo primitivo di questa nuova divisione costituisce il **metro** ovvero il verso e sotto questo rispetto il periodo resta diviso in un certo numero di parti metriche,[387] ovvero in[388] un certo numero di versi, che costituiscono la strofa.

139. Spieghiamo la cosa con un esempio e sia questo periodo dell'Alighieri:

La bocca sollevò dal fiero pasto quel peccator, forbendola ai capelli del capo, ch'egli avea di retro guasto.

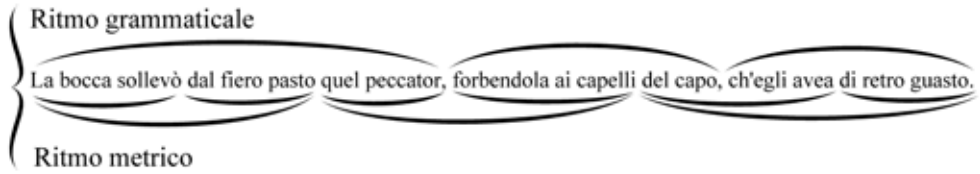
In questo periodo grammaticalmente vi sono tre frasi. Ma perocché inoltre[389] le parole sono disposte in modo, da formare[390] una triplice serie metrica di undici sillabe,[391] così se si vuol far sentire, com'è dovere, e il ritmo grammaticale[392] e il ritmo metrico sopraggiunto, si dovranno aggiungere alle anzidette divisioni, due altre nuove.[393] Esse dovranno cadere alla fine di ogni metro di undici sillabe […] che è lo stacco alla fine d'ogni verso. P.e.:

La bocca sollevò dal fiero pasto quel peccator, forbendola ai capelli del capo, ch'egli avea di retro guasto.

384. *Dal ritmo metrico*] seguito da TO: *gregoriano*.
385. *del periodo metrico*] aggiunto al TD.
386. *numero di piedi*] seguito da TO: […] *sillabe*.
387. *in un certo numero di*] *in tante*.
388. *in*] seguito da TO: *tanti*.
389. *inoltre*] aggiunto al TD.
390. *da formare*] seguito da TO: *programmatic*.
391. *undici sillabe*] preceduto da TO: *11 sillabe*.
392. *ritmo grammaticale*] seguito da TO: *sopraggiunto*.
393. *divisioni, due altre nuove.*] aggiunto a TO illeggibile.

[p. 60]

Assai di frequente i versi[394] hanno qualche cesura o *mora* della voce intermedia.[395] Nell'endecasillabo italiano essa cade di solito o dopo la quarta sillaba o sopra la sesta. Ora anche queste pose si devono far valere declamando la poesia. Nell'esempio precedente tutti i movimenti grammaticali e ritmici sarebbero indicati come segue.



Adunque nel ritmo poetico le divisioni del metro si sopraggiungono alle divisioni richieste dalla grammatica.[396]

140. E nondimeno non vi ha confusione nessuna. Giacché il verso[397] è suddiviso in piedi di sillabe lunghe e brevi, ovvero nelle lingue moderne le sillabe che formano il verso[398] hanno accenti metrici che ritornano costantemente sulla medesima sede e però conferiscono al verso una cadenza più o meno uniforme. Or questa cadenza appunto fa rilevare il metro nella declamazione della poesia, senza che le divisioni semplicemente grammaticali ne alterino l'andamento. Sono come due onde di un pelaghetto che variamente intrecciano insieme i lor circoli e nondimeno[399] non ne alterano la forma.

141. L'oratore declamando una poesia è obbligato di far sentire il ritmo poetico per ragione del metro, e nello stesso tempo deve far valere il ritmo grammaticale per l'intelligenza del testo. Nella musica sacra, invece, generalmente parlando, la melodia segue il ritmo[400] poetico e trascura il ritmo grammaticale, o in altri termini mantiene le divisioni del metro e trascura quelle della grammatica. Così pure mette in maggior rilievo gli accenti metrici, meno[401] curandosi degli accenti tonici delle parole.

394. *i versi*] aggiunto a TD.

395. *intermedia*] aggiunto a TD.

396. *grammatica*] seguito da TO: […] *confermano per nulla il metro. La ragione La ragione è da* […].

397. *verso*] *metro*.

398. *verso*] *metro*.

399. *intrecciano insieme* sovrapposto a *si tagliano l'una con l'altra,* eraso; *intrecciano* è preceduto da *s'* eraso. *i lor circoli* inserito sovrapposto tra *insieme* e *e nondimeno*. Segue testo eraso illeggibile fino a *non ne alterano*, quest'ultima parola è sovrapposta a parola erasa, forse *cambiano*. Dopo *la forma.* altra parola erasa illeggibile seguita da punto.

400. *ritmo*] *metro*.

401. *meno*] aggiunto a TO illeggibile.

[p. 61]

Articolo II
Esecuzione delle[402] melodie metriche gregoriane

142. Nelle melodie gregoriane metriche meritano speciale avvertenza due sole delle consuete regole d'esecuzione: quella della divisione e quella degli accenti.

143. Divisione.[403] La divisione non segue mai il senso logico del testo, ma la partizione materiale de' versi. Ogni verso forma dunque una frase melodica; e se il verso ha cesura con sosta di voce, la frase melodica si divide in due incisi con la *mora vocis* al posto della cesura.
Per esempio:

a) Hanno una sola frase:
   i giambi dimetri (*Nunc Sancte nobis Spiritus*);
   i trocaici (*Pange lingua gloriosi*), etc.

b) Hanno due incisi di frase:
   i saffici (*Ut queant laxis* ' *resonare fibris*);
   i giambi trimetri (*O Roma felix* ' *quae duorum principum*);
   gli asclepiadei (*Sanctorum meritis* ' *inclita gaudia*), etc.

Ciò non toglie che non si possano dividere con altra piccola *mora vocis* anche i versi più corti; p.e.[:] *Pange lingua* ' *gloriosi – sanguinisque* ' *pretiosi – fructus ventris* ' *generosi*, etc.; *Stabat mater* ' *dolorosa – iuxta crucem* ' *lacrymosa – dum pendebat* ' *Filius*, etc.
Per questi casi[404] il corso ritmico e l'andamento melodico sono la guida più naturale e migliore.

144. Accento. In quella stessa guisa che nelle melodie gregoriane di ritmo libero non si tiene nessun conto della quantità delle sillabe (cioè delle lunghe e delle brevi), ma solamente delle arsi e delle tesi, così pure nelle melodie metriche non si tien conto alcuno della quantità delle sillabe, ma solamente dei loro accenti e soprattutto dell'accento metrico proprio del verso.
Quindi è[405] che per l'esecuzione gregoriana non fa bisogno di conoscere né le leggi della metrica latina, né la qualità de' piedi metrici che compongono il verso, siano [p. 62] essi dattili o giambi o spondei, giambi o molossi; basta sapere dove cadono gli accenti metrici proprii di ogni specie di verso.

145. L'accento metrico nei versi[406] cade sempre sopra sillabe determinate; non può mancare nell'ultima arsi del verso e spesso si ripete su qualche altra sillaba, parimente[407] determinata dalle leggi del verso.
Per la pratica basta percorrere le forme principali che occorrono; segneremo gli accenti metrici proprii di ogni verso con doppio accento ´´.

402. *Esecuzione delle*] *Delle Melodie*.

403. *Divisione*] aggiunto al TD.

404. *Per*] *In*; *cai*] aggiunto al TD.

405. *Quindi è*] seguito da TO: *p*.

406. *L'accento metrico nei*] seguito da TO: una *p*; *versi*] seguito da TO: *p*.

407. *parimente*] *nondimeno*.

a) Giambi dimetri: *Nunc Sancte nobis Spiritus*

b) Trocaici: *Pange lingua gloriosi – proelium certaminis*

similmente: *Ave maris stella – Dei mater alma*

Stabat mater ' dolorosa… dum pendebat Filius

c) Saffici: *Iste confessor ' Domini colentes… scandere sedes*

d) Asclepiadei: *Sacris solemniis ' iuncta sint gaudia… corda, voces et opera*

146. L'accento metrico fa le veci dell'arsi principale nelle consuete frasi gregoriane e consiste in una maggior forza data alla sillaba del testo sopra cui cade.

147. Gli accenti della melodia metrica non sempre combaciano esattamente con gli accenti del testo; specie nei giambi.
Ed in vero si considerino gli accenti de' seguenti testi liturgici in comparazione del corso metrico proprio del verso.

Nunc	Sáncte	nóbis	Spíritus…
ré -	- rum Cre -	- á - tor	póscimus…
ut	pro tú -	a cle -	- méntia…
ré -	- rum Dé -	us té -	- nax vígor.

In questi casi durante la declamazione o durante il canto non si deve spostare per nulla l'accento metrico del verso; si deve solamente[408] procurare di raddolcirlo alquanto, [p. 63] in modo che resti intatto il corso della melodia metrica e nello stesso tempo si eviti ogni urto col testo. Al postutto le ragioni del metro e più[409] della melodia hanno maggiore importanza. «In pratica, avverte il Pothier (p. 124), quando questi inni sono sillabici, bisogna dar loro un movimento naturale di recita, appoggiandosi un poco sull'accento metrico, senza molto curarsi dell'accento tonico, e lasciando al tutto da parte la quantità».

408. *solamente*] aggiunto a TO illeggibile.

409. *del metro e più*] aggiunto a TD.

Articolo III
Melodie[410] metriche sillabiche e fiorite

148. Che le melodie sillabiche mantengano perfettamente il metro proprio del verso non vi può essere dubbio.

149. Qualche maggiore difficoltà possono presentare le fioriture degli inni. Esse ampliano talvolta sensibilmente la melodia; sembra anzi[411] che il corso metrico venga alquanto alterato e non di rado tali alterazioni sono variate ne' singoli versi di una medesima strofa.
Nondimeno, siccome le fioriture sono brevi e sobrie, si può e si deve sempre far valere[412] il corso del verso; ciò che non torna difficile se si avverte di ben colorire le arsi metriche e di eseguire sempre nello stesso modo le melodie ogni qualvolta si ripetono nella strofa medesima o nelle seguenti.

150. Conclusione.

Ci siamo studiati di esporre le regole dell'esecuzione gregoriana ricorrendo perpetuamente a quelle della buona declamazione. Molte volte ci siamo diffusi in ispiegare teorie puramente letterarie e grammaticali; esse sono per sé medesime assai facili, sebbene non di rado occorrano molte parole per illustrarle. Ma quando il giovane cantore ha bene afferrato il principio che in modo uniforme regola tutto il sistema dell'esecuzione gregoriana, questa torna facile assai, sebbene a prima vista sembri assai complicata.
In sostanza tutto si riduce a pochissime regole, anzi si può ben dire a tre sole: [p. 64] che sono: la[413] regola della divisione, la regola delle pause e la regola degli accenti.[414]

a) Nel canto sillabico la divisione delle frasi melodiche, segue esattamente le divisioni grammaticali e logiche del testo, indicate per lo più dai segni d'interpunzione.
Nei tratti neumatici, dove cessa il sussidio del testo, le divisioni sono notate per mezzo della stanghetta o *pausa minor*.
Nei canti fioriti si combinano insieme le divisioni del canto sillabico e quelle dei tratti neumatici.

b) La pausa o *mora vocis*, si fa sostenendo alquanto la voce sull'ultima nota della frase; negli incisi si sostiene pel valore di una nota (*mora vocis minor*);[415] nelle frasi pel valore di due (*mora vocis maior*). In quest'ultima *mora* è lecito riprendere il fiato; ma in caso di necessità può riprendersi dopo una *mora vocis minor*; anche alla fine di una parola o di un neuma; non mai in mezzo di parola e prima di pronunciare una sillaba; non mai in mezzo di un neuma.

410. *Melodie*] prceduto da TO: *Delle.*

411. *anzi*] *così.*

412. *far valere*] *mantenere.*

413. *che sono:*] *regola.*

414. *la regola delle pause e le regole*] aggiunto a TO.

415. *(mora vocis minor)*] aggiunto a TD.

c) Nel canto sillabico la melodia riceve gli accenti dal testo.
Nei tratti neumatici gli accenti cadono sulla prima nota d'ogni neuma; salvo il caso del *quilisma* e del *pressus*. Spesse volte in principio di una frase ascendente uno o due neumi formano anacrusi.

Nel canto fiorito si combinano insieme gli accenti del canto sillabico e quelli de' tratti neumatici. I gruppi neumatici, se cadono sopra una sillaba accentata, perdono l'anacrusi; se cadono sopra una sillaba atona e specialmente sulla penultima breve indeboliscono il valore dell'accento nel primo neuma.
Nell'accentare si bada alla varietà e subordinazione delle arsi, come pure all'eguaglianza morale delle sillabe e delle singole note componenti le fioriture.

a) Si rallenta sull'arsi finale del periodo, ed è lecito rallentare alquanto anche innanzi la divisione che distingue una parte precipua del periodo ed è segnata dalla *pausa maior* .

b) Nei canti metrici si seguono le divisioni metriche del verso e si fanno anche di preferenza gli accenti metrici.[416]

Si può ben dire che[417] previa la conoscenza della notazione gregoriana tutto il sistema di esecuzione si riduce a queste poche pratiche[418] osservazioni.

Fine della Guida.

416. Da *Nei canti metrici* a *si preferiscono gli accenti metrici*] aggiunto al TD.

417. *la conoscenza della*] aggiunto al TD.

418. *poche pratiche*] *poche* […] *regole*.

[p. 65]

Indice

Avvertenza

Capo I. Nozioni preliminari Pag. 5

Capo II. Del canto sillabico » 9

Articolo I. Della notazione gregoriana ne' canti sillabici » 10
Articolo II. Regole fondamentali dell'esecuzione gregoriana » 12
§. 1. Regola della divisione » 12
§. 2. Regola delle pause » 14
§. 3. Regola dell'accento » 15
A. Dell'accento[419] tonico e grammaticale della parola » 15
B. Dell'accento logico o principale della frase » 18
§. 4. Regola del movimento » 19
§. 5. Regola dell'espressione » 21

Capo III. Dei tratti neumatici » 22

Articolo I. Concetto generale del ritmo » 22
Articolo II. Analisi del ritmo gregoriano » 24
§. 1. Del ritmo nella successione delle frasi » 24
§. 2. Del ritmo nella successione delle sillabe e de' suoni » 26
Articolo III. Della notazione neumatica » 34
Articolo IV. Dell'esecuzione de' tratti neumatici » 36
§. 1. Esecuzione de' neumi semplici » 36
§. 2. Esecuzione delle frasi neumatiche » 38
A. Frasi a neumi composti » 38
B. Frasi a neumi congiunti » 44

[p. 66]

C. Frasi a neumi prolungati » 45
§. 3. Esecuzione delle serie neumatiche » 48

Capo IV. Del canto fiorito » 49

Articolo I. Della notazione propria del canto fiorito » 50
Articolo II. Dell'esecuzione del canto fiorito » 51
§. 1. Fioriture semplici » 51
§. 2. Fioriture neumatiche » 53
§. 3. Fioriture a tratti neumatici » 57

Capo V. Del canto metrico » 58

Articolo I. Del ritmo metrico » 59
Articolo II. Esecuzione delle melodie metriche gregoriane » 61
Articolo III. Melodie metriche sillabiche e fiorite » 63
Ristretto delle regole circa l'esecuzione delle melodie gregoriane » 63

N.B. Alla presente Guida dovrebbero andare unite alcune appendici sui modi gregoriani, sui recitativi liturgici, sulla salmodia e simili.

A. M. D. G.

419. *Dell'accento*] *Accento*.

Due momenti del convegno di studi *Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra nella seconda metà dell'Ottocento*, Venezia, Fondazione Levi, 14-15 novembre 2008, nel corso del quale Gaiatto presentò il suo contributo dedicato alla ricezione degli studi solesmensi in Italia alla fine dell'Ottocento

Antonio Lovato, Lucia Boscolo Folegana, Pier Luigi Gaiatto

Ramón Saiz-Pardo Hurtado, Diego Toigo, Pier Luigi Gaiatto e Massimo Bisson

Giovanni Tebaldini, «La scuola veneta di musica sacra» e il recupero dell'antico

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.[1] 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 trimestrale che valorizzasse il repertorio dell'antica scuola veneta.[2] A dare corpo al progetto contribuirono i contrasti tra il Tebaldini e la direzione del periodico «Musica sacra» di Milano.[3]

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.[4] 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

---

«Musica & Figura», 2, 2013, pp. 117-145.

1. 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> c'è la bibliografia degli scritti del musicista bresciano e degli studi, delle tesi di laurea e degli articoli a lui dedicati.

2. Roma, Archivio della Civiltà Cattolica (acc), *Fondo De Santi*, *Corrispondenza*, b. 10, fasc. 3, fasc. 9, lettera del 2 marzo 1890 [ii, 36].

3. *Ivi*, lettera del 3 giugno 1890 [ii, 44]; lettera del 6 ottobre 1890 [ii, 51].

4. 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].

sulle spese di stampa e sul trattamento economico dei redattori.[5]
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.[6] 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».[7] 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.[8]
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 alle 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».[9] Il Tebaldini era convinto che il musicista tedesco 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.[10]

A chi vedeva nella riforma un regresso dell'arte musicale, il Tebaldini risponde citando il νόστος all'antico attuato dal Wagner nel *Parsifal* e sostenuto da Giuseppe Verdi che raccomandava «lo studio costante e l'esecuzione delle opere

5. *Ivi*, pp. [451-452].

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

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

8. «La scuola veneta di musica sacra», I/3, 1892-1893, p. 20.

9. 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.

10. «Musica sacra», I/1, 1892-1893, p. 1.

di Palestrina».[11] 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.[12]

1. 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 baroccaggini 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 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,[13] qui in Italia, per una stupida vanità personale e per ignoranza più che secolare, rimasero sepolte e dimenticate negli archivi e nelle biblioteche.[14]

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.[15] Nelle composizioni del Legrenzi, trascritte nelle chiavi

11. *Ivi*, p. 2.

12. È uno dei mottetti più celebri della raccolta *Andreae Gabrielis 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). 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].

13. 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. X. Haberl, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1862-1907 (rist. Hants, Gregg International Publishers Limited, 1968).

14. Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», I/1, 1892-1893, p. 4-5.

15. *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.

di Sol e di Fa (ad eccezione del *Nisi Dominus*), oltre a inserire indicazioni dinamiche ed 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 (ad 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».[16]
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.

> 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.[17]

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.[18]

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

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

17. *Ivi*, I/3, 1892-1893, p. 19.

18. *Ivi*, p. 20.

della scuola veneta di musica sacra.[19] 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.[20]
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.[21]
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.[22]
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,[23] 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

19. Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», I/6, 1892-1893, p. 48. Il mottetto fa parte del primo libro di *Iosephi Zarlini 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, I, pp. 69-78 (rist. Milano, Ricordi, 1968). Allo Zarlino teorico il Tebaldini dedicò un articolo ne «La scuola veneta di musica sacra», I/7-8, 1893, pp. 49-50, 57-58, riedito nella «Gazzetta musicale di Milano», XLVII/19-20, 1893, pp. 321-323, 374-375.

20. 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.

21. Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», I/7, 1892-1893, p. 51.

22. *Concert historique d'orgue. Morceaux d'auteurs célèbres de différents écoles du XVI^e^ au XIX^e^ 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.

23. Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», I/8, 1892-1893, p. 60.

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.[24]

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.[25] 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.[26] Di seguito, se ne riporta l'elenco, indicando le opere a stampa e i probabili testimoni utilizzati per le trascrizioni.[27]

24. *Ibid.*

25. «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 mº 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).

26. Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», I/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").

27. Oltre che di Winterfeld, *Johannes Gabrieli*, cit., e di Caffi, *Storia della musica sacra*, cit., il Tebaldini si servì 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 concentuum 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. X. Haberl, Regensburg - New York - Cincinnati, Pustet, 1853-1884.

Andrea Gabrieli (1510/33-1586)	**forma**	**voci**
O sacrum convivium [«La scuola veneta di musica sacra», I/8, 1892-1893] *Sacrae cantiones (vulgo motecta appellatae) quinque vocum, tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae. Liber primus*, Venezia, Antonio Gardane, 1565 (RISM A/1: III, G 49) Testimone: ed. del 1584 (G 51), I-Bc S. 158	mottetto	5
A caso un giorno mi guidò la sorte ***Dunque baciar sì belle e dolci labbra*** ***Ella fa se non invan dolersi*** *Libro primo de' madrigali a tre voci*, Venezia, figli di Antonio Gardane, 1575 (RISM A/1: III, G 68; rist. Köln, Becker, 1989) Testimone: ed. del 1582 (G 69), I-Bc S. 154	madrigale madrigale madrigale	3 3 3
Angeli, archangeli [Paris, Association des chanteurs de Saint-Gervais, 1893] *Ecclesiasticarum cantionum quatuor vocum, omnibus sanctorum solemnitatibus deservientium, Liber primus*, Venezia, Angelo Gardane, 1576 (RISM A/1: III, G 54) Testimone: ed. del 1589 (G 55), I-Vgc [?]	antifona	4
Angelus Domini descendit de caelo ***Ave Regina caelorum*** ***Deus, qui beatum Marcum*** ***Domine Deus, in te speravi*** ***Ego dixi: Domine, miserere mei*** ***Hor che nel suo bel seno*** [Venezia, Visentini, ca. 1898] ***Inclina, Domine, aurem tuam*** ***Isti sunt triumphatores*** ***O crux splendidior*** ***O salutaris hostia*** *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., Venezia, Angelo Gardane, 1587 (RISM B/1-2: I, 1587[16]; RISM A/1: III, G 58). Testimone: I-Vnm Mus. 235-245 (manca la parte del Duodecimus)	responsorio antifona mottetto mottetto mottetto dialogo offertorio mottetto antifona mottetto	7 8 7 7 7 8 6 6 8 8
Canzona *Canzoni alla francese per sonar sopra istromenti da tasti. Libro sesto et ultimo*, Venezia, Angelo Gardane, 1605 (RISM B/1-2: I, 1605[19] [?]; RISM A/1: III, G 84; rist. Bologna, Forni, 1972) [?] Testimone: I-Bc S. 162 [?].	canzone alla francese per org / cemb	[4] [rid. orch]

Giovanni Gabrieli (1554/57-1612)	**forma**	**voci**
Sacro tempio d'onor *Corona di dodici sonetti di Gio. Battista Zuccarini alla gran duchessa di Toscana posta in musica da dodici eccellentiss. auttori a cinque voci*, Venezia, Angelo Gardane, 1586 (RISM B/1-2: I, 1586[11]) Testimone: I-Bc R. 252	madrigale	5
Alma cortese e bella [Torino, Capra, 1915; rist. 1928] *Fiori musicali di diversi auttori a tre voci libro primo*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1587 (RISM B/1-2: I, 1587[6]) Testimone: ed. del 1590 (1590[18]), I-Bc R. 267	madrigale	3
Surrexit Christus[28] *Symphoniae sacrae… Liber secundus. Senis, 7. 8. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17 et 19. Tam vocibus, quam instrumentis*, Venezia, Erede di Bartolomeo Magni, 1615 (RISM A/1: III, G 87)	mottetto [vv. e str.]	11 [rid. orch]

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.[29]

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.[30] Per la *schola cantorum* e la 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 omoritimico.[31] Particolare è il

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

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

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

31. 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», I/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

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.[32] 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.[33]

Fu, questa, l'occasione per aprire una *querelle* con il periodico milanese «Musica sacra» e contestare la scelta della tonalità di Si♭ 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.[34] Secondo il Tebaldini, nella riduzione in Si♭ i tenori primi vengono ad 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♭ maggiore, osservando che nel registro acuto i contralti raggiungono il Do_4, i tenori il Sol_3 (due volte il $La♭_3$) e i bassi il $Mi♭_3$. Inoltre, l'espressione coloristica delle singole voci e l'impasto timbrico verrebbero esaltati nel migliore dei modi, senza il ricorso all'accompagnamento dell'organo.[35] 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

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.

32. Cfr. I-Vc, ms. CORRER 123.1; I-Vlevi, ms. CF.D.10; I-Vnm, ms. CANAL 11309; I-Vnm, ms. CANAL 11310 (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.

33. Il ms., 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.

34. 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).

35. Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», I/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».

> musica era scritto nelle solite chiavi di canto: sop[rano,] alt[o,] ten[ore,] bas[so].[36] Veniva il pezzo trasportato una *terza sopra* solamente quando in esso trovavasi scritto il sop[rano] in chiave di mez[zo] 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.[37]

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.[38]
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.[39] 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.[40] Il brano, in canto fratto, abbandona la struttura modale a favore della tonalità d'impianto in Si♭ 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.[41] Forse il Tebaldini non

36. 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 musico 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.

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

38. Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», I/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.

39. 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*.

40. «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/1: II, C 1260). Probabilmente, la trascrizione fu fatta dall'esemplare conservato in I-Bc EE.20.

41. Tra i primi esempi di canto fratto cfr. L. da Viadana, *Ventiquattro 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 Grotte, *Il cantore ecclesiastico. Breve, facile ed essatta notizia del canto fermo per istruzzione 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

aveva una percezione precisa del *modus cantandi* espresso dalle composizioni del Carretti, ma ne comprese la funzione.[42]

> 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.[43]

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.[44] Le due trascrizioni, infatti, abbondano di segni dinamici ed 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*.[45]

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.

42. 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 criterii 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 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/1: II, C 1261).

43. «La scuola veneta di musica sacra», II/1-2, 7-8, 1893-1894, p. 53. Si noti il parallelismo con la prefazione di Viadana, *Ventiquattro Credo*, cit.: «Sentendo io tutto 'l giorno; cortesi lettori, cantarsi ne sacri tempij 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 ventiquattro sopra i tuoni degl'hinni, di quasi tutto l'anno, con obligarmi sempre a i propri tuoni, che perciò non si potrà dire, che sieno fatti a caso, né a capriccio». Cfr. F. Mompellio, *Lodovico Viadana musicista tra due secoli, XVI-XVII*, Firenze, Olschki, 1966, pp. 171-172.

44. 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/1: 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/1: VI, P 746, P 749). Cfr. anche *Pierluigi da Palestrina's Werke*, cit., VIII, IX.

45. 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[2]; 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.

> La composizione si divide in due parti principali […] A sua volta ogni parte si forma di più temi. *Dextera Domini fecit virtutem* (1º tema). Ritorna poi il primo membro del tema; alle parole *exaltavit me* appare la variante al tema medesimo con cui si chiude la prima parte. *Non moriar sed vivam*; (1º tema della seconda parte) variato alle parole *sed vivam et narrabo opera Domini* (2º 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.[46]

L'ultima raccolta di musica antica proposta dal Tebaldini comprende alcuni interludi organistici tratti dai *Fiori musicali* di Girolamo Frescobaldi, nella trascrizione dell'Haberl.[47] 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.[48] 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 avevano permesso l'ascolto di brani del Palestrina e di Claudio Monteverdi.[49] 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.[50]

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

47. È possibile che l'inserto sia uscito con l'ultimo numero del periodico, nel giugno 1895. Cfr. G. FRESCOBALDI, *Fiori musicali di diverse composizioni toccate, Kirie, canzoni, capricci e recercari in partitura a quattro utili per sonatori… Opera duodecima*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1635 (RISM A/1: III, F 1871; rist. Sala Bolognese, Forni, 2000), e la trascrizione *Sammlung von Orgelsatzen aus den gedruckten Werken des Hieronymus Frescobaldi*, a cura di Fr. X. Haberl, Leipzig und Brüssel, Breitkopf & Härtel, [1889].

48. 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.

49. DI PASQUALE, *Dei concerti storici*, cit., p. 44.

50. 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.

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.[51] 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.[52] 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.[53]

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.[54] 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 composizioni 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.[55]

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.[56] Accostando brani sacri e profani dello stesso periodo, l'evento si distinse da quello organizzato da

51. Cfr. TARRINI, *Pier Costantino Remondini*, cit., [pp. 193-195]; DI PASQUALE, *Dei concerti storici*, cit., pp. 48-55.

52. 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.

53. 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., 59; GABBRIELLI, *La polifonia antica*, cit., pp. 202-203.

54. Cfr. DI PASQUALE, *Dei concerti storici*, cit., pp. 66-72.

55. *Ivi*, pp. 73-113.

56. 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].

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* marciana 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 prattica».[57] 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 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.[58]

> 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.[59]

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.[60]

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

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

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

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.
Si tratta di un programma insolito e ardito, che richiese la presenza di voci ben addestrate,[61] 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.[62]

> 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

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

61. 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», I, 1895, 21 agosto.

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

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 estatica del divin Redentore.[63]

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.[64]

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 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.[65]

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.[66]

63. G.A. Fano, *Nella vita del ritmo*, Napoli, Ricciardi, 1916, pp. 54-55.

64. «Musica sacra», xix/9, 1895, pp. 135.

65. «La lega lombarda», x, 1895, 19-20 agosto.

66. 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. Navarrini, *L'archivio storico dell'Ateneo di Brescia*, Brescia, Ateneo di Brescia - Accademia di Scienze, Lettere ed Arti, 1996, p. 374.

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

È una posizione che ai criteri filologici antepone una prospettiva di tipo evoluzionista, 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 ad 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.[68]

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*.[69]

67. 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.

68. Cfr. Tebaldini, *L'archivio musicale della Cappella Antoniana*, cit.; Id., *L'archivio musicale della Cappella Lauretana. Catalogo storico-critico*, Loreto, Amministrazione di S. Casa, 1921.

69. 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 I-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 esecizione**
Carolus Andreae (sec. xvii) *Beatus vir*, 4vv	*Musica divina*, cit., a. ii, t. iii, fasc. 2.	Padova, basilica di Sant'Antonio, 16 agosto 1895 (vii Centenario antoniano)
Giulio Belli (1560 ca - 1621 ca) *Beatus vir*, 5vv, bc	*Psalmi ad vesperas in totius anni solemnitatibus…*, Venezia, Riccardo Amadino, 1606[3] (rism a/1: i, b 1757).	Padova, basilica di Sant'Antonio, 17 agosto 1895 (vii Centenario antoniano)
Giuseppe Antonio bernabei (1649-1732) *Dixit Dominus*, 4vv [1] *Populе meus*, 4vv [2]	*Musica divina* 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) *Credo*, 1v, org	*Credo corali a una e due voci*, cit.	[n.d.]
Claudio Casciolini (1697-1760) *Missa pro defunctis*, 3vv	*Messe di requiem*, Regensburg, Pustet, [s.d.]	Venezia, basilica di San Marco, Settimana Santa 1893
Orazio Colombani (1550 ca - 1595) *Confitebor tibi Domine*, 5vv	*Armonia super davidicos vesperarum psalmos maiorum solemnitatum…*, Brescia, Vincenzo Sabbio, a istanza di Francesco e dell'erede di Simone Tini, 1584 (rism a/1: ii, c 3424)	Padova, basilica di Sant'Antonio, 17 agosto 1895 (vii Centenario antoniano)
Andrea Gabrieli (1310/33 ca - 1585 ca) *Angeli, archangeli*, 4vv	*Ecclesiasticarum cantionum*, cit.	[n.d.]
Giovanni Ghizzolo (1580 ca - 1625 ca) *Laudate Dominum omnes gentes*, 4vv, bc *Laudate pueri Dominum*, 4vv, bc	*Salmi, messa, et falsi bordoni concertati a quattro voci…*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1624[3] (rism a/1: iii, g 1793)	Padova, basilica di Sant'Antonio, 17 agosto 1895 (vii Centenario antoniano)
Giovanni Legrenzi (1626-1690) *Dixit Dominus*, 3vv, 2vl, bc [rid. 3vv, org] [1] *Domine ad adiuvandum*, 1v, 2vl, bc [rid. 1v, org] [2] *Nisi Dominus*, 3vv, 2vl, bc [3]	*Salmi a cinque*, 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]; ivi, Pentecoste 1893 [2]
Antonio Lotti (1667-1740) *Ecce panis angelorum*, 4vv [1] *Messa a tre voci* [Do magg.], 3vv [2] *Miserere*, 4vv [3] *Regina caeli*, 4vv [4]	I-Vlevi, fondo musicale di San Marco, ms. b.779/1-10 [4], ms. b.852/1-22 [1]; Antonio Lotti, *Miserere a quattro voci*, Milano, Calcografia di «Musica sacra», [1883] [3][70]	Venezia, Liceo musicale "Benedetto Marcello", 24 agosto 1890 (primo saggio pubblico della *schola cantorum* di San Marco) [1, 4]; ivi, iii domenica di Avvento 1890 [2]; ivi, Settimana Santa 1893 [3]
Benedetto Marcello (1686-1739) *Miserere*, 3vv, bc [1] *Salmo xxii*, 2vv, bc [2]	I-Pca, ms. b.iii.709 (orchestrazione di Giovanni Soranzo) [?] [1]; *Miserere (inedito) a tre voci per due tenori e basso… con accompagnamento d'organo di Jacopo Tomadini…*, Milano, Calcografia di «Musica sacra», [1890] [1]; Marcello, *50 salmi di Davide* cit., iii [2]	Padova, basilica di Sant'Antonio, Domenica delle Palme 1895 [1]; sala dei concerti della *schola cantorum* della basilica di Sant'Antonio, 25 marzo 1897 (primo saggio della Cappella Antoniana) [2]
Giulio Cesare Martinengo (1564/68-1613) *Virgo mater Ecclesiae*, 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»)
Giovanni Battista Martini (1706-1784) *Salve Regina*, 3vv, archi, bc [rid. 3vv, org]	*Salve Regina, antifona*, Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1734; *Salve Regina a 3 voci e organo*, 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) *Benedictus Dominus Deus Israel*, 4vv [1] *Dextera Domini*, 5vv [2] *Dum complerentur*, 6vv [3] *En gratulemur hodie*, 4vv [4] *Iste confessor*, 4vv [5] *Missa Aeterna Christi munera*, 4vv [6] *Missa papae Marcelli*, 6vv [7] *Pueri Hebraeorum*, 4vv [8]	*Pierluigi da Palestrina's Werke*, 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) *Dixit Dominus*, 5vv *Domine ad adiuvandum*, 5vv	*Componimenti di autori bolognesi ecc…*, a cura di Alessandro Busi, Bologna, Luigi Trebbi, [s.d.][71]	Padova, basilica di Sant'Antonio, 17 agosto 1895 (vii Centenario antoniano)
Giuseppe Ottavio Pitoni (1657-1743) *Magnificat*, 4vv, bc [1] *Responsoria. Feria v in Coena Domini*, 4vv, bc [2]	I-Pca, ms. c.iii.1168 [2]; *Musica divina* cit., a. i, t. iii [1]	Padova, basilica di Sant'Antonio, 16 agosto 1895 (vii Centenario antoniano) [1]; Settimana Santa 1896 [2]
Costanzo Porta (1529 ca - 1601) *Missa brevis*, 4vv	*Constantii Portae… missarum Liber primus*, Venezia, Angelo Gardane, 1578 (rism a/1: 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) *Magnificat*, 5vv	*Musica divina*, cit., a. ii, t. iii, fasc. 2	Padova, basilica di Sant'Antonio, 17 agosto 1895 (vii Centenario antoniano)

70. 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.

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

Giovanni Rovetta (1596 ca - 1668) *Beata viscera Mariae*, 4vv, bc	I-Vlevi, fondo musicale di San Marco, ms. B.787/1-39[72]	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) *Passio D.N.I.C. secundum Ioannem*, 4vv [1] *Salve regina*, 4vv [2]	*Passio*, [s.l.], Haberl, 1895 [1]; *Salve Regina, antifona*, Düsseldorf, Schwann, 1893 [2]	Padova, basilica di Sant'Antonio, 16 giugno 1895 (Dedicazione della basilica) [2]; Settimana Santa 1896 [1]
Giuseppe Tartini (1692-1770) *Canzoncine sacre*, 1v, bc [elab. a 2vv del Tebaldini] [1] *Salve Regina*, 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]; ivi, sala dei concerti della *schola cantorum* della basilica di Sant'Antonio, 25 marzo 1897 (primo saggio della Cappella Antoniana) [1]
Lodovico da Viadana (1560 ca - 1627) *Beatus vir*, 4vv [rid. 3vv, org] [1] *Benedictus Dominus Deus Israel*, 4vv [2] *Confitebor tibi Domine*, 4vv [rid. 3vv, org] [3] *Confitebor tibi Domine*, 5vv [4] *Laudate pueri Dominum*, 5vv [5]	*Cantiones selectae ex operibus ecclesiasticis fr. Ludovici Viadanae*, Regensburg-New York-Cincinnati, Pustet, 1890 [1-2]; *Musica divina*, 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) *Domine ad adiuvandum*, 4vv [1] *Passio D.N.I.C. secundum Matthaeum*, 4vv [2]	*Musica divina*, cit., a. I, t. III [1]; *Turba passionis s. Matthaeum*, 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) *Si consurgis quasi aurora*, 3vv, bc	I-Pca, ms. B.II.621	Padova, sala dei concerti della *schola cantorum* della basilica di Sant'Antonio, 30 maggio 1897 (secondo saggio della Cappella Antoniana)
Cesare de Zaccaria (1550 ca - 1605 ca) *Beatus vir*, 4vv [1] *Credidi*, 4vv [2] *Dixit Dominus*, 4vv [3] *Laudate Dominum omnes gentes*, 4vv [4] *Laudate pueri Dominum*, 4vv [5] *Lauda Ierusalem Dominum*, 4vv [6]	*Musica divina* cit., a. I, t. III [1-3, 5-6]; a. II, t. III, fasc. 2 [4]	Padova, basilica di Sant'Antonio, *Corpus Domini* 1895 [2]; 15 giugno 1895 (Dedicazione della basilica) [1-3, 5-6]; 16 agosto 1895 (VII Centenario antoniano) [4]

72. 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 rimangon 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.[73]

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 della riforma ceciliana, 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 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,

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

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!».[74]
>
> 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.[75]

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 la celebra».[76] 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

74. I-PAc, *Lascito Pizzetti*, lettera del 21 agosto 1930.

75. *Ivi*, lettera del 23 ottobre 1930.

76. 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.

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![77]

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.[78]

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 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'Haberl e il Kienle, che vedevano con favore le iniziative intese a riprendere e riproporre il canto gregoriano.[79] 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 eclusivamente nei brani

77. «La sentinella», i, 1895, 21 agosto.

78. Appunto scritto su un mezzo foglio di quaderno e conservato presso il Centro studi e ricerche "Giovanni Tebaldini".

79. 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, Herdere, 1884.

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».[80]
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.

80. Cfr. *Relazione del Congresso nazionale di Musica sacra*, cit., pp. 76-77. Cfr. anche St. Morelot, *Elements d'harmonie appliquée a l'accompagnement du plain-chant d'après les traditions des anciennes écoles*, Paris, Lethielleux, 1861.

Lettere di Giovanni Tebaldini ad Angelo De Santi

Nella tesi di dottorato Pier Luigi Gaiatto, dopo avere ripetutamente accennato al ruolo di Angelo De Santi come teorico e coordinatore del movimento di riforma della musica sacra in Italia, gli dedica l'intero capitolo IV nel quale indaga le motivazioni che hanno reso la sua figura e la sua opera un punto di riferimento per coloro i quali, in ambito cattolico, tra Otto e Novecento si sono impegnati a far rivivere la musica antica, il canto gregoriano in particolare[1]. De Santi fu un interlocutore autorevole, anche se a tratti osteggiato, sia per la gerarchia ecclesiastica sia per quanti hanno operato sul campo per il successo della riforma. Della sua competenza nelle questioni relative al canto liturgico si sono serviti Leone XIII e Pio X, ma a lui si rivolgevano continuamente anche maestri di cappella, compositori, attivisti del movimento ceciliano ed esponenti del clero locale. Potendo contare su una non comune preparazione culturale, specialmente in storia, filosofia e teologia, De Santi affrontò le complesse e spinose tematiche relative alla musica liturgica da una prospettiva di matrice neotomista, sorretto da un rigoroso metodo scientifico, da vaste e aggiornate conoscenze che spaziavano dalla patristica all'estetica, dalla letteratura classica alla fisica acustica, con lo sguardo sempre rivolto al dibattito sulla modernità. Egli, inoltre, ebbe la capacità di mettere il suo bagaglio intellettuale al servizio dell'azione concreta, promuovendo programmi e progetti operativi, coordinando eventi ed iniziative, cercando costantemente di favorire l'unità di intenti nella causa comune della riforma. Inoltre si adoperò per promuovere la creazione di istituzioni idonee a garantire una formazione adeguata ad attivisti e musicisti, pronto a provvedere anche personalmente alle aspettative e alle richieste di chi ricorreva ai suoi consigli e al suo aiuto.
Tra questi ci fu Giovanni Tebaldini, il quale, dopo essere stato espulso nel 1886 dal Conservatorio di Milano, poco più che ventenne intraprese una serie di contatti con Angelo De Santi che avrebbero scandito un tratto significativo

1. Pier Luigi Gaiatto, *Il Movimento ceciliano di area veneta e il recupero dell'antico (1874-1897)*, Tesi di dottorato di ricerca in Storia e critica dei Beni artistici e musicali, xix ciclo (2003), supervisore Antonio Lovato, Padova, Università degli Studi, 2008, pp. 169-224.

del proprio percorso artistico. È ora possibile conoscere come sia maturato e proseguito l'incontro tra questi due protagonisti della riforma della musica sacra in Italia attraverso le 120 lettere manoscritte inviate da Tebaldini a De Santi tra il 1888 e il 1920, conservate nell'Archivio storico della rivista «La civiltà cattolica». Questa corrispondenza è stata rintracciata da Pier Luigi Gaiatto che l'ha trascritta in appendice alla tesi di dottorato, convinto che l'indagine dei rapporti intercorsi tra i due esponenti del movimento ceciliano avrebbe favorito il tentativo di riposizionare la loro azione in un contesto più rispondente alla realtà[2].

La decisione di inserire quel materiale epistolare in questa raccolta di scritti intende dare ulteriore evidenza ai criteri con i quali Gaiatto ha affrontato la breve esperienza della ricerca, integrando le informazioni che si possono ricavare dagli altri suoi contributi. Nello stesso tempo, la lettura di queste lettere inedite permette di conoscere come Giovanni Tebaldini, al quale Gaiatto ha riservato una particolare attenzione, abbia maturato la decisione di dedicarsi alla causa della riforma, ridimensionando il suo iniziale e prevalente interesse per la musica da teatro.

Anche se la raccolta epistolare non contiene le missive di De Santi, emerge chiaramente il ruolo determinante da lui esercitato nell'indirizzare le scelte iniziali di Tebaldini, innanzi tutto favorendo e sostenendo il suo soggiorno presso la *Kirchenmusikschule* di Regensburg, dove ebbe modo di conoscere la musica di Palestrina, ma anche l'opera di Wagner. Sempre l'intervento di De Santi fu decisivo per il suo primo incarico come direttore della *Schola cantorum* e vicemaestro di cappella in San Marco a Venezia, che gli permise di riscoprire i grandi musicisti veneti dei secoli XVI e XVII. Dalle numerose lettere, però, esce anche uno spaccato interessante sulla personalità del musicista e sulla sua collocazione all'interno del movimento ceciliano.

In quelle inviate da Regensburg e da Venezia, in particolare, oltre alle difficoltà e ai contrasti a cui Tebaldini andò incontro nello studio e poi nella direzione corale, emergono le modalità con le quali egli affrontò gli incarichi e perseguì i propri obiettivi. La sua idea di restaurazione della musica sacra si definisce nella dura contrapposizione nei confronti degli oppositori, ma anche attraverso i giudizi riservati a scritti, iniziative, composizioni ed esecuzioni di numerosi esponenti del movimento di riforma, ripetutamente oggetto delle sue valutazioni mai gratuite, non indulgenti, ma non prive di commenti pertinenti e analisi appropriate. L'aspetto forse più significativo, però, è dato dal fatto che questa documentazione epistolare serve a mettere in evidenza alcune delle ragioni che hanno sostenuto le scelte di Tebaldini, spesso accusato riduttivamente di avere operato sulla base di assunti preconcetti di natura

2. Ivi, pp. 293-432.

confessionale. In realtà dalle lettere emerge una personalità certamente spigolosa e intransigente, ma che, non diversamente da tanti intellettuali e artisti del suo tempo, di vario orientamento ideologico, ha inteso il recupero del passato come uno strumento efficace sia per affermare l'identità culturale sia per rigenerare e rivitalizzare l'arte del presente.

Nota introduttiva di Antonio Lovato

Lettere di Giovanni Tebaldini ad Angelo De Santi

Roma, Archivio storico «La civiltà cattolica», *Fondo De Santi, Corrispondenza,*
b. 10, fasc. 3, fasc. 9

---

1. [Direzione del periodico «Musica sacra» - Milano - Via Cappuccio, n. 18]

Milano, 21 Gennaio 1888
Illustrissimo signor De Santi.

Impegnato da molteplici impegni per la imminente andata in iscena della sua opera alla Scala, il maestro Gallignani incarica me di scriverle e di rispondere alle sue tre ultime lettere. Ed innanzi tutto abbia me per iscusato se non le ho scritto prima d'ora, come avrebbe voluto il m.º Gallignani; la colpa è tutta mia, ma il desiderio di trattenermi con Lei lungamente e d'altra parte i molteplici impegni non mi concessero di potermi indirizzare a Lei prima d'ora.
Per quanto riguarda l'affare Agresti, dai due numeri del periodico nostro che le invio costì, Ella potrà rilevare l'importanza che ci abbiamo dato; non solo, ma l'assicuro che la questione sarà prolungata poiché e Bonuzzi ha diverse altre cose da dire ed io pure, facendo raccolta dei vari pareri espressi dalla stampa, intendo dimostrare più evidentemente il valore dell'Agresti. Sono veramente cose che fanno arrossire di vergogna. Quello che nella «Musica sacra» si è detto della presente polemica, all'infuori dell'articolo Bonuzzi, l'ho buttato giù io come ho potuto poiché il Gallignani non poté e non potrà per un po' di tempo ancora occuparsi del giornale. So che anche l'«Osservatore Cattolico» ha scritto in proposito e se i numeri che parlavano di ciò non le sono pervenuti mi faccia avvertito che glieli procurerò io stesso.
Quanto allo scrivere nella «Gazzetta musicale» ci penserò io giacché di quel periodico sono pure collaboratore. Ma per la «Rassegna» di Firenze (come Ella diceva nella pregiatissima del 26 9mbre u.s.) non saprei cosa fare perché non conosco i redattori di quella rivista. Se Lei ha il mezzo di mettermi in relazione io sarò ben lieto ed onorato di poter fare qualche cosa.
Quanto all'abbonarsi al periodico nostro, né io né il Gallignani permetteremo che ciò avvenga. Ci basta la sua amicizia ed il suo interessamento. Piuttosto cerchi di divulgarlo per quanto è possibile costì a Roma. Anzi d'ora innanzi vorrei inviarne copia al Papa. Come dovrò fare?
Tutti qui siamo lieti e soddisfatti che Ella sia stata chiamata a Roma da Sua Santità. La notizia prematura ci era stata partecipata da Padova; oggi si è realizzata e ne siamo contenti perché questo atto del S. Padre ci fa sperare assai, tanto più avendo scelto Lei a dirigere costì il movimento in favore della riforma. Cerchi perciò di fare qualche cosa a vantaggio del nostro periodico.
Verso la fine di Febbraio io pure sarò a Roma dove mi tratterrò un po' di tempo. Vengo per assistere al collaudo dell'organo Inzoli che si sta costruendo nella chiesa di S. Ignazio. Avrò allora la fortuna di fare la sua personale conoscenza? Lo spero! Intanto mi permetto pregarla di un favore, e cioè di cercare il modo di incoraggiare, (sia nella «Civiltà cattolica» che in qualche altro giornale di Roma) con qualche articoletto, il fabbricante Inzoli a perseverare sulla strada sulla quale si è messo da poco tempo dietro nostre insistenze. Anzi mi farà cosa grata se, avendo tempo, Ella si recherà nella basilica ad osservare i lavori che si stanno facendo per l'impianto del nuovo organo. Legga in proposito il numero di Dicembre della «Musica sacra».
Riguardo al congresso da riunire - come Ella diceva nella sua del 5 9mbre - potremo parlarne a miglior agio a Roma.
Anche Bonuzzi e Remondini sarebbero favorevoli all'idea. Adempio poi all'ingrato ufficio di parteciparle che il signor conte Lurani è appena fuori di pericolo da una forte tifoidea. Fortunatamente oggi la malattia è superata e non havvi più alcun timore.
Le ripeto che Ella deve riversare tutta la colpa, pel ritardo avvenuto, su di me. Gallignani non ne seppe nulla… Ma le noie ripetute che mi procura la mia qualità di redattore - unico e solo - non mi hanno permesso prima d'ora di indirizzarmi a Lei.
Intanto coi sensi della più profonda stima in attesa di sue graditissime notizie li prego avermi per suo devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

2. [Direzione del periodico «Musica sacra» - Milano - Via Cappuccio, n. 18]

Milano, 27.2.1888
Molto reverendo signor De Santi.

Avrei voluto rispondere prima d'ora alle sue lettere del 1 e dell'11 u.s., ma circostanze imprevedute me l'hanno vietato.
Mi dispiace che nel numero di Febbraio non si sia potuto inserire la fine dell'articolo Bonuzzi, ma lo sarà per il numero di Marzo nel quale aggiungerò di mio una chiusa in risposta alle imbecillaggini e alle improntitudini dell'Agresti. Ed in tale occasione mi servirò anche di quelle istruzioni ch'Ella gentilmente mi ha voluto favorire.
Unitamente a questa mia le compiego quella tale lettera che non potei rintracciare prima d'ora perché i n.[i] della «Civiltà» arrivati mentre io ero a Reggio d'Emilia, se li prese il conte Lurani. Ho cominciato un articolo sì per la «Lega lombarda» che per la «Gazzetta musicale», ma fin'ora non ho potuto compirli. Stasera devo andare a Crema ed a Brescia domani; al mio ritorno mi affretterò di por fine a quelle mie chiacchiere che se non avranno un valore artistico, pure contribuiranno in qualche modo a tener desta la polemica su una questione tanto giusta ed importante. L'Inzoli è tornato per qualche giorno e stassera appunto mi reco da lui per combinare circa la mia venuta a Roma che credo sarà entro la seconda metà di Marzo. Vuol dire che l'articolo per la «Civiltà» lo combineremo assieme.

Pier Luigi Gaiatto, *Il movimento ceciliano di area veneta e il recupero dell'antico (1874-1897)*, Tesi di dottorato di ricerca in Storia e critica dei Beni artistici e musicali, XIX ciclo (2003), supervisore Antonio Lovato, Università degli Studi di Padova, pp. 293-432.

In occasione della mia venuta a Roma porterò le due annate 1886-1887 della «Musica sacra» da presentare al S. Padre. Ed assieme porterò i n.[i] di quest'anno usciti fino allora.
Mi perdoni se oggi sono costretto a mantenermi nei limiti che mi concede il tempo. Intanto mi perdoni e mi creda col più profondo ossequio e rispetto di Lei devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

3. Molto reverendo signor De Santi.

Ricevetti a Brescia, dove mi sono recato per qualche tempo, la di Lei cartolina in data 28 p.p. mese di Febbraio. Ella però, poco dopo, avrà ricevuto, senza dubbio, la mia lettera con acclusa quella che ho trovato in un fascicolo della «Civiltà cattolica». In quella lettera le spiegavo altresì cosa intendevo fare per l'articolo.
Ora le debbo aggiungere che in questo numero ho potuto appena dar posto alla fine dell'articolo Bonuzzi e che per mio conto ho dovuto accontentarmi di dare una tiratina d'orecchi all'Agresti. Nel numero d'Aprile però parlerò in esteso, naturalmente limitandomi ad accennare al carattere che la polemica ha aggiunto per parte dell'Agresti e ad introdurvi quelle risposte ch'Ella desiderava. Sono sempre in attesa di quei numeri della «Difesa» di cui Ella mi fa cenno nella sua stessa cartolina per potermene poi servire nel giornale.
Verso il 10 di Aprile sarò a Roma pel collaudo dell'organo di S. Ignazio. Si è recata Lei a visitare i lavori? L'articolo sull'organo liturgico e sinfonico destinato alla «Civiltà cattolica» lo preparerò qui a Milano, magari appena compiutolo glielo invierò; e sarebbe bene che vedesse la luce nel numero del 15 Aprile.
Vorrei trattenermi a lungo secoLei, ma non debbo toglierla troppo a lungo dalle sue occupazioni… Ora avrei bisogno di un favore e cioè che mi inviasse tutti quei fascicoletti antecedenti al n.º di Gennaio della «Civiltà» - che hanno trattato dell'*Arte dei suoni e gli affetti*. Vorrei averli per intero - e siccome la più parte li tiene Gallignani, così io né li ho potuti leggere né potei occuparmene, come spero di fare nella «Gazzetta musicale».
Certo del favore la ringrazio di cuore e mi dichiaro di Lei devotissimo

Giovanni Tebaldini
Milano 14.3.88

---

4. [Direzione del periodico «Musica sacra» - Milano - Via Cappuccio, n. 18]

Milano, 23 Maggio 1888
Egregio e reverendo signor De Santi.

Ella mi deve perdonare se per cause non dipendenti al certo dalla mia volontà, ma bensì per noie e dispiaceri artistici e di famiglia, non le ho scritto prima d'ora.

Ci voleva la gentilissima sua da me ricevuta stamane per decidermi a farlo. Come desidera le manderò le bozze del resto de' suoi articoli, dei quali tutti noi le siamo riconoscentissimi.
Ho sentito Capocci a suonare in S. Giovanni in Laterano e di più conosco qualcuna delle sue composizioni; ma appena qualcuna. Pure non esito a dichiararle, e con me molti altri, che Filippo Capocci può considerarsi come il capo della giovane scuola organistica italiana. Fra i giovani organisti e musicisti serii, uno solo dopo Capocci mi ha sorpreso per il modo con cui interpreta la vera scuola classica da Bach alle proprie magistrali composizioni - il m.º Enrico Bossi di Como.
A Genova c'è Polleri che è pure un distinto organista - ora nominato alla chiesa dell'Immacolata - e c'è Firpo. A Firenze i Maglioni padre e figlio; a Torino tutta canaglia e così in tutto il Piemonte in genere. Del Veneto invece Lei saprà meglio di me che si può dir meglio…
A Milano poco o nulla di buono; nemmeno il professore del Conservatorio; non parliamo poi dei paesi meridionali napoletano e Sicilia… cose da far spavento…
A Catania c'è un buon organo alla cattedrale del Jaquot… ma chi lo apprezza e lo sa suonare?…
Di Petrali, di Remondi e compagnia bella se deve parlare, dovrebbe dire che oramai è venuta l'epoca in cui gli idoli dai piedi di creta vengono giustamente abbattuti. A Roma però credo che Renzi e Boezi siano pure due valorose individualità. Dice bene Lei che Capocci però non è ancora stato apprezzato dai giornali artistici d'Italia come si merita… e se Lei parlerà di ciò io facendo un articolo nella «Gazzetta musicale» accennerò a questo salutare risveglio dell'arte sacra ed organistica. Per parlare però con maggiore conoscenza e più particolarmente delle composizioni del Capocci, com'Ella desidera dovrebbe farmene avere sollecitamente qualcuna. Io quelle poche che posseggo le ho lasciate a Brescia… Intanto però in Capocci è ammirabile lo stile sempre elevato e la giusta parte riserbata al pedale che la scuola Petrali avea tanto negletto (per troppa comodità!). Legga in proposito l'articolo che ho scritto su Petrali in risposta al «Secolo» nell'ultimo numero della «Musica sacra».
Per quanto Ella desiderando mandarmi la sua rivista prima che esca, voglia concedermi un onore immeritato, pure mi terrò soddisfatto di poterle dare ad un caso degli schiarimenti in proposito alla questione organaria che se non altro io conosco per pratica.
Riguardo all'Istituto superiore di Musica sacra ed al passaggio a Roma del nostro periodico, che nella capitale del mondo cattolico acquisterebbe chissà quale importanza, sarei molto lieto poter intrattenermi secoLei di persona. Ma l'affare dell'organo di S. Ignazio pare debba prolungarsi alquanto, e perciò sarà bene che Ella mi scriva quel che ne pensa in proposito. Intanto io oserei pregarla di un grande favore.
Dopo i sacrifici materiali ed i dispiaceri morali che la questione della riforma è costata a me pure personalmente, una delle mie più forti aspirazioni sarebbe sempre quella di coltivarla sempre con lo stesso amore e colla stessa perseveranza con cui l'ho coltivata sin qui. Il mio sogno di giovane artista sarebbe quello di cercare il modo di stabilirmi a Roma dove, nel campo musicale sacro, forse potrei in avvenire sperare qualche cosa. Se la cessione del giornale e la fondazione dell'Istituto Superiore avvenissero, ripeto, oserei pregarla di volermi ricordare per qualche posto nel quale potessi esplicare la mia attività ed il mio entusiasmo per la santa causa. La direzione di una scuola corale

sarebbe il mio sogno; beninteso una scuola di canto corale di musica figurata - e forse chissà che non mi avvenisse di procurarmi costì un posto di organista dove si possa davvero fare l'organista sul serio.
Questa domanda ho osato rivolgerla a Lei che si è sempre mostrata meco tanto gentile e sono certo che per mezzo suo forse le mie speranze, le mie illusioni potranno realizzarsi.
Ora sto facendo l'articolo per la «Gazzetta musicale» ancora sulla questione agrestina e su tutti gli altri temi trattati dalla «Civiltà cattolica» in fatto di musica sacra. Speravo concludere qualche cosa prima d'ora, ma i dispiaceri a cui ho accennato in principio a questa mia me lo hanno vietato. Appena uscirà il mio articolo glielo spedirò. Mi raccomando poi nell'articolo che Ella farà su Capocci e sugli organi di accennare all'Inzoli, all'organo di S. Ignazio ed a quello che ha esposto a Bologna il quale fa un palese contrasto con quello della ditta Lingiardi sempre ossequente al vecchio sistema. Dovrà dire altresì del merito del Trice di Genova il quale è stato il primo in Italia a portare il tentativo di riforma. Petrali e l'organo Locatelli costrutto al Liceo Rossini di Pesaro, più la scuola di quel Liceo, meritano di essere biasimati perché edotti dalla falsità della strada da loro battuta sin qui, non hanno però il coraggio di smentirsi completamente come non si arrischiano a continuare nel vecchio sistema per timore di essere attaccati da noi, e così tengono un ibrido indirizzo che invece di giovare alla causa ne rallenta il progressivo naturale sviluppo.
Gli articoli della «Lega lombarda» erano miei, ma i primi due erano insignificanti. Presto però conto parlare anche in quel giornale e con diffusione della questione agrestina, ed allora le manderò copia anche di quel giornale.
Fra qualche giorno le manderò copia di un giornale di qui nel quale si parlerà di una esecuzione corale data a Vaprio d'Adda, paese della Brianza dove io sono organista e maestro della Scuola S. Cecilia. È una scuola istituita da circa tre anni dove mi pare essere riuscito ad ottenere dei buoni frutti. Come potrei fare per poterli condurre a Roma e farli udire in Vaticano, nell'intendimento di rendere omaggio a Leone XIII per l'occasione del suo giubileo sacerdotale? Forse è troppo tardi ora? Se fosse necessario rimanderei la cosa magari a Settembre od Ottobre, purché fossi certo di ottenere qualche facilitazione pe' miei scolari, ad esempio quella di poterli mettere ad alloggiare in sito non dispendioso e conveniente in tutti i rapporti; io sarei assai più contento perché avrei così occasione di ben prepararli. Mi perdoni il disturbo grave che le reco con questa mia… Ella chiamandomi «amico» è stata troppo generosa ed io forse sfacciato nell'abusarne…
In attesa di sua risposta mi credo sempre con profonda stima di Lei devotissimo

Giovanni Tebaldini

P.S. Le ho fatto mandare due lavori per organo del Bossi… perché abbia a prendere cognizione dei meriti di questo egregio maestro.

5. [Direzione del periodico «Musica sacra» - Milano - Via Cappuccio, n. 18]

Milano, 26 Maggio 1888
Molto reverendo signor De Santi.

Comincio oggi a scrivere questa mia che so di non poter terminare se non domani, per dirle tante cosette in risposta alla Sua gentilissima da me ricevuta in questo momento. Alla lettera inviatele l'altro ieri devo aggiungere riguardo al Remondi che recentemente, e sembra sinceramente, ha fatto piena adesione ai nostri principi. Lui, che fino ad ora aveva seguito la strada vecchia, dirò meglio, l'indirizzo barocco, ora, dopo qualche attacco da parte nostra, ha fatto ammenda del suo passato col dichiarare che dovendo aprire una scuola d'organo e dirigere una cappella musicale a Piazza Armerina, nel centro della Sicilia (dove io pure ci fui per un anno), cercherà per quanto gli sarà possibile di togliere i cattivi abusi colà tanto inveterati spaventosamente. Di più dovrebbe nella Sua rivista tener parola del m.º Antonino Mauro di Palermo, impopolare purtroppo nella sua città natale, ma organista serio ed artista dagli intendimenti nobili, elevati; l'unico che in Palermo intenda come si deve la musica sacra. E nello stesso suo studio, non dimentichi - se Le pare conveniente - l'erigenda scuola di organo in codesto Regio Liceo di S. Cecilia e cerchi, se è possibile, di scongiurare il pericolo che l'erezione dell'istrumento venga affidata a qualche mestierante od anche che la scuola possa venir aperta con criterî errati come avvenne per quella di Pesaro.

27 Maggio
Ieri sono stato a Como ad assistere al collaudo del nuovo organo di quella cattedrale costrutto dalla ditta Pietro Bernasconi di Varese. Eletto concorso di notabilità milanesi, fra le quali il conte Francesco Lurani. Concerto dato dal Bossi superiore nel successo alla grande aspettativa. Le mando qualche giornale di qui che ne parla: e glieli mando perché abbia a tenerne calcolo.
Attendo ansiosamente il manoscritto e la musica che mi promette; l'avverto però che da oggi a mercoledì sera Ella può indirizzare a Vaprio d'Adda; giovedì, perché io riceva venerdì, ancora qui a Milano; e da venerdì in avanti a Bologna - Via Arienti n. 3, dove io mi reco per i concerti e per il *Tristano* di Wagner. Caso dovessi ritardare l'andata a Bologna, venerdì stesso le telegraferò. Per quanto valga pochissimo, sarò lieto di adoperare le mie modeste forze a contribuzione di una giusta causa!
Ho appreso il programma per la progettata Congregazione pontificia di S. Cecilia e lo trovo lodevolissimo sotto tutti i rapporti. Quanto al mio desiderio, io mi rimetto totalmente nelle sue mani e l'assicuro che di quello che saprà fare per me le serberò gratitudine imperitura. È vero che ho sentito dire che a Roma i forestieri in genere nell'arte musicale non trovano tante simpatie fra i colleghi, ma io voglio sperare che questa sia una fiaba! Del resto, con un contegno serio spererei ottenermi la fiducia e la stima dei superiori e dei colleghi; - e ciò mi basterebbe. In un caso ci terrei anche ad avere la redazione giornaliera musicale di qualche giornale quotidiano - e, possibilmente, qualche organo serio da suonare. A Gallignani né agli altri, per ora, non ho creduto far parola di quanto Ella mi ha confidato. Ciò per sua norma. Del Capocci è un fatto che vergognosamente la «Gazzetta musicale» non ebbe mai ad occuparsene, ma, facendo

seguito al suo articolo della «Civiltà», ci penserò io. Mi raccomando vivamente per la scuola corale. In caso, mi pare si potrebbe anche dare un concerto in una delle sale delle Società cattoliche sì fiorenti a Roma. Che ne dice Lei? Per tutto questo ed anche per farne parlare al S. Padre, come mi promette, non mi posso che rimettere alla Sua gentilezza. Gallignani e Lurani contraccambiano vivamente a' suoi saluti.
Intanto col più profondo ossequio mi veda come sempre di Lei devotissimo amico

Giovanni Tebaldini

---

6. [Direzione del periodico «Musica sacra» - Milano - Via Cappuccio, n. 18]

Bologna, 7 Giugno 1888
Molto reverendo signor De Santi.

Mi perdoni il ritardo frapposto nell'inviarle il mio parere sui pezzi del Capocci. Le rappresentazioni del *Tristano ed Isotta* alle quali ho dovuto assistere e le relazioni che subito ho dovuto fare, m'hanno portato via tutto quel tempo che m'ero prefisso di occupare esaminando i lavori del Capocci.
Nel I° tempo della *I^a Sonata* trovo svolto e condotto magistralmente il tema di proposta che senza essere difficile è però di carattere serio e nobile. Anche l'Adagio, senza essere veramente originale, è però sempre condotto con perizia e nobiltà di stile. L'ultimo tempo però è il migliore. Il primo tema ricorda forse la Marcia religiosa di Guilmant, ma poi il soggetto fugato contrappuntato magistralmente nei controsoggetti e nei divertimenti assume le proporzioni di un lavoro eminentemente classico. Fa capolino dapprima, dopo l'impianto della fuga con nobilissimo tema in La maggiore che si fonde poi e col primo e col 2° soggetto. Un breve [passaggio] in Fa maggiore modula fino a condurci al I° tema in Sol minore, che è seguito dal 2° in Re minore e poscia dal 3° in Re maggiore, fino a che un frastaglio del I° tema prepara un bellissimo pedale di tonica in Do minore fatto sul singolo soggetto fugato - 2° tema -, la cui figurazione chiude pure con un efficace ♯ questo riuscitissimo ultimo tempo.
Nella *2^a Sonata*, il primo tempo, difficile d'esecuzione, ma ben informato sempre nello stile e felice nei concetti, è preparato da una specie di corale. Il Larghetto, nella struttura ricorda il Volckmar e lo spunto della frase fa sovvenire un celebre larghetto di Bizet nell'*Arlesienne*. Malgrado questo però è una pagina ispirata e condotta con maestria. Lo prova la 2ª frase in Fa minore che, sviluppata, tocca le tonalità di La♭ maggiore, La♭ minore, il Re♭ minore, il Sol♭ minore che, cadendo sul Mi♭ dominante di La♭ - inganna invece in Do dominante di Fa, sul qual tono viene ripresa la prima frase. Nella *Fuga* - I° tempo - il *soggetto* è di una efficacia straordinaria; ed è notevole che l'effetto organistico è raggiunto stupendamente quando, dopo aver sentito tutte le quattro parti al manuale, riudiamo il *soggetto* al pedale il quale poi ha parte integrante nel divertimento. Il primo divertimento è preso a tema del *controsoggetto*, così bello ed efficace, e poscia si fonde colla prima parte del soggetto in La minore costituito da due note, La Si, che pure vengono riprese dal pedale in contrattempo. Per dire dettagliatamente di questo poderoso lavoro sarebbero necessari tempo e spazio di cui

non mi è dato disporre. Rilevo però il ritorno del soggetto al pedale, in Re minore. Gli *stretti* sono due e tutti e due variati con fine accorgimento nei divertimenti che li seguono, poiché il primo si basa sulla seconda parte del *soggetto*, il secondo invece sul *controsoggetto*. Il *pedale* incomincia esso pure come una specie di stretta, fino a che fa capolino appena appena accennato un brano del *corale* che prepara il primo tempo ed in seguito a tutta forza di nuovo il soggetto e poscia una bella e grandiosa cadenza che chiude felicemente questo lavoro degno di ogni classico maestro.
Della *Messa* contenuta nel Libro VIII° non sono tanto entusiasta come del resto. Nell'*Entrata* è degno di nota il 2° tema per imitazione che si sviluppa benissimo col primo, in qualche punto anche per *moto contrario*, che aggiunge varietà all'andamento del pezzo.
L'*Offertorio* incomincia con un *tema* poco originale, ma poi ne entra un secondo che in compenso è felice assai e che esso pure si collega con un brano del primo. Una nuova e bellissima frase in Mi♭ appare felicemente; il primo tema si fonde in sé medesimo fino a che riappare la terza frase, poi la seconda, indi di bel nuovo la prima che a sua volta lascia riapparire la terza - la più bella - la quale cede il posto alla prima che chiude efficacemente il pezzo.
Oramai la condotta tenuta dal Capocci nelle sue composizioni l'abbiamo osservata e la stessa è da lui tenuta nella *Toccata* che nel mezzo contiene una bella frase in La maggiore.
Nei pezzi che sin qui ho esaminati non ho fatto cenno alcuno del genere veramente organistico che è conservato sempre meravigliosamente. Ad esser sincero però non posso dire altrettanto della *Melodia* la quale, oltre sembrarmi povera d'idee, mi appare anche di un gusto molto discutibile quale musica per organo.
Anche il *Gran Coro* non mi sembra di idee molto originali, sebbene la condotta come al solito sia irreprensibile.
Eccole adunque le mie impressioni sulla musica del Capocci, impressioni delle quali Ella deve tenere quel conto che crede perché non me la pretendo a giudice supremo. Il lato artistico risulta da quei pezzi che ho lodato come pure l'originalità (che però non è straordinaria di certo). Quanto al carattere sacro, a me sembra che la musica del Capocci nella forma si addica di più al classico che al vero stile sacro come lo intendo io… ciò del resto che non potrebbe essere perché questo resta sempre, o quasi, musica da concerto.
Ed ora, ritornando sull'argomento della lettera da Lei indirizzatami il 29 dello scorso Gennaio, le dirò che, pensando all'organizzazione della Scuola di Musica sacra, mi sono persuaso della necessità di istituire una classe di *armonia pratica*, fatta sull'organo o sul piano, prendendo a testo le composizioni dei classici; e nella quale classe si insegnasse a comporre sui toni ecclesiastici. Lo stesso professore poi potrebbe assumersi la classe di *Armonia teorica*, la quale si dovrebbe suddividere in classe di *Solfeggio ed armonia elementare* ed in classe di *Armonia scritta*. La scuola però di *Armonia pratica* dovrebbe continuare anche per gli allievi di contrappunto e fuga, come si usa a Brusselles. Le lezioni di contrappunto e fuga, come si pratica in Germania, dovrebbero essere fatte verbalmente con esercizi pratici alla tavola nera. Inoltre istituire una classe per le forme dello stile libero e per la prosodia.
Ho avvicinato qui a Bologna il sacerdote Gamberini il quale mi disse di essere stato a Roma e di avere parlato con Lei anche a proposito della scuola in discorso. Ma

finora nulla di nuovo, non è vero? E pel giornale? Spero che da Milano le saranno stati inviati i cataloghi ed il giornale di Aprile da Lei chiestomi. S'Ella crede di fare qualche annuncio di musica classica pubblicata dalla nostra calcografia gliene saremo gratissimi.
Il parroco di Vaprio, il quale fin dal primo numero è assiduo lettore della «Civiltà» ed in particolare di Lei ammiratore per gli articoli in difesa della riforma e del canto gregoriano, mi incarica di ringraziarla vivamente per essersi voluta ricordare benignamente di lui. Intanto sarei a pregarla nuovamente a volersi occupare perché possa trovare il modo di condurre a Roma i miei cantori. L'intenzione mia sarebbe, se fosse possibile, di farli udire al S. Padre, di esporli in un concerto in qualche circolo cattolico di Roma e di far cantare loro una messa in qualche chiesa.
Ho ricevuto ieri la di Lei lettera col I° numero del «Mondo Cattolico». La ringrazio vivamente di essersi occupato in mio vantaggio ed io accetto ben di cuore la collaborazione a detto periodico. Manderò domani qualche notizia sugli spettacoli di Bologna e sulle esposizioni artistiche.
Le chiedo scusa di nuovo per il forzato ritardo nel mandarle le notizie chiestemi. Perdoni la poca pulitezza della presente: siccome però penso che Ella la considererà come una cartella d'originale destinato alla stampa, così mi sono preso la libertà di inviargliela come m'è uscita dalla penna.
L'indirizzo della mia abitazione qui a Bologna, dove mi trattengo fino al 27 corrente, è Via Arienti - n. 3.
Intanto con mille ossequi e ringraziamenti m'abbia come sempre per di Lei
devotissimo amico

Giovanni Tebaldini

---

7. [Direzione del periodico «Musica sacra» - Milano - Via Cappuccio, n. 18]

Reverendo Padre.

Ho ricevuto la di Lei lettera qui a Brescia dove mi trovo un poco ammalato. Il mio viaggio a Baÿreuth è sfumato perché non mi son potuto procurare in tempo tutti i documenti necessari. Domani vado a Riva di Trento, ma tornerò fra breve. Voglio divagarmi un poco visitando il bel lago di Garda. La ringrazio dei complimenti rivoltimi per l'articolo contro quel cretino di signor arcidiacono Garofal. Quel fascicolo l'ho in una valigia a Vaprio. La settimana prossima devo ritornarci e perciò glielo spedirò allora. Quando arrivai a Milano, poiché Ella sa che mi son fermato a Firenze, a Pistoia ed a Bologna, ho trovato il giornale pronto diggià per la spedizione; ed all'infuori del mio articolo io non sapevo cosa contenesse. L'articolo del Viganò era giunto a me mesi sono, ma io l'aveva cestinato perché non mi andava; si vede che Gallignani, in mancanza di materia, l'ha rintracciato e pubblicato.
Di quello ch'Ella mi ha scritto nella sua lettera su tale argomento io ne feci fuori un breve articolo e lo farò pubblicare come una lettera d'abbonato. S'assicuri però che nessuno, all'infuori di me, saprà che quelle ragioni sono sue. Facendo a questo

modo ho creduto far bene; se Ella però la pensasse diversamente, la prego farmi avvisato ch'io farò ritirare l'articoletto. Per le ragioni che le ho dette più sopra, non ho potuto dir nulla nel n.° passato dell'organo Inzoli. Lo farò però nel prossimo mese. Non dubito che Ella avrà detto qualche cosa nella «Civiltà cattolica» e, se ciò non le recasse disturbo, la vorrei pregare altresì di far inserire qualche cosa nell'«Unità Cattolica» e nella «Difesa». Le avrei inviato io stesso la corrispondenza da farsi pubblicare come proveniente da Roma, ma mi trovo così male in gambe che mi sento pochissima volontà. Io attendo da pubblicare quell'articolo che Ella sa. Si assicuri che Gallignani come io non abbiamo alcuna colpa di ciò che è avvenuto e che non ci saremmo mai permessi, né l'uno né l'altro, di sopprimere alcuna cosa di suo. Lei favorisca mandare l'articolo alla direzione in Via Cappuccio che verrà tosto pubblicato.
Le confermo poi la mia intenzione di recarmi a Ratisbona coi primi di Gennaio e quindi la prego informare definitivamente l'Haberl. Dopo di che gli scriverò anch'io. Ho ricevuto ieri sera «La Difesa» e «La voce» che mi serviranno pel periodico. La ringrazio.

30 Luglio 1888
Questa lettera cominciata l'altro ieri non mi son trovato in grado di compierla altro che oggi, perché di salute stetti malissimo. Non andai nemmeno a Riva di Trento come avea sperato. Sono attaccato da certa nevrosi e da una pesantezza al cervello che non mi lasciano tregua un momento.
Ed a Lei l'aria di Napoli ha recato miglioramento?… Spero che sì!
Quando venni via da Roma, Moriconi mi disse che desiderava avessi ad occuparmi del testo di quella tal pubblicazione di musica sacra che vede la luce in Roma e di cui parlammo assieme. Io mi son rifiutato di farlo, ma ho aggiunto che se invece credesse cedere a noi i propri abbonati avrei cercato di agevolare la cosa.
Che ne pensa Lei in proposito? Certo bisogna stare sul chi va là e non permettere che sorga un periodico contrario alle nostre idee e per di più tale che possa cagionare l'esistenza del nostro.
Non so se Ella sappia che Inzoli per l'organo di S. Ignazio non ha ricevuto in più del contratto che sole lire mille. Questo me lo scrisse lui stesso giorni sono tutto sfiduciato e sconfortato.
Per ora Ella potrà dirigermi sue lettere qui a Brescia. Quando muterò indirizzo la renderò informata. S'abbia pertanto i miei più sinceri saluti e mi creda con ogni ossequio di Lei affezionato amico

Giovanni Tebaldini
Brescia, 30 Luglio 1888
Corso Carlo Alberto 1769

P.S. Vorrei trovare il modo di far visita a questo vescovo ma facendolo… prevenire da altri tanto per dar importanza alla cosa e per cercare di persuaderlo ad essere energico. Lei mi potrebbe presentare a qualcuno di questi padri o al rettore del Seminario?

8. [Direzione del periodico «Musica sacra» - Milano - Via Cappuccio, n. 18]

Brescia, 17 Settembre 88
Corso Carlo Alberto 1769
Molto reverendo Padre.

Mi perdoni se oggi soltanto rispondo all'ultima sua che data dal 3 Agosto. Ma tutto ha congiurato per farmi star male e perché le mie cose volgessero in peggio. Il temuto malessere che le avevo accennato fece purtroppo il suo effetto e dal 3 al 20 di Agosto fui alternativamente in preda a febbri e nevralgie senza pari. Il signor curato che le porge questa mia potrà dirle lo stato in cui mi ridussi a Vaprio in pochi giorni. Successe poi che mi arrivarono i documenti per recarmi a Baÿreuth ed io, credendomi migliorato in salute, il giorno 10 mi misi in viaggio. Appena arrivato a Brescia ricaddi in poche ore in uno stato letargico.
La nevralgia e le febbri mi ridussero a mal partito. A poco a poco però mi ristabilii ed oggi posso dire di essere completamente risanato. Ed in tali condizioni ho dovuto pensare anche a lavorare. Della «Musica sacra» è più di un mese che non so nulla. Né ho scritto né mi hanno scritto. Certe esigenze dei proprietari e certi atti autoritarii del direttore, il quale stette dei lunghi mesi senza far nulla, mi hanno reso di pessimo umore e prevedo che ritirerò presto il mio nome come redattore, restando però sempre collaboratore. Il numero di Settembre non mi è peranco pervenuto. Avrei avuto tante cose da scrivere, ma non mi sono sentito in forze per farlo. A quando le impressioni sulla musica sacra a Roma? E le promesse riviste sulla traduzione dell'Haberl e sugli articoli che riguardano Capocci?! Mah! Desidero mettermi in quiete per adempiere alle promesse fatte e che voglio mantenere. Le confesso però che in questi pochi mesi mi sono sfiduciato completamente. S'immagini che alla «Lega lombarda», di cui un tempo fui redattore, scrissi un giorno una lettera colla quale deploravo la facilità con cui la stampa cattolica pubblicava articoli laudatorii di musiche e d'organi contrarii ai decreti; ebbene - malgrado avessi fatto emergere la necessità di essere coerenti colle autorità superiori - la «Lega lombarda» cestinò il mio articolo. Ciò per lo meno mi sembra enorme. Anche alla «Musica sacra» vorrei adoperarmi con assiduità, ma - dopo aver speso tempo, fatiche e danaro - resto con dei dispiaceri nell'animo e con delle animosità e con degli scapiti materiali, poiché non trovo neanche il tempo di studiare. Dunque voglio far fagotto e voglio pensare al mio avvenire. L'ideale del giornalismo come lo intendo io… è troppo… ideale. Voglio studiare… a Ratisbona! Poi, se saprò acquistarmi un po' d'autorità, verrò a Roma e costì combatterò. Sono sempre in attesa degli articoli di Capocci ristampati.
Il curato mio le dirà anche che la mia malattia ha impedito di poter preparare i miei cantori per venire a Roma.
Tutto è andato in fumo. Però potendo andare a Ratisbona, solo, ci tornerò facilmente. Ho la certezza che questa mia la trovi a Roma in perfetta salute. In settimana scriverò all'Haberl. Mi saluti tanto il padre Rinaldi e mi faccia il piacere di far sapere al padre Pucci che io, dopo il n.º 3 del «Mondo Cattolico», non ho più ricevuto nulla. Che mi favorisca adunque fare la spedizione degli altri giornali e l'assicuri che presto gli manderò qualche notizia.

Intanto colgo l'occasione per riverirla e dirmi come sempre di Lei affezionato amico

Giovanni Tebaldini

9. Milano, 23 Settembre [1888]
Molto reverendo Padre.

Finalmente arrivato a Milano ho ricevuto le due sue gradite cartoline e le copie del fascicolo che riguardano Capocci a me dedicato.
La ringrazio di tutto. Forse questa mia le giungerà prima che arrivi a Roma il curato di Vaprio latore di una mia lettera per Lei. Ivi le spiegavo le ragioni dolorose per le quali non potrò scrivere alcuna cosa.
Le invierò la mia «Gazzetta musicale». Ella però farà il favore a conservarmela. Procurerò anche il volume *Musica e Morale*.
Sono sulle mosse di recarmi a Bologna dove rimarrò un otto giorni, Via Arienti 3. Se vede il mio [*parola n.d.*] lo avvisi di questo.
Le scriverò presto e chissà che prima di recarmi a Ratisbona non ritorni a Roma.
Tanti auguri dal suo affezionato amico

Tebaldini

[P.S.] I giornali speditile saranno forse dal canonico Grassi Landi. Favorisca farteli avere.

10. Pregiatissimo e reverendo signor Padre.

Appena giunto a Bologna mi pervenne l'altra sera la di Lei cortesissima lettera di cui la ringrazio infinitamente. Sono dolente di non averla potuta incontrare, tanto più ora che la mia andata a Ratisbona ci toglierà per un po' di tempo la speranza di poterci vedere. Ma sarà tanto maggiore la compiacenza quando al mio ritorno potremo incontrarci spesso costì a Roma. Intanto mi preme significarle che io [non] sento proprio alcuna avversità pel Gallignani; solamente mi han fatto male certi suoi ordini dispotici poco riguardosi per me che, bene o male, ho avuto sulle mie spalle il peso e della direzione e dell'amministrazione per ben nove mesi. Non solo, ma quando credetti giunto il tempo di essere trattato un po' convenientemente, per cose da nulla, quando si trattava di far uscire - noti bene di far uscire non di preparare la materia - dalla stamperia il giornale, io, che mi trovavo a Bologna per il *Tristano*, fui chiamato a Milano a mie spese nel seguente modo - «Nihil potest duobus dominis servire»!? - Trasognai! Da quel momento non ho più accettato la tenue mercede mensile che mi era stata assegnata e che, resa a conoscenza, farebbe ridere i polli; mi sono ammalato sì fieramente e nulla di me si chiese; mandai articoli e vennero cestinati! Allora pensai di non più metter piede in Via Cappuccio ed è ciò che avviene da un po' di tempo. Attendo soltanto l'arrivo del

signor Terrabugio per compiere una certa operazione amministrativa, da me lasciata insoluta quando venni la prima volta a Bologna, e poscia pregherò i signori a ritirare il mio nome come redattore - lasciandolo, se credono, quale corrispondente. Intanto l'ultimo numero mancava miseramente di materia.
Ne vuole un'altra? Da tre mesi mi è stato sospeso l'invio del giornale!! Come? Perché? Di tutto questo però non ne farò motto ad alcuno. Lo prometto; e sarò lieto di contribuire a mantenere viva l'agitazione per la riforma. Ma se devo essere schietto, è mestieri dichiari che credo poco alla sincerità del Gallignani quale convinto riformatore e sostenitore del giornale. È già da tempo ch'egli parla a doppio senso… «Vedremo! Chissà? Ma già sono persuaso che è miglior cosa s'abbia a cessare tutto quanto». Ed io di ripicco: «Niente affatto»! «Continueremo e con più ardore di prima». Del resto mi pare che il Gallignani con questo contegno così autoritario, altezzoso, quantunque educato, mi pare che abbia tutte le intenzioni di fare una seconda di cambio come quella del Nestorio!! A sentirlo parlare sembrerebbe un novello Wagner. Molti scuotevano il capo, altri - ed io del numero - compresi d'aver a che fare con un vero maestro fidavano assai; invece è stato tale un fiasco da non ricordarsi l'eguale. E noti che a Milano, da tutti, lo si è considerato non il fiasco dell'operista, ma del musicista! Ch'è tutto dire! Dunque vorrebbe il signor Gallignani far sì che anche nell'unico campo in cui a Milano ha potere, vorrebbe dico, subire un nuovo scacco? Pensi che alle costole gli stanno dei giovani valorosi, i quali, non avendo l'audacia e gli appoggi pari a quelli di cui egli poteva disporre, si sono dovuti accontentare di starsene nelle quinte! E non faccio nomi! Ma basta di tutto ciò; mi sono sfogato con Lei per la prima volta perché so che mi è amico; ed ora di questo non voglio più parlarne.
Speriamo si vada innanzi ancora ed al mio ritorno da Ratisbona, se la faccenda pencolasse, farò di tutto per averla nelle mie mani. Lei che sarà più vicino di me stia alle vedette perché non abbia ad avvenire qualche improvviso rovescio.
Ho parlato con Haberl ed oggi dovrò ancora secolui incontrarmi. Mi sono accordato pienamente e, se le mie private faccende me lo permetteranno, io sarò a Monaco il 28 corr: per recarmi poi in sua compagnia a Ratisbona. Sono venuto a questa improvvisa determinazione per occupare Dicembre a studiare la lingua. L'Haberl si dichiara soddisfatto che un italiano vada là a studiare ed io più di lui, perché così potrò apprendere qualche cosa di serio. Quello che più mi preme si è di imparare; quanto agli esami, crede Lei che mi possa presentare all'Accademia di S. Cecilia? Ebbene al mio ritorno lo farò! Ella conosce la mia ferma intenzione di venirmi a stabilire a Roma, ma è necessario cominci fin d'ora a raccomandarmi a Lei perché mi voglia cercare qualche occupazione. Sia pel pianoforte che per l'armonia e contrappunto da insegnare privatamente o in qualche collegio; sia come organista… Del resto, sapendo di contare sulla di Lei amicizia, è affatto inutile insista su questo argomento. Ella sa bene che avrà la mia inalterabile riconoscenza e gratitudine. A Roma ho incontrato di nuovo il m.º Capocci al quale prego dire che per ora non mi è possibile ritornare. Sarà per l'anno venturo. Intanto è mestieri le significhi che Moriconi mi condusse dall'editore Pietro Cristiani, che sta in Piazza Borghese, quegli che è proprietario di quella inqualificabile pubblicazione di musica sacra che Lei conosce benissimo. Mi ha dichiarato essere sempre stata sua intenzione, dacché succedette al Guerra, mutare indirizzo al giornale ed unirvi un testo. Egli tiene più di 400 abbonati e mi pare che per la buona causa il mutare casacca ad un tratto sia tanto di guadagnato. Gli ho detto che

per ora non mi posso addossare interamente la responsabilità assoluta della direzione, ma che, venendo a Roma, lo farò indubbiamente. Purché beninteso l'indirizzo sia esclusivamente nelle mie mani. Ora mi accordai di redigere una specie di programma e per il prossimo anno di andare innanzi alla meglio, annunciando la riforma che il giornale andrà subendo e la pubblicazione del testo, per ora di 4 pagine, che avrei intenzione di intitolare *Palestrina*. Quanto alla musica, ne manderei e ne procurerei; ma non mi fido intieramente del Moriconi, il quale sarebbe indicato per fare le mie veci, meglio per eseguire i miei ordini, fino a che resto lontano. Non mi fido, ma d'altra parte non conviene né tagliarlo fuori, né irritarlo. Rimasi d'accordo con lui che gli avrei mandato il programma e messe in chiaro le mie intenzioni circa all'avvenire. Ora invece penso che è miglior cosa si metta in mezzo Lei pure, perché il nome e l'occhio suoi possono recare non poco vantaggio all'incremento del giornale. Manderò a Lei fra pochi giorni quanto dovevo consegnare al Moriconi. Lei può mandarlo a chiamare e, se crede, andare assieme dal Cristiani a vedere se mantiene le sue intenzioni. Così, sì per il testo che per la musica, Ella potrà dare un'occhiata durante la mia assenza.
Mi preme assai di non lasciarmi sfuggire quest'affare, anche perché nel caso la «Musica sacra» voglia abdicare, si può portare a Roma ogni cosa ed allora vedere di avere tutto nelle nostre mani.
Soprattutto, parlando coll'Editore Lei deve ripetere quello che già gli dissi io: «Che è affare di pochi mesi». «Se gli preme di conservarsi gli abbonati, muti sistema ed avrà l'appoggio morale di tutti, altrimenti sarà combattuto, perché il male va combattuto».
Le scriverò fra breve mandandole quanto sopra, però Ella mi sappia dire quel che ne pensa scrivendomi a Vaprio d'Adda. Fino al 25 vi rimango certamente.
Perdoni la lunga epistola e con profonda stima m'abbia come sempre per di Lei affezionato amico

Giovanni Tebaldini
Bologna, 12 Novembre 88

---

11. Egregio e gentilissimo signor Padre.
Monaco, 24 Dicembre 1888

È la vigilia di Natale e sono sulle mosse di partire alla volta di Ratisbona. Qui mi ci trovo da circa otto giorni e non mi vorrei staccare perché in questo tempo vi ho ammirato di grandi belle cose - comprese le mediocri imitazioni del genio pagano e cristiano. Fermatomi a Trento seppi dal reverendo sig. Holzhauser che le avrebbe scritto il giorno appresso e da parte mia le avrebbe fatti i saluti. In una settimana che mi trovo qui ho sentito tanta musica per me affatto nuova. Ciò mi fa credere che Monaco sia la città santa per la musica. Ed ora rispondo alla sua del 15 Novembre u.s.
Riguardo alla «Musica sacra» non intendo affatto d'abbandonarla: anzi da Ratisbona scriverò con maggior frequenza qualche articolo. Non credo del caso ripeterle quello che già le ho detto nell'altra mia. Però è chiaro che anche per la mia lontananza [non] mi è possibile portare affatto il nome di redattore.
Riguardo al periodico da pubblicare in Roma, seguo perfettamente il di Lei consiglio

che trovo giustissimo. È miglior cosa pensarvi quando sarò in costì e potrò occuparmene seriamente. Cercherò che il Moriconi abbia a passare da Lei - quando non l'abbia già veduto - e così potrà comunicarle le nostre intenzioni. Dico francamente, del resto, che non ho il coraggio di mettermi di fronte alla «Musica sacra», quando per giovare alla causa della riforma non sia il caso di fare una cosa per bene. Anzi sarei quasi tentato di indurre il Cristiani a fare un affare e cedere i suoi abbonati alla «Musica sacra» di Milano. Che ne pensa Lei? La ringrazio degli estratti - che mi promette - dalla «Civiltà cattolica». Io dal primo dell'anno le farò avere la «Gazzetta musicale» nella quale spero trattare di sovente la questione che ci riguarda prendendo le mosse appunto dai di Lei articoli. Il «Mondo Cattolico», di buona memoria, non ha stampato una biografia di Capocci? Se sì dovrebbe fare il favore a spedirmene copia.
Vado a Ratisbona. Ma se sapesse quale spina mi sento in cuore! Il mio è stato un atto un po' inconsulto; ma è stato uno slancio di entusiasmo per l'arte e per la causa della riforma alle quali spero consacrare le mie forze avvenire. Epperciò non ho esitato a partire fidandomi di me stesso; e per guadagnare ciò che mi è necessario, dovrò lottare notte e giorno scribacchiando, anche contro volontà, qualche chiacchierata insulsa. Ma potrà avvenire altresì qualche arenamento. Ed allora? Mi perdoni se mi permetto questa confidenza. La faccio in omaggio all'amicizia che Lei mi professa e mi dimostrò replicatamente. Ma che vuole, ora i guai, i timori risorgono e mi fanno paura. Se Lei avesse a scrivere all'Haberl confidenzialmente, gli tenga presente la mia situazione e lo preghi ad essere corrivo con me se qualche volta non darò esempio di puntualità nel soddisfare a' miei impegni. E se per me - in vista della causa che mi ha trascinato sin quaggiù - potesse fare qualche cosa le sarò grato immensamente. Pensi che da otto anni a questa parte, cioè da quando sono entrato nel mondo - ed ero ancor fanciullo - ho provveduto a me ed alla mia educazione artistica facendo tali sacrifici che ben pochi io credo sarebbero capaci di tentare. Ed in vista di questo la prego ricordarsi di me riguardo alla mia futura venuta a Roma. Non dubito ch'Ella si prenderà a cuore la mia presente ed avvenire situazione, e di ciò la ringrazio vivamente.
Io sventuratamente quindici giorni sono, sulle mosse di partire, ho avuto un altro terribile attacco di nevralgia. Meno male che durò soltanto un paio di giorni.
Spero che Lei sarà in ottima salute. Mi ricordi al R.^{do} Rinaldi. Tanti auguri pel prossimo anno e con tutto l'ossequio.
Suo devotissimo amico

Giovanni Tebaldini

---

12. Ratisbona, 27 Gennaio 1889
Gentilissimo e reverendo signor Padre.

Con sommo piacere ho ricevuto giorni sono la sua carissima lettera. Il signor Haberl, annunciandomi prima ch'Ella gli avea scritto, m'aggiunse anche che lo incaricava di dirmi che di lì a pochi giorni avrebbe scritto a me pure. E difatti la lettera non si fece attender molto.
Per cominciare a dire delle cose nostre le posso assicurare che ogni divergenza fra me

e la «Musica sacra» è appianata; anzi nel primo numero come avrà veduto è apparso un mio articolo e non mancherò l'assicuro di mandarne ogni mese, come pure di adoperarmi in tuttociò che possa tornar utile alla buona causa.
Riguardo al riuscire a conseguire un diploma qui in Germania, le assicuro che è il mio sogno. L'attestato puro e semplice di questa scuola ha appena un valore relativo; poi per ragioni che verrò esponendole non potrebbe appagare totalmente il mio amor proprio. Ma per pensare a laurearsi in Germania, non bastano gli otto mesi di Ratisbona e perciò, se mi sarà dato di riuscirvi, a costo di qualunque sacrificio l'anno venturo andrò o a Monaco o Lipsia, dove avrò più convenienza, morale e materiale.
In Italia potrei pensare a Firenze od a Bologna, ma quando devo fare dei sacrifici è miglior cosa li affronti con coraggio e mi procuri quello che in Italia pochi hanno ottenuto fin qui, giacché il diploma di un Conservatorio estero può giovarmi in molte, moltissime cose. Poi mi è offerta l'occasione di acquistare delle cognizioni letterarie che sul luogo mi possono costar meno fatica.
Questo il programma; quanto al riuscirvi è un altro affare! E quasi quasi, dico il vero, atteso il mio presente stato che mi impone sacrifici non lievi, la illusione cervellotica a cui mi abbandono sì spesso è per me pure argomento esilarante!
M'affiderò all'Haberl - a buon conto - e vedrò cosa mi vorrà consigliare.
Anche la speranza di potermi portare a Roma vedo bene che è troppo effimera. Poiché le devo confessare che Roma ogni qualvolta la rivedo mi commuove ed esalta, ma che il suo soggiorno mi seduca, no davvero! Innanzi tutto per le ingenti spese a cui si va incontro. A meno che non mi trovassi qualche istituto ove entrare come docente. Ma poi, che razza di vita è mai quella dell'insegnante di pianoforte? Io la paragono alla tratta degli schiavi!… Lavorare da mattina a sera non mi importerebbe affatto, ma occupandomi in modo di appagare anche lo spirito. Se però la Scuola pontificia potesse sorgere per davvero, allora sì che affronterei coraggiosamente codesta situazione, ma altrimenti, credo non mi convenga affatto.
La ringrazio di ciò che ha scritto a mio riguardo al sig. direttore. Per ora è naturale me ne stia zitto, almeno fintanto che posso esimermi da dure confessioni. Tuttavia di quest'argomento avverrà di doverne parlare incidentalmente e spero abbia a servire al mio scopo. Col Pustet sono in relazione; naturalmente per ora è una relazione vaga. Non lascierò tuttavia Ratisbona senza aver fatto qualche lavoro serio come saggio de' miei studi ed allora spero trovare aderenze dal signor Pustet per la pubblicazione. Lei sa meglio di me che oggi in Italia una pubblicazione fatta all'estero da un concittadino assume molta importanza. Si ricorda che le parlai a Roma delle mie intenzioni circa alla composizione di una *Cantata Sacra - In hoc signo vinces*. Ho affastellato le parole togliendole ai libri liturgici e, coll'aiuto di semplice criterio, sono riuscito a comporre tre parti - *Crucis adoratio* [*1* soprascritto] - *Crucis exaltatio* [*2* soprascritto] - *Crucis triumphus* [*3* soprascritto]. Nel secondo numero della «Gazzetta musicale» avrà trovato un mezzo foglio colle parole su accennate. Lo veda Lei e mi sappia dire se le pare che per la disposizione possa andare. L'intenzione mia è di fare una cantata per soli - cori - organo ed istrumenti ad arco. Temo però che al Pustet possa [non] essere acconcia. Basta! prima facciamola poi si vedrà!…
Mi perdoni se in questa mia mi permetto di dilungarmi; ma ho bisogno di tanti consigli e di favori che Lei solo mi può concedere. Senta un po'! Spero ch'Ella avrà ricevuto, ovvero starà per ricevere il «Cittadino di Brescia» in cui ho pubblicato

un articolo sul *Magister Choralis* dell'Haberl. Quell'articolo sarà seguito da altri sul tema *Musica sacra* e con essi mi propongo di risvegliare nella mia città un po' di interessamento alla riforma. Prima di partire, consultandomi con un mio parente sacerdote, rimasi sedotto dall'idea di stabilirmi a Brescia. È vero che là vi sono diversi maestri di musica i quali battono testardamente una falsa strada, ma io ho fede di metterli fuori di combattimento. Noti che dico così perché sarei certo di non poterli attirare sul retto sentiero, innanzi tutto perché incapaci di comprendere l'importanza della riforma. Una delle mire principali che deve servirmi come di sgabello all'attuazione del mio programma è di ottenere il posto di insegnante [di] canto sacro ed istituire una scuola corale in Seminario. Noti che adesso non vi è alcuno che si dedichi a questo ramo. La mia frequenza alla Scuola di Ratisbona potrebbe indurre, io spero, monsignor vescovo ad affidare a me tale incarico, dopo di che mi occuperei assiduamente di tuttociò che riguarda la riforma. Mio cugino m'ha assicurato che, se io facessi tale proposta a monsignor vescovo, sarebbe accolta benissimo, ma se fosse possibile farla precedere da qualche raccomandazione sarebbe ancora meglio. Non le dico che una parola partita da un redattore della «Civiltà cattolica» avrebbe immenso valore. So che Lei è in relazione col rettore del Seminario e questo potrebbe forse essermi immensamente utile. Di più, se fosse possibile indurre sua eminenza il cardinale Parocchi a fare la stessa raccomandazione a monsignor vescovo, io sarei sicuro di riuscire nel mio intento. E mi adoprerei l'accerto con tutto l'ardore de' miei venticinque anni.
Se questa speranza di ritornare dopo dieci anni d'assenza e di lotte alla mia città natale mi sorride, gli è pel motivo che ho un padre il quale comincia ad invecchiare e pel quale non mi è dato far nulla; ed un piccolo fratello di cui un qualche giorno resterà certamente a mio carico l'educazione. Poi la mia salute, così facile ad essere scossa dai nervi, non mi permette più oltre di avventurarmi nella vita scapigliata degli anni passati. Sono oramai convinto che, pur lavorando, ho bisogno d'un tenore di vita regolare. Del resto non dispero così presto col lavoro assiduo di meritarmi un po' d'attenzione dal ceto artistico. Io sono mistico per natura ed ho bisogno assoluto di ritirarmi sulle mie colline, poiché mi preme aggiungerle che andrei in città per soddisfare agli impegni, ma del resto me ne starei lontano come un eremita. Mi perdoni se la disturbo, ma l'amicizia da Lei professatami mi dà affidamento di poter essere scusato ed aiutato in questa per me importantissima circostanza.
Quello che sto per dirle ora è una triste istoria sulla quale quando vi ritorno mi sento prudere le mani e lo sdegno farmi strozza alla gola. In questa mia trovasi compiegate tre lettere.
La Iª è dell'abate di Savigliano. Un giorno che mi trovava a Torino volli fare una gita fino a Savigliano per rivedere un vecchio amico ingegnere in quella città. Così discorrendo mi fece sapere che nella cattedrale si doveva costruir l'organo e, siccome al mio parere, perché redattore della «Musica sacra» ci teneva anche lui, mi condusse dall'abate. Questi mi accolse gentilmente e mi mostrò il progetto Vittino, una delle solite sciempiaggini. Feci dei colossali appunti che l'abate mi promise sarebbero stati presi in considerazione; anzi questi, per dimostrarmi la sua gratitudine, mi impegnò pel collaudo che avrebbe dovuto avvenire a Pasqua.
Io, contento come una pasqua di esser penetrato colla parola riforma anche nel Piemonte - che in queste cose è cinto da una muraglia pari a quella della Cina -, me

ne ritornai a Milano. Da dove scrissi al Vittino d'aver visitato il progetto suo e che mi affidavo avrebbe preso in buona parte le mie osservazioni!
Egli non rispose!
Di lì a breve tempo mi capita la lettera (n. I) dell'abate di Savigliano. Io dovevo ritornare a Torino per far eseguire una mia *Ouverture* al Teatro Carignano. Ma poi, andate a male le trattative per l'orchestra insufficiente, andò a monte anche il viaggio.
Ma a me premeva assai di non lasciarmi sfuggire un'occasione per giovare alla buona causa e scrissi all'abate di Savigliano ch'io non dovevo recarmi a Torino, ma che se credeva avrei disposto per andare a Savigliano e di là a Centallo a visitar la fabbrica. Che se niuna risposta mi arrivava per un giorno fissato ritenevo come accettata la mia proposta e sarei partito. Nulla infatti mi avvisò di trattenermi, ed io partii. Giunto alla stazione di Savigliano trovai pronti, per venir meco a Centallo, l'abate, l'amico ingegnere ed il m.º organista della cattedrale; (un povero ignorante, fra parentesi). Il Vittino mi accolse con molta freddezza, però, da un discorso all'altro, impegnando anche l'amico ingegnere, mi si raccomandò perché gli si battesse la cassa - come si suol dire. Ma io mi mostrai molto schivo, tanto più che non avevo trovate le cose fatte a seconda delle mie prescrizioni.
Così ci lasciammo coll'augurio di rivederci al giorno del collaudo. Ritornato a Milano, ecco che mi capita la lettera del Vittino la quale avrebbe voluto essere anche una risposta della mia che gli scrissi dopo che fui la prima volta a Savigliano. Per soddisfare a' suoi desideri gli mandai quei pochi libri in italiano che trattano delle questioni organarie promettendogli altri in lingue straniere qualora m'avesse risposto che gli potevano servire. Gli aggiunsi che accettavo i suoi auguri nella speranza ch'egli avrebbe fatto un'opera a dovere, che se ciò sarebbe avvenuto, come speravo, non avrei mancato per dovere d'imparzialità di adoperarmi onde render noto per mezzo della stampa il suo valore ed il suo buon volere! Null'altro! poiché il pensare che io abbia potuto fare delle proposte disoneste, cosa di cui venni accusato, mi fa fremere tuttora di sdegno.
Intanto l'abate di Savigliano avea manifestato il desiderio di fare qualche cosa anche per la musica ed io gli mandai la *Messa* in Re di Cherubini colle rispettive parti, di più abbonandolo alla «Musica Sacra». Ma il tempo passava e nulla più mi vedevo arrivare. Scrivevo, non mi si rispondeva! Che diavolo dovea essere avvenuto? Disperando oramai di ottenere qualche risposta sì dall'abate che dal fabbricatore, scrissi ad un altro mio amico, che si trovava pure a Savigliano, pregandolo di vederci dentro in quel buio fitto. Ed egli mi rispose la cartolina n. 3. Non la rileggo perché mi sento indisporre l'animo al sol pensarci. È un'accusa disonorante che mi vien mossa, dalla quale ho cercato invano di difendermi. Non valsero sollecitazioni, preghiere, proteste vivaci; nulla mi si rispose. Ebbi l'idea per un po' di tempo di deferire la cosa ai tribunali, ma poi venni consigliato a desistere da tale pensiero perché vi avrei rimesso chissà quanto denaro. Ma un'accusa simile non può, né deve rimaner così. Le mie lettere ci saranno ancora a testimoniare se io sia stato capace di tale disonorante proposta! O in quel momento io avea perduto la ragione da non ricordarmi quel che abbia scritto, oppure è una vigliacca accusa che mi vien mossa. Ed io non posso più oltre sopportarla.
Mi perdoni se le posso recare altre noie, ma Lei deve dirmi se è conveniente deferire la cosa al Tribunale Ecclesiastico. O questi o l'arcivescovo di Torino bisogna m'abbiano a rendere giustizia.
Innanzi tutto mi preme l'onoratezza del mio nome; mi preme di smentire i bugiardi e

voglio il danaro che ho speso di mia saccoccia per fare quel malaugurato viaggio! Tanto più che nella mia presente condizione può essermi utile, per non dire di bisogno… Mi raccomando nuovamente a Lei. Pensi quanto m'ha fatto soffrire questa bassa accusa e dica se è possibile ch'io la sopporti più oltre.
Adesso passerò in più spirabile aere!
Si combina adunque il Congresso di Padova per il prossimo anno? Nella mia mente ne ho fatto uno schema che le manderò poi perché forse le mie idee non sono del tutto disprezzabili. Parlai in proposito col reverendo sig. Haberl che convenne pienamente con me.
Le mando sempre la «Gazzetta musicale». Nel presente numero troverà una corrispondenza da Regensburg abbastanza scorretta, un po' per mia causa, ma un po' anche per colpa del proto.
Prossimamente apparirà spero un articolo che ho mandato riguardo al m.º Capocci.
Di un'altra cosa la devo pregare. Non le pare sarebbe bene fare un articolo uso quello di Capocci - nella «Civiltà cattolica» - parlando delle composizioni di Bossi e Terrabugio? Due che, secondo me, diverranno i campioni della musica sacra in Italia. Vede, le domando questo favore perché bisognava proprio avessi a venire in Germania per persuadermi che della musica buona, volendo, se ne fa anche in Italia.
Di tutta quella che ho passato finora - illustrata dal *Cecilien Catalogh* - ben poca è riuscita a soddisfarmi. Sarà fatta bene, ma santo Dio, proprio neanche un'idea… nulla. Via: è troppo poco.
E giacché Ella mi domanda le mie impressioni, le aggiungerò che sono tali e sì opposte fra di loro, l'una dall'altra, da rendermi difficile il compito di farne un'esposizione. Ma mi ci voglio provare… partendo dall'alto. Franchezza innanzi tutto! Mi pare - naturalmente lo dico in confidenza - che questi buoni tedeschi, lodevoli per molte cose, amino ardentemente la scuola antica italiana perché i valorosi campioni di essa sono morti e sepolti da quasi tre secoli. Se fossero vivi non so se nutrirebbero per essa tanto entusiasmo. Io sono forse più vivace di loro nel deridere e deplorare il grottesco che in Italia impera dappertutto… ma la affettata noncuranza ed indifferenza di quei nomi, che meritano considerazione grandissima, qui mi addolora e colpisce, perché noi Italiani, in fin dei conti, abbiamo qualche conoscenza degli autori tedeschi che non sono niente affatto i maggiori.
Un particolare le voglio accennare. A quante persone il reverendo Haberl mi ha presentato non ha mai detto una volta ch'io fui redattore della «Musica sacra» e che per dei mesi ho tirato avanti la baracca da solo: parlo dopo il ritiro dell'Amelli. Credo che la superbia non sia una delle mie debolezze, ma via, è certo che non credo di essere del pari dei *Lehrer* che ho per condiscepoli! Ho detto a Lei questa cosa, ma la prego non tenerne calcolo; son venuto qua per studiare ed io sono ammirato di quello che mi è dato imparare dalla dottrina de' miei professori. Anzi ho chiesto all'Haberl di poter avere qualche lezione privata dall'Haller. Tutti i miei apprezzamenti sul sistema d'insegnamento, che io ammiro moltissimo, li farò man mano nelle mie corrispondenze ai giornali italiani. Qui le aggiungerò che, dopo tutto, i miei condiscepoli valgono quel che valgono. Anzi le dico il vero che questi *Lehrer* sono degni di studio per la loro ingenua coltura. Credo fermamente che di quello che vengono insegnando i professori non più della quarta parte gli allievi saranno capaci di ritenere. Qualcuno ha disposizione, ma gli altri si vede che studiano proprio perché obbligati dalle

circostanze; ma niente entusiasmo; nessuna poesia dell'arte. Suonano Beethoven come un walzer di Strauss. Parlano di Wagner come di Nessler! Se poi entriamo in un altro campo siamo proprio in terreno basso basso,… molto basso! A mala pena conoscono i nomi di Dante, di Raffaello. Se si parla loro degli autori e degli artisti che ha dato la Francia, la Spagna, il Portogallo, l'Inghilterra e la Russia! Qui è lo stesso che parlare di Sofocle, di Tirtèo, di Kalidasa, di Confucio!! Eppure in Italia si conoscono i nomi di Körner, di Kaulbach, di Makart, di Göethe, di Heine, di Gessner, di Lessing, di Griltpasser - e si conoscono più che superficialmente. M'è avvenuto di portare in sala *La Divina Commedia Illustrata* e di trovare di quelli incapaci a leggere il nome di Dante. In musica poi non capiscono un cavolo - vanno a teatro, ma preferiscono l'operetta, strimpellano ballabili triviali tutto il giorno - se prendono in mano i *Lieder* di Schumann pare di sentire un organetto a suonare. Oggi, proprio oggi, c'è stato uno a tavola che voleva anteporre Suppé a Bellini. È stato un miracolo se non mi son lasciato trascinare a dargli del cretino! L'altra sera ho sentito la *Norma* maltrattata enormemente. Oh il vero genio! Quel finale a me, che vivo quasi tutto il giorno con Wagner, ha destato una di quelle impressioni che nella vita sono assai rare. Tornando da teatro, come noi italiani facciamo sempre, cantavo quella sublime melodia. Tutti mi guardavano atterriti perché osavo infrangere le abitudini di loro, che vanno e vengono sempre mogi mogi.
Fra le altre amenità le dirò anche questa e cioè: che qui si pretende di parlare il latino in tutta la sua purezza, con tutti i *ghe*, per *ge* - i *che* per *ce* e *hno* per *gno*. Allora ho dovuto consigliar loro di rivendicare a sé la gloria di Cicerone, di Orazio, di Livio, di Catullo, di Ovidio e di Virgilio!!
Il modo come si canta in cattedrale è semplicemente… sublime - ma nelle altre chiese (?!!).
La cattedrale mi piace assai: non so dire qualche cosa al cuore che confina col più puro idealismo. Ma fuori della cattedrale, [non] c'è proprio niente… Pure la città è simpatica, perché se in essa non si scorge il fasto, non si vede neanche la miseria.
Il paesaggio per quanto monotono m'ispira, ed è bello nel suo genere. A me, che in questi tempi ho piena la testa e il cuore di romanticismo nordico per arte in genere, musica, pittura e letteratura, a me piace assai - e forse il giorno che dovrò abbandonarlo sarà un amaro distacco pel mio cuore d'artista (!!!).
I miei *Mitschüler* lasciano a desiderare un po' anche dal lato educazione, quantunque siano preposti all'insegnamento di essa. Per fortuna che noi li chiamiamo i «freddi nordici»! Io davvero che da meridionale non posso tener bordone ad essi; tanto più per la mia natura portato quasi sempre a fantasticare da asceta e da mistico. Vi sono però dei momenti in cui cerco anch'io di distrarmi lasciandomi trascinare a fare magari una lunga chiacchierata in italiano, prendendo per argomento il più delle volte Ramsete od i Sesostri, la Regina di Saba o Salomone; oppure Serse ed Artaserse. Allora c'è da divertirsi mezzo mondo perché questi nomi pe' miei commensali suonano nuovi quanto a me potrebbero tornar nuove le formole algebriche o le sillabe ebraiche.
Meno male però che ci sono due mezzi cani coi quali, quantunque la loro patria sia tanto lontana dalla mia, pure per abitudini e per razza pare di trovarmi meglio.
Abbiamo avuto la visita dello Schmid di Münster e di questi giorni si trova qui monsignor O' Donnely di Dublino. Oggi il reverendo Haberl mi ha fatto la grata sorpresa e concesso l'insperato onore di condurlo nella mia stanza. Monsignore si è

mostrato meco assai cortese e con lui ho parlato a lungo delle sorti della «Musica sacra».
Quanto alle abitudini casalinghe sto benissimo. Il signor direttore ci tratta con cortesia e me in ispecie colma di gentilezze. Del che non è a dire se gli sia grato.
Alla vita quieta e tranquilla comincio ad assuefarmi; e questo spero mi farà bene anche per la salute; perché non le nascondo che sono assai tristemente impressionato sull'avvenire che mi attende. Morire in giovane età non mi importerebbe affatto, ma vivere da disgraziato sarebbe orribile! Eppure questo vizio cerebrale che mi dilania, che mi tormenta, mi riserba, ne son certo, un tale avvenire. Intanto… lavoro! Non le deve recar sorpresa se le dico che le mie occupazioni non si limitano solamente alla musica sacra. Sto facendo un *Domine Jesu Christe* da presentare ad un concorso a Firenze. Poi scrivo dei motetti a voci sole; dei *notturni* per piano, delle *romanze* e tratto… tratto volgo il pensiero alla mia *Fantasia araba*… che quasi compiuta ora è stata mutilata a segno da ridurla appena uno scheletro. Ah, il tempo come è salutare! Ha ben ragione Boito di tardare a produrre il suo *Nerone*! Sto anche riducendo a minori proporzioni e in veste italiana un po' meno ampollosa e gonfia - l'opera dello Zarlino - *Le Istituzioni armoniche*.
Quanto al tedesco - mi arrabatto; - è la vera espressione! Ci sono dei momenti in cui mi pare che il soggiorno di Regensburg mi pesi enormemente. Allora sento il bisogno, se fosse possibile, di recarmi a Monaco ad udirvi un po' di musica. Ma la realtà delle cose fa cadere ogni fantastico desiderio. Maglioni ha ceduto il posto a Peruzzi e Grimaldi i quali - dicono - si son messi sulla strada delle economie fino all'osso! Ecco la mia situazione…
Ora finisco.
E mi par tempo nevvero! Ma ho voluto dirle tutto quello che mi riguarda. La lettura di questa lettera le avrà rubato chissà quale tempo prezioso. Mi perdoni. Di nuovo la prego di aiutarmi in quanto ho di bisogno. Mi manderà gli estratti de' suoi articoli? Con tutta stima ed ossequio mi creda intanto suo devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

13. Molto reverendo signor Padre.

Ho ricevuto il 30 p.p. la sua graditissima lettera di cui la ringrazio sentitamente. Mi dispiacque d'apprendere che anche la sua salute non sia stata la più desiderabile. Io su questo terreno non dovrei nemmeno perdermi a tenerle parola, perché sento che ogni giorno va di male in peggio e non mi resta di che di affidarmi alla Provvidenza. La settimana scorsa mi son sentito assai male. Due notti senza toccare il letto e due giorni senza appetito; convulso costante, sì che mi era impossibile occuparmi minimamente. Ho provato a camminare lungamente e da allora mi sentii sollevato, il respiro meno affannoso ed i nervi più calmi, cosicché potei attendere più tranquillamente alle mie occupazioni ed allo studio.
Avrà letto certamente nella «Gazzetta musicale» l'articolo che ho dettato al m.º Capocci. Che gliene pare?… Desidero sapere se i n.i della «Gazzetta» le sono giunti

tutti regolarmente. Anche l'ultimo n.º della «Musica sacra» mi parve assai interessante. Così disse pure il signor Haberl.
Mi duole d'apprendere che il Congresso di Padova è ancora una cosa problematica. Non comprendo la renitenza del Remondini a non accettare la presidenza interinale. Del resto l'appello firmato da tutti noi si può fare ugualmente, indire il congresso e là proclamare l'elezione del nuovo presidente, perché l'attuale non si ritiene per tale.
Secondo me urge assai di provvedere ad una riunione nella quale si possano scambiare le idee e pensare seriamente all'avvenire. Tanto più che vedo annunciate pubblicazioni di musica sacra a Venezia ed a Roma. Il Guerra è lo stesso Cristiani? Vedo che la «Voce della verità» fa da paraninfo a codesta pubblicazione. Bisogna stare ben in guardia ed all'occorrenza, io credo, sarebbe bene dire francamente che sono porcherie e null'altro.
Credo che Terrabugio a quest'ora le avrà mandate le sue composizioni; ciò che spero farà presto anche il Bossi e, se Lei crede in qualche punto che io possa darle qualche schiarimento, mi interroghi pure che io sarò assai lieto di obbedirla.
In questo momento mi recano il biglietto ch'Ella ha inclusa per me nella lettera diretta al prof. Haberl. Non so a qual organo Inzoli Ella intenda alludere; non già a quello di Piazza Armerina; forse a quello di Acireale di cui si parlava in un numero della «Gazzetta»? Desidererei ch'Ella mi schiarisse su questo punto perché mi interessa assai di osservare il contegno dell'Inzoli, che del resto ho imparato anch'io ad apprezzare come si merita!!
Le raccomando vivamente di volersi occupare riguardo all'affare di Brescia. Ella potrebbe giovarmi assai. Intanto nel «Cittadino» continuerò la mia campagna. Sto preparando un articolo sul canto fermo per la «Gazzetta musicale». Ma desidererei vivamente di avere separatamente la prima critica da Lei fatta nella «Civiltà» al *Metodo* dell'Agresti. Così pure l'articolo sul Kyriale ch'Ella mi deve aver mandato, ma che io non so più ritrovare.
La prego perdonarmi il disturbo che le reco e certo di essere esaudito la ringrazio sentitamente.
Creda pure che delle sue parole di non perdere troppo tempo nello scrivere ai giornali per non danneggiare lo studio, io vorrei farne tesoro; ma come è possibile altrimenti? Ciò che Ella legge non è che la terza parte di quello che sono obbligato a scombiccherare per… guadagnarmi un po' di danaro. E dico appena un po', perché al resto non so nemmeno io come potrò provvedervi. Certamente sento anch'io che tale situazione mi è di grande conseguenza; ma in altro modo io non so come uscirne. Darmi d'attorno Ella dice? Cosa vuole; siamo sempre a quella. Chi mi aiuterebbe non lo può fare e chi mi potrebbe aiutare non lo fa perché non vuole apprezzare l'importanza de' miei studi. Andare col cappello in mano in cerca di compassione? Io non lo farò mai perché non l'ho fatto neanche quando per davvero ero privo di tutto. Se mi fossi dovuto affidare alla generosità altrui, creda pure che sarei al più al più alla stazione di Verona. Lo so io a quali sacrifici ho dovuto sobbarcarmi per mettermi in assetto di partenza. Quando nell'estate scorsa stavo così male, ben più di 2000 linee di prosa ho dovuto scervellare in pochi giorni; e questo per guadagnare qualche cosa.
Mah! Il passato è passato ed il presente e l'avvenire purtroppo da questo lato non accennano a rischiararsi; e per me non ci vedo altro scampo che continuare ad arrabbattarmi nel modo che ho fatto sin qui. Delle volte, sa, pensando a tutte queste cose mi sento triste assai ed allora cerco di far forza a me stesso, di essere calmo.

Mi perdoni se l'ho tediata con queste lamentazioni negli ultimi giorni di carnevale, ma che vuole: non mi posso mai confidare con nessuno!
Il prof. Haberl mi usa di molte cortesie, ma appunto per questo a me corre l'obbligo di gareggiare, se è possibile, colla puntualità co' miei impegni. E quando questa puntualità, alla quale i tedeschi, con giusta ragione, ci tengono tanto, è minacciata dall'una o l'altra causa, io mi rattristo. D'altra parte, non amo palesare poi al primo venuto questa mia situazione… e perciò i miei compagni si credono che io al pari di loro sia mantenuto da qualcuno… Ed io li lascio vivere nella loro supposizione assai volentieri.
Mi diceva il signor Haberl che il Bonuzzi sta traducendo l'opera del Khienle [*recte* Kienle]. Certamente sarà di grande vantaggio tale pubblicazione in italiano. Chiudo la lettera per non rubarle altro tempo a Lei certamente prezioso. Mi raccomando per quei due articoli che le ho chiesti. Se vede il m.º Capocci favorisca riverirlo da parte mia…
Intanto con stima e riconoscenza m'abbia sempre per suo affezionato e devotissimo

Giovanni Tebaldini
Regensburg = 25 Febb. 89.

---

14. Ratisbona, 4 Marzo 89
Reverendo Padre.

Ho ricevuto quest'oggi il fascicoletto contenente l'ultimo suo articolo sulla *Musica nella Liturgia*.
S'immagini con quanto interesse leggo - anzi studio - codesti articoli. E siccome mi manca il primo - *La musica a servizio della Liturgia* - così vorrei pregarla assieme a quella che tratta del Khienle [*recte* Kienle], di volermelo spedire. Raccolgo con tutta cura ed interesse i suoi splendidi articoli e per questo motivo sono dispiacente che mi manchino i primi - quelli cioè del Luglio ed Agosto 1887 dal titolo, mi pare, *La Musica sacra e le presenti riforme*. Io, proprio anche a costo di essere seccante, mi permetto chiederle pure quegli articoli, unitamente ai sopra richiesti ed a quello che tratta per primo della *Grammatica* Agresti. In questi giorni ho riletto con molto interesse e forse con maggior cognizione la questione oramai celebre. Ebbene, ho dovuto convenire che il povero canonico o non sa niente di niente, oppure può essere affidato alle amorose cure del Lombroso.
M'abbia per iscusato se ho osato disturbarla.
E faccia il possibile di riuscire a qualche cosa col congresso. Il prof. Haberl mi partecipa sempre i di Lei saluti di che la ringrazio vivamente.
Con gratitudine ed amicizia mi abbia pertanto tutto suo
devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

15. La ringrazio vivamente delle sue premure.
Ho ricevuto ogni cosa col massimo piacere.
Oh, come mi spiacerebbe se passasse anche quest'anno senza poter trovarci tutti assieme per discutere sui mezzi onde assicurare un migliore avvenire alla nostra causa!
Riguardo alle composizioni del Terrabugio potrà attendere di parlare assieme a quelle del Bossi che credo gliene debba fare l'invio. Per l'affare di Brescia, tutto quello che potrà fare sarà sempre a tempo ed io gliene sarò assai grato. Mi interesserà l'articolo sulle pubblicazioni del Guerra, ma Battaglia… non lo risparmierei. Non so poi come attestarle la mia riconoscenza per ciò ch'Ella mi promette di tentare in mio favore.
L'opera che stavo leggendo per farne una compilazione è *Le Istituzioni armoniche* dello Zarlino.
Molti però m'hanno sconsigliato da tale impresa faticosa e forse inutile. Alla traduzione del Bellermann ci avevo pensato io pure, ma innanzi tutto devo progredire nella conoscenza della lingua. Sarà però una delle mie principali aspirazioni poiché in Italia, dopo il *Trattato* del Cherubini incompleto e in qualche parte empirico anch'esso, non si è mai tentata la pubblicazione di un'opera così importante al pari di quella del Bellermann.
L'Haberl mi disse d'averle scritto ieri.
Favorisca riverirmi monsignor Grassi Landi.
Intanto le rinnovo i ringraziamenti e gli ossequi. Suo devotissimo

Giovanni Tebaldini
Ratisbona, 11 Marzo 1889

---

16. Ratisbona 24 Marzo 1889
Reverendo Padre.

Io e il prof. Haberl fummo oltremodo entusiasti del suo ultimo articolo pubblicato nella «Civiltà». Per fare il giornalista in codesto modo - cioè saper cantarle così chiare, obbligando quasi il colpito a ringraziare - ci vuole un'abilità che a pochissimi è dato possedere. Io, per esempio, mi lascierei trasportare dall'impeto dello sdegno e… forse farei più male che bene. Cercherò di far eco in qualche periodico musicale alla sua bellissima critica. E… «Sì, vendetta, vendetta tremenda contro i bottegai». Che aprano bottega di pizzicheria! Sarà tanto di guadagnato per tutti. Ho fatto venire il Kienle che sto divorando col più grande interesse. In un giornale di Genova («Paganini») conto di pubblicare una rubrica mensile, *Musica sacra*. I miei amici di colà sono infervorati per la riforma e, sia pure in un giornale teatrale, non è mai inutile far eco alle nostre idee. Anzi le invio una copia del «Paganini» dove è contenuta una mia corrispondenza che tratta anche di musica sacra. Riguardo all'affare di Brescia le dirò francamente che, se nutrissi qualche speranza circa alla realizzazione della Scuola di Musica sacra in Roma, fosse anche per il 90 o 91, io mi sentirei capace di qualunque sacrificio e mi recherei a Monaco per compiere gli studi necessarii. Non so se Ella abbia qualche idea circa al m.º di armonia, di contrappunto e fuga e di partizione vocale, ma se ciò

non fosse… quel posto sarebbe il mio ideale. Tanto più ora che alla scuola, in questo studio, mi sembra di approfittare alcun poco. Se però tutto quello che le ho detto fosse cosa impossibile, le raccomandazioni che per Brescia mi occorrerebbero, sarebbero di far parlare a monsignor vescovo perché voglia appoggiarmi nella battaglia che starò per dare ed affidare a me l'insegnamento del canto liturgico e figurato nei Seminarii della città. Adesso certamente non c'è nessuno a quel posto. Ché, senza l'appoggio di monsignor vescovo, io non potrei azzardarmi ad imprendere una lotta contro elementi così mercenarii come quelli che regnano in Brescia. E non è soltanto nei Seminarii che vorrei far lezione, ma anche negli Oratorii ed in qualche Istituto… Ma ripeto che l'idea di Roma sta innanzi tutto e codesta speranza mi farebbe forte per continuare a studiare con perseveranza.
Riguardo alla traduzione del Bellermann ritengo fermamente ch'Ella si renderebbe benemerito degli studiosi se ne sollecitasse la traduzione. Ella può avere degli scrupoli ad avanzarmi? Io invece la ringrazierò d'avermi aiutato a capire quello che finora non posso comprendere chiaramente. Vuol dire che non mancano opere da tradurre, visto la miseria attuale della letteratura musicale italiana… e la ricchezza al contrario della tedesca. Se io potessi dedicarmi con maggior assiduità allo studio del tedesco sarebbe pur bella cosa… ma non posso far miracoli. Lei sa a quale dura condizione mi sono sobbarcato per venire a Ratisbona. Tante volte quando ho la testa ed il cuore pieni di altri e più puri pensieri, devo magari pescare un motto di spirito per far ridere dei zotici lettori di un giornaletto qualunque di provincia… Ah! la mia è l'identica posizione del buffo Triboulet nel *Le roi s'amuse*! Eppure sono lietissimo di poter fare di tali sacrifici pel mio meglio! Ma per la pura verità m'affretto ad aggiungerle che sarei assai più lieto se potessi farne a meno. Non so che pensi di me il signor direttore… A Lei ha mai detto nulla? Chissà che dirà del mio carattere così in aperto contrasto con quello di tutti i miei condiscepoli, compresi i due messicani. Del resto l'Haberl medesimo non mi sembra tedesco affatto. Dal canto mio gli devo molta riconoscenza per le continue gentilezze che mi usa.
L'assemblea ceciliana in quest'anno si terrà in Bressanone. Ed io spero che molti dei nostri abbiano ad intervenirvi. Sarà tanto di guadagnato. Ma non sarà possibile proprio di riuscire alla riunione di un uguale Congresso in Padova? Col direttore si parla spesso di questa faccenda e lui spera che dopo l'assemblea di Bressanone ci si possa riunire appunto in Padova. Dunque che facciamo? Se Remondini per ora non vuol mettersi a capo, perché non si indice il congresso a nome di parecchi ceciliani? Si redige una lettera da far stampare e da distribuire in maggior copia possibile invitando i confratelli a far atto di adesione, oppure a partecipare la loro presenza al congresso. Si va all'Anima e si portano via i registri e il vessillo ivi depositati. Sede temporanea può essere la direzione della «Musica sacra», ove Lurani, Terrabugio e Gallignani possono ben pensare allo spoglio delle corrispondenze riguardanti il congresso e poscia comunicarle a Lei. Assicurarsi del locale adatto per il congresso; ed ancora; provvedere perché gli elementi padovani preparino qualche buona esecuzione di musica classica italiana! Ma… conoscere prima il programma! Poi invitare nella circolare gli stessi aderenti al congresso affinché vogliano entro un termine fisso presentare all'ordine del giorno gli argomenti da discutersi onde sapere per tempo come distribuire i lavori. E sopratutto assicurarsi che l'episcopato italiano aderisca al congresso mandando un rappresentante possibilmente nella persona di alcuno fra i

componenti le commissioni diocesane; così domanderemo a quei signori il rendiconto del loro operato. Naturalmente bisogna che tanto a Padova quanto a Milano ci sia qualcuno che si impegna, ognuno alla riuscita dell'incarico affidatogli.
Quale occasione più bella… il ritorno dal Congresso di Bressanone? Forse anche il padre Amelli potrebbe, all'occorrenza, dare degli schiarimenti. Se le pare che anch'io possa [*parola n.d.*], mi scriva e son qui pronto ad obbedirla. Il prossimo numero della «Musica sacra» avrà musica di Haller. Anche il n.º 3 mi pare abbastanza riuscito - ma vorrei che si allargassero un po' gli argomenti con delle serie trattazioni. Io sto traducendo qualche cosa dalla «Musica sacra» di Gand, di Tolosa, dal «Courrier de S[t] Gregoire» di Liegi e dalla «Ceciliae» di Boncourt. Sa Ella che il suo primo articolo della «Civiltà» venne riprodotto dalla «Musica sacra» di Gand? Se si farà il congresso io dirò della riforma e della stampa cattolica.
Non le pare ben fatto far annunciare nella «Musica sacra» la nomina a prefetto della Sacra Congregazione dei Riti del Cardinal Laurenzi? E consigliare l'invio ad esso del nostro periodico? È vero che è musicista il nuovo prefetto? Questo potrebbe essere un bene, ma… fors'anche un male!
Ho ricevuto quest'oggi una cartolina di Bonuzzi nella quale mi dice che dopo domani si reca a Genova per fissare l'epoca dell'inaugurazione dei due organi Trice, a Soave ed all'Immacolata. Gli ho scritto subito pregandolo di insistere presso il Remondini perché voglia decidersi a favorire i nostri desiderî. Lei verrà a Bressanone non è vero?
Ho visto le composizioni del Pasquali. C'è del buono specialmente in quelle a più voci, ma bene spesso c'è o canto appunto infiorato di troppe licenze oppure dell'arido! Tuttavia se fosse uomo d'azione lui sarebbe il miglior professore di contrappunto per la futura scuola.
Chiusa questa lettera scrivo io stesso a Remondini e voglio vedere cosa mi risponde. Se poi non si attuerà il Congresso di Padova farò propaganda perché a Bressanone intervengano in maggior numero possibile i nostri ceciliani. Così forse potremo decidere qualche cosa. Perdoni la lunga chiacchierata e con stima ed amicizia
mi creda sempre suo devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

17. Ratisbona, 16 Aprile 89
Reverendo Padre.

Se le scrivo la presente è perché il di Lei silenzio mi fa temere ch'Ella non si trovi bene in salute. Il signor direttore si è recato a Magonza, Colonia e Münster ed anche lui è partito senza potersi spiegare il di Lei silenzio. Spero che una prossima sua mi abbia a rassicurare de' miei timori. Ho scritto a Remondini pregandolo a volersi mettere alla testa del movimento per la riforma e non mi ha risposto ancora, sibbene siano passati molti giorni. Io sogno di poter lasciare da parte corrispondenze, articoli e giornali per dedicarmi esclusivamente allo studio. M'accorgo ora - e spero ancora in tempo - quanto mi rimanga da imparare.
Aveva ragione il Witt di scrivere che la riforma in Italia resterà sempre allo stato di

pio desiderio, se non si educheranno dapprima dei veri maestri, convinti, tenaci e soprattutto istruiti. Di questo mi son persuaso dopo alcuni ragionamenti avuti per lettera col Gallignani. Per me è stata una delusione e così pure per l'amico Terrabugio. E per la scuola c'è nulla di nuovo? Le mando il programma della Settimana Santa che, per verità, ai tempi in cui l'Haberl era il maestro della cappella, era assai più ricco. Se non ha ricevuto, credo che riceverà tra breve le composizioni di Bossi. Io vado facendo propaganda per poter riunire buon numero dei nostri a Bressanone. La riverisco e mi abbia come sempre per suo devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

18. Regensburg, 27 Aprile 89
Reverendo signor Padre.

Essendo stato qualche giorno a Metten ospite dei reverendi padri benedettini, non ho potuto ricevere la sua lettera che ieri sera, al mio ritorno in Ratisbona. Sono lieto delle notizie soddisfacenti che mi dà riguardo ai diversi Seminarii che hanno impreso a dedicarsi con cura lo studio del canto fermo. In questi giorni di relativo riposo mi sono occupato come ho potuto della parte archeologica e le confesso francamente che le assolute opposizioni dell'Haberl a questa materia di studio mi impressionano assai. Non nego ch'egli possa aver delle buone ragioni per dichiarare fantastiche le troppo entusiastiche deduzioni del Lambillotte, Pothier, Kienle, Coussemaker ecc. ma, fatta la tara al loro entusiasmo per il codice di S. Gallo, è evidente ad ogni modo che lo studio della notazione neumatica - volere o volare - è di grande importanza. Io accetto, anzi difendo per altre ragioni più pratiche i libri corali autentici, ma domando: ammesso anche che l'edizione Medicea sia la più perfetta fra tutte quelle del XVI° e XVII° secolo, cosa può impedire di studiare e di preparare i materiali per ottener forse del meglio in avvenire? A proposito di questa questione: sa Ella che è risorta e pare più che mai accanita? Si è pubblicato in Treviri una brochure contraria all'introduzione dei libri autentici in quella diocesi e pare che l'Haberl risponda ad essa assai diffusamente nel prossimo numero della «Musica sacra». Credo che anch'Ella avrà già veduto le prime due dispense della *Paleographie musicale* che si stampa a Solesmes, quindi mi dispenso dal parlargliene.
Leggo sempre col più vivo interesse i suoi bellissimi articoli che oltre all'istruirmi in una materia così importante qual è la liturgia, mi lasciano a sperare abbiano ad illuminare un poco quei non pochi che in fatto di musica sacra hanno smarrito perfino il senso comune.
Riguardo alla domanda da rassegnare nelle mani del cardinale Rampolla seguo in tutto il di Lei consiglio e non occorre dirle quanto le sia riconoscente della premura che per me si prende. M'ha fatto però una certa impressione la notizia letta nella «Lyra ecclesiastica» di Dublino, e segnalatami anche con meraviglia dal Remondini, che qui in Ratisbona vi si trova a studiare un italiano mandatovi a spese del Santo Padre. Di italiani non c'è che il sottoscritto e Lei sa benissimo in che condizioni mi trovo. Come abbia fatto monsignor Donnely a prendere una simile cantonata - io non

so spiegarmelo; perché non posso supporre minimamente che il sig. direttore possa avergli parlato di me in una simile maniera.
Ella mi dice che i maestri romani si danno da fare perché la scuola si faccia presto. Che volponi! Sbaglierò, ma io credo che la loro furberia sia grandissima, per quanto assai trasparente. Infatti, vedendo che l'osteggiare una simile istituzione e le persone che la propugnano sarebbe un male per loro, fingono d'averne piacere, per quanto l'attuazione di simile progetto debba sorgere in assoluto contrasto alle teorie - dirò meglio - al commercio loro. Dunque v'è speranza di riunire questo benedetto congresso!
La notizia mi ha fatto grandissimo piacere e, cominciando fin d'ora col mettermi a sua disposizione, le aggiungo che per simile motivo non più tardi della metà di Agosto farò di tutto per essere di ritorno in Italia onde mettermi di santa ragione ad *arbeiten*.
Credo di essere quello che avrà più chiacchiere da raccontare di tutti gli altri, perché ho anche la superbia di credermi compreso giustamente della causa della riforma, secondo i bisogni e le condizioni d'Italia.
Remondini, a proposito del congresso, mi ha scritto che Ella propone Grassi Landi a presidente, Remondini e Gallignani a vice presidenti. Lui credo le abbia risposto che è disposto a rinunciare alla carica perché si elegga un sacerdote che potrebbe essere il Bonuzzi. Non so se Lei divide il mio parere a questo proposito; ma a me sembra che monsignor Grassi Landi non possa mettersi a capo dell'Associazione. Ci vuole uno che sia compreso più profondamente di lui del come si possa attuare seriamente una riforma. Non posso confermarlo, ma credo ch'egli non abbia idee chiare a questo proposito. Perciò io resto del parere di eleggere Remondini stesso, mettendo al suo posto di vice presidente il Gallignani, per quanto - franchissimamente - si potrebbe trovar di meglio.
Vengo ora ad esporle il mio parere circa alla musica degli autori da Lei indicatimi.
Immagino - né sento lo stimolo di persuadermi - che l'*Arpa Sacra* non sia altro che un contenuto di meschinità artistiche. Quanto al padre Damiano, ho letto di lui *Dodici pezzi* per organo dedicati al Capocci. Buone intenzioni, ma miserie musicali. Del Bossi non tengo sott'occhi che la *I^a Suite* per organo e la *Fuga - Fede a Bach*. Per me sono due composizioni che, oltre [a] rilevare nell'autore la piena assoluta padronanza dell'organo come istrumento da concerto - inteso modernamente -, danno luminosa prova degli alti ideali suoi e della abilità contrappuntistica che possiede, tale, dopo il Capocci, da non temer rivali. Per lui nulla è difficile a risolvere e da qualsiasi difficoltà non ne esce certamente pel rotto della cuffia. So di illustri maestri italiani, quali Bazzini, Sgambati, Golinelli, Boito, ed ancora di stranieri che sono addirittura entusiasti del Bossi. Se Lei leggerà attentamente la *I^a Suite* troverà in essa uno stile così personale che non si confonde minimamente né col francese né col tedesco, né coll'antico italiano. Ho sentito Terrabugio giudicare il Bossi della *Fuga - Fede a Bach* come il Wagner dell'organo… e lo credo. Certamente le sue composizioni non sono pane per tutti i denti… compreso i miei.
L'osservazione che si può muovergli è che nella *I^a Suite* ha adoperato delle denominazioni per la registratura dell'organo ancora di vecchia data. Ma allora non era così compreso come adesso di ciò che sia la riforma dell'organo… Ora certamente non gli accade più di inciampare in simile difetto.
Veda poi la bellezza del soggetto della *Fuga* contenuta pure nella *Suite*. È degno di Bach. Non so che dire della musica sacra ch'egli ha pubblicato, ma credo sia di non comune valore.

Sono non dolente, ma lieto di essere in aperto contrasto col Gallignani ne' miei giudizi sul Terrabugio.
Mi permetto di dire che quando si scrive un *O salutaris* pieno di errori come il suo, delle *Sonatine per organo* collo pseudonimo di Amico - povere e miserabili come quelle ch'egli ha pubblicato nel 87 - e quando si ha sulle spalle il peso di un fiasco musicale - oltreché operistico - pari a quello del *Nestorio*, prima di censurare un Terrabugio bisogna andare ben cauti. Ma di questa verità il sig. Gallignani pare non voglia assolutamente rendersene ragione. Le censure ch'egli fa alle composizioni del Terrabugio hanno qualche fondamento; ma ci sono molte maniere di esporle. Io la prego a guardare il facile eppur bellissimo inno *Tu es Petrus* in cui l'effetto il più potente è raggiunto con pochi mezzi; altrettanto devo dire del *Tantum ergo* a tre voci, scritto pe' miei vapriesi. In esso per me si raggiunge il vero concetto della riforma della musica sacra in Italia. Altrettanto, se non colla stessa convinzione, potrei ripetere per le *Litanie della Madonna* e per l'*Ave Maria* a 2 voci. In altre composizioni invece, come nel *Tantum ergo* a 2 voci o nell'*Ave Maria* ad una voce con violino (questa più da sala che da chiesa), l'armonizzazione è troppo irrequieta. Lo stesso devo dire pel Credo, Sanctus ed Agnus Dei dalla *Messa all'Unisono*, mentre il Chirie ed il Gloria sono assai meno colpiti da questo sovraccarimento di armonia; perciò più accettabili pel diatonismo. Credo che non si debba limitarsi a cercare la facilità nella melodia vocale, ma anche nella parte organistica, perché il cromatismo è sempre il fatale nemico del carattere religioso e della buona esecuzione. Il Terrabugio applica la sua capacità d'armonista con troppa generosità nella musica sacra vocale e certi procedimenti, un po' troppo wagneriani, egli deve abolirli per essere tutto dell'aurea semplicità dell'inno e del *Tantum ergo* suaccennati. Nella musica d'organo invece, sì liturgica che da concerto, sono tutto con lui. Egli usa delle tonalità ecclesiastiche con bel effetto e con assoluta padronanza.
Veda, ad esempio, la *Sonata*, classica nella forma irreprensibilmente, moderna nella sostanza con predilezione ancora per Wagner - e qui non è difetto -. Il secondo tema in Re maggiore del I° tempo è di una bellezza peregrina. Il Largo "Frigio Misolidio" riesce nuovo, originale e con dei brani pieni di sentimento religioso. La Fuga finale è condotta con grande magistero; il soggetto forse richiama all'orecchio con troppa insistenza la *Fuga I^a^* in Do minore per organo di Mendelssohn: questo certamente non è un grave difetto perché essa poi si svolge con indipendenza, specialmente sulla fine ove havvi un bellissimo pedale sulla dominante del tono ed un accenno al primo tempo come pure al Largo, fusi tra loro con effetto grandioso e potente.
Questo il mio parere su Terrabugio. E m'augurerei proprio che Gallignani sapesse fare soltanto la metà di quello che sa fare il Terrabugio. Di lui non ho sott'occhi altre composizioni, ma Ella dalle idee che ho espresso potrà vedere facilmente nelle altre quale via ha seguito.
Quanto al Pasquali, generalmente parlando a proposito del *Specimen* dato alle stampe, merita si tenga conto di lui che è unico si può dire in Italia a coltivare nel genere sacro il contrappunto rigoroso. Ma corrispondono poi i risultati ai propositi suoi? Il contrappunto è grande con Palestrina perché quest'autore sopra tutto lascia dominare sovrana la melodia. Naturalmente qui non si parla di melodia come l'intendiamo ora, ma di quel complesso di melodie che fanno l'opera polifonica. Se Palestrina con tutta la sua abilità contrappuntistica non avesse lasciato emergere

sopratutto la melodia, senza della quale non si costituisce alcun genere di musica, Egli - il grande - sarebbe piccolo; sarebbe né più né meno di tanti altri che lo precedettero e lo seguirono. Il Pasquali in molti punti fa dell'artifizio, ma dell'arte pochissima. Usa di ritmi che non sono affatto del genere e per di più si prende delle licenze che non sono né poetiche né perdonabili. E ciò che mi meraviglia si è che sia più censurabile nel contrappunto a poche parti che non in quello a molte. Veda il ritmo del «Genitori» nel *I° Tantum ergo* a 3 voci: quella 5ª fra basso e 2° tenore nella 5ª battuta 3ª riga 3ª pag. Il mottetto a 7 voci - *Valerianus* - so che il direttore l'ha fatto provare e che gli è piaciuto. Il *Benedicat nos Deus*, pag. 5, 3ª battuta, ha un'ottava implicita di moto retto fra le due parti estreme (!). Del resto è bello. Nel *Sanctificabis animum*, pag. 4, 2ª battuta, ancora due ottave fra le stesse parti. La composizione però è buona, specialmente la cadenza finale. Anche il *Rogavi pro te Petre* è buono. L'antifona in onore di s. Tommaso è forse arida un poco. Il *Tota pulchra* mi par mediocre. Veda quelle 8^e^ sulla penultima battuta del n.° 4 - fra contralto e basso. Nell'*Oremus* a 4 voci mi pare che le permissioni siano un po' troppo numerose. Qualcheduna ne ha anche quello a 8 voci, ma il complesso è buono. Il *Christus* a 3 voci - alla pag. 3, riga IIIª, tempo forte 2ª, 3ª e 4ª battuta, ha tre belle quinte nelle due parti estreme. Il *Requiem* è bello, ma alle parole «luceat eis» quella figurazione uguale fra *cantus* e *bassus* non mi va a sangue. Alle parole «et tibi redettur» vi sono cattive relazioni di tritono. Monotono il Christe eleison, bello l'ultimo Kyrie. Nel Tractus sulla 2ª battuta il tenore fa un Si♯ che sarebbe così bello ♭… così com'è rompe le orecchie ed anche… le scatole! Ottave alla 3ª battuta pag. 7. Nel «Quantus tremor» ancora licenze. Il «Quid sum miser» è monotono per la figurazione. L'«Ingemisco» (mirabile dictus!) ricorda nientemeno che il coro dei frati nel 2° atto del *Don Carlos* di Verdi, colla differenza che questo è bello e quello del Pasquali bruttissimo, pieno di licenze e con dei veri errori di contrappunto. L'«Oro supplex» è troppo ritmico. Lo guardi e se ne persuada soltanto cogli occhi. Buono il «Pie Jesu». Nel «Libera» torniamo alle licenze, alle cattive relazioni di tritono.
Ho voluto dirle la mia opinione ed aggiungerle qualche prova per suffragarla più sicuramente. Senza dubbio però io ammiro il Pasquali e, sebbene lavori così poco, mi auguro di cuore di poter vedere qualche giorno un suo capolavoro. Certamente lo *Specimen* non è tale. Potrà poi aggiungere che l'edizione non fa onore certamente né alla solerzia dello stampatore né alla capacità del correttore!
Mi permetto inviarle tre mie vecchie romanzette che, se non valgono poco, valgono… niente. Ne ho stampata un'altra nel «Paganini» e credo le sia stata inviata. Alla 3ª battuta della 2ª riga in 4ª pag. mancano i bequadri innanzi al Re nell'accompagnamento. La Settimana Santa qui è passata benissimo: esecuzioni sempre perfette.
Il signor direttore è ritornato dal suo viaggio e noi dal nostro di Metten. Riprendo gli studi con ardore e per conseguenza non si meravigli se di mio non vedrà più nulla nella «Musica sacra». Se avrò qualche ritaglio di tempo bisognerà lo dedichi ai giornali che mi pagano. Che vuole; è un po' egoistica questa mia dichiarazione, ma mi è imposta dalle circostanze. Del resto, se mi duole di dover sottostare a questa necessità pel motivo che non posso adoperarmi come vorrei a difendere il giusto, il buono, il bello ed il vero, pei signori di Milano - eccetto Terrabugio - m'importa poco. Da qui ho scritto; ottenuto dall'Haller di stampare la sua musica; che ne componga espressamente per noi; ho mandato musica; scrissi frequentemente per ricordare l'una e l'altra questione

da trattare; copiai varie composizioni antiche; feci vendere della musica… Ebbene, quando richiesi qualche cosa per me, non mi si rispose nemmeno!! e sì che avevo pregato col più cortese dei modi possibili. Non basta loro d'avermi trattato come un servo in passato, pare vogliano continuare anche ora nello stesso modo… Grazie tante!
Oggi sto confrontando con grande curiosità le edizioni autentiche, quelle di Pothier ed i codici di S. Gallo nelle recenti edizioni di Solesmes. Sto leggendo anche il Coussmacker [= Coussemaker].
Ho scritto qualche cosa: riveduta dall'Haller. Son *Graduali* ed *Offertori*. Li copierò e glieli manderò perché mi dica come le sembrano. È poi vero che il Bonuzzi sta traducendo l'opera del Kienle? E quando potremo sperare di veder pubblicata l'opera del Pothier in italiano?
Abbiamo un tempo orribile. Appena appena una crisalide di vegetazione all'estremità dei rami d'ogni albero. Io vivo nella speranza che in Luglio le cose s'abbiano a mutare (!!!). A Metten mi raccontava il Kornmüller che in inverno ebbero ventiquattro gradi Reaumur sotto zero - ma diss'egli - però per pochi giorni, un quattordici o quindici solamente (!!)
Scusi se è poco!
Mi sono impegnato col «Cittadino di Brescia» a continuare una serie di articoli sulla musica sacra. Per ora mi provo a far della storia.
Mi perdoni se l'ho annoiata così lungamente e di nuovo la ringrazio del suggerimento datomi pel ricorso al cardinale Rampolla. Vivo sperando!
Intanto mi creda come sempre tutto suo affezionato amico

Giovanni Tebaldini

P.S. Perdoni se la prego a mettere Lei nella busta adatta le due carte destinate al cardinale Rampolla. Magari potessi ritornare a Ratisbona nel mese di Dicembre. Ma farò il possibile, perché è necessario un anno di lavoro pratico… Dove rimarrò quest'anno non sarà che a metà strada.
Di nuovo mille scuse e ringraziamenti.

---

19. Regensburg, 7 Maggio 89
Egregio e reverendo signor Padre.

Rispondo subito alla sua gentilissima lettera perché in essa v'ha qualche cosa che si collega a dell'altro.
Ella mi suggerisce di comporre alcune canzoncine pel mese di Maggio. Proprio in questi giorni il signor Terrabugio mi scrisse di preparargli appunto di tali composizioni per una certa raccolta ch'egli intende pubblicare. Io gli risposi che mi sarei accinto volentieri ad un simile lavoro, ma che non sapevo dove andare a prendere le parole adatte. Lo stesso suggerimento avuto da Lei mi fa sperare ch'Ella in qualche modo possa provvedermi le parole necessarie da musicarsi. Perdoni quindi se mi permetto pregarla di ciò… Io qui non saprei a chi ricorrere. Riguardo a Milano, Ella non dubiti di nulla. La causa per la quale lavoriamo ci tiene uniti attorno alla bandiera; e chi

tiene in mano il vessillo, se sarà indeciso sulla via da scegliere, con spinte e sponte lo manderemo dove vogliam noi! Col Terrabugio ci scriviamo sempre su questo proposito e certamente deploriamo - io per il primo, causa di tanto male di aver affidato la direzione al Gallignani. Ma la sua qualità di maestro della Metropolitana di Milano fu quella che ci illuse. Ora è meno male cercare di obbligarlo a seguirci.
Le sue idee intorno all'esecuzioni di Padova mi lusingano assai ed io, quando fosse del caso, farei di tutto al mandato ch'Ella mi affiderebbe. Ma non susciterò gelosie fra i maestri della città? Per me, dico il vero, sarebbe un miraggio al quale anelo il poter adoperarmi per far eseguire la *Missa Papae Marcelli*. Sebbene un po' dubitoso di me stesso accetterei il mandato con entusiasmo. Mi deve permettere però di osservarle che forse il far concorrere cantori da altre parti potrebbe compromettere l'esito delle esecuzioni perché non ci sarebbe tempo bastante per far le prove d'assieme. A meno che non si affidasse intieramente un'esecuzione ad un coro completo e l'altra ad altro coro pure completo. Non so per quale causa non abbia ricevuto il «Cittadino» contenente il seguito de' miei articoli. Niente di più facile che abbia scambiato Ilario papa con Ilario vescovo di Poitiers. È così meschina la mia erudizione storica che può darsi benissimo mi sia confuso. Quindi la ringrazio dell'avviso di cui ne terrò conto in un prossimo articolo. Avevo intenzione di esser breve ne' miei cenni, invece, senza volerlo, la materia cresce continuamente ingrassando la penna!
La ringrazio anche del suo parere espressomi per quanto riguarda la notazione neumatica e le edizioni di Pothier. Sono d'accordo in tutto e per tutto con Lei. Anch'io non so leggere in *weissen noten*: non mi ci raccapezzo perché appunto i gruppi neumatici mi sfuggono dall'occhio.
Leggendo il *Liber Gradualis* di Solesmes ed il *Compendium* di Ratisbona mi sono dovuto convincere che in questo v'hanno delle melodie di assai maggior bellezza che non nel primo. Sono veramente belle ed, anche artisticamente parlando, più logicamente musicali. Però ho potuto osservare la grande utilità del *Cephalicus* ed *Epiphonus* che nelle edizioni autentiche non sono contenuti. Quello che mi piacerebbe udire sì è la maniera con la quale viene eseguito lo *Strophicus*: io non ci riesco. Ella domanda il mio parere sulla *Sonata 4ª* di Capocci. Comincio subito dal dire che mi piace assai. Il primo tempo è di un puro classicismo di forma e di un'ispirazione veramente sentita. Come è bello il primo tema! - ed il secondo, dopo l'inciso in Si♭ (pag. 4) 3ª riga, non so perché, mi fa provare una di quelle emozioni che trascinano a piangere. Ritornano poi ambedue i motivi, coi relativi incisi nelle tonalità relative volute dalla forma, fino a che il primo tempo si chiude colla splendida e commovente frase a cui ho accennato più sopra. … L'Andante… non mi piace; è di uno stile tutt'affatto diverso dal primo tempo… Non potrei indovinare lo stesso autore. Il secondo motivo di questo "secondo tempo", che sta a pag. 11, e che ha luogo sulla dominante di Si♭ puzza di coreografico, più è troppo cromatico. Veda IIª riga, in cui si va da Si♭ minore a Re♭ maggiore passando per La♭, Sol♭, Fa minore, Mi♭, Re♭, La♭ (dominante), Re♭ - tutto questo in 8 battute!!… Il primo motivo però, col quale si chiude il 2º tempo, è abbastanza riuscito. Bella, magistrale la Fuga sebbene *zu schwer*. Non è superiore a quella della *Seconda Sonata*, ma è bella, bellissima, degna di qualunque grande compositore… Che Dio sia lodato!
L'avere dei compositori quali Capocci, Bossi e Terrabugio per la musica d'organo deve essere un vanto per la giovane scuola e v'è da essere certi che questa triade abbia a giovare assai in Italia.

Occorre dirle quanto le sia grato per quello che tenta di fare in mio favore presso il cardinale Rampolla?
Ancora le ripeto che aggradirò moltissimo suoi consigli circa le poesie da scegliere per le composizioni in onore di Maria Vergine. Il mese di Maggio mi ricorda tante, tante e tante cose: - i momenti dell'innocenza e, da giovane, una maggior vigoria di fede nell'animo, dovuta senza dubbio all'ascendente delle feste religiose che si celebravano nelle chiese che io frequentavo!…
Perdoni se mi permetto farle una domanda… Ha scritto Lei a Brescia per vedere di indurre quel monsignor vescovo a fidarsi un poco di me?
La ringrazio d'ogni cosa e con la massima stima e devozione mi creda suo devotissimo

Giovanni Tebaldini

P.S. Facevo conto di parlare della *Sonata* di Capocci nella «Musica sacra» ed in qualche altro giornale, poi ho pensato che è miglior cosa attenda il suo articolo nella «Civiltà»! Proprio ora mi sovvengo di una sbadataggine! Ho scritto una cartolina pel direttore del «Cittadino» ed invece di indirizzarla a Brescia ho messo il di Lei indirizzo! Meno male che mi sono accorto… Perdoni, stracci la cartolina e rida anche Lei di cuore come faccio io…

---

20. Regensburg, 19 Maggio 89
Reverendo Padre.

Ho ricevuto domenica scorsa amezzo del sig. direttore il di Lei biglietto di cui la ringrazio. Così la devo anche ringraziare d'aver scritto a Brescia perché mi venisse spedita copia del «Cittadino». Mi consola assai l'apprendere che l'Agresti sta per volgersi a noi. Quale maggior trionfo si poteva sperare? Riguardo ad informazioni inedite sulla Sicilia ne ho a bizzeffe e gliele farò pervenire quanto prima. Le sarò grato se separatamente potrà favorirmi gli articoli su Milano e Moriconi. La «Musica sacra» questa volta mi pare redatta con cura; fui dispiacente però della patita delusione riguardo alle notizie del congresso. Speriamo meglio in avvenire. Riguardo alle faccende di Milano e della «Musica sacra», io la prego nell'interesse della causa di ascoltarmi. Gallignani è di un ibridismo deplorevole. Tende a ridurre giornale ed editoria a bottega. Terrabugio, che è uno dei proprietarî, si ribella ed è costernato. Dico francamente che Remondini e Bonuzzi hanno tutte le ragioni di non fidarsi di Gallignani, il quale assai spesso giudica a casaccio di composizioni e d'autori italiani e stranieri. Non è così che si deve procedere. Non so perché egli si mostra avverso alle composizioni di Terrabugio in un modo volgare. Quindi per me dichiaro che combatterò accanitamente ogni sua maggiore ingerenza nell'Associazione di S. Cecilia. Remondi, se accetta la presidenza, dovrebbe essere sostituito precisamente da Terrabugio, e se non l'accetta - la vice presidenza resterà com'è e Lei sia il presidente. Così non diversamente dovrebbe essere per tutelare gli interessi veri della riforma.
Non ho tempo e spazio per raccontarLe ogni cosa, ma quando sarà informato, mi dirà che ho centomila ragioni. E da Padova si hanno notizie? La prego del testo da musicare

per le *Canzoni a M. V.* Per l'Ascensione e Pentecoste, a nome del direttore, ho invitato Bonuzzi, ma chissà se verrà. Attendo sue notizie e mi creda intanto devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

21. Regensburg, 24.V.89
Carissimo e reverendo signor Padre.

Armiamoci di pazienza e coraggio. La nuova delusione dovrò metterla accanto purtroppo alle molte altre patite in questo periodo di tempo: ebbi molte belle parole anche da Brescia, ma poi risposte tutte identiche: l'arte è un di più!! E quasi questo non bastasse, s'aggiungono ancora i rimbrotti di mio padre che mi dice: «È ora di finirla coll'arte; pensa all'interesse piuttosto!». Vi sono dei momenti nella vita in cui si perdono tutte le forze fisiche e morali e si invidia il semplice contadino che vanga il terreno. Quasi quasi dovrei invidiare la testa semiottusa di alcuni miei compagni che partiti da qui sanno ove recarsi al sicuro, anche senza aver imparato un'acca. Per me vedo così buio nell'avvenire da sentirmi enormemente sfiduciato di me stesso. Questo per l'andamento generale della mia esistenza; quanto ai particolari, dirò meglio all'oggi, io non so come potrò uscirne. Mi rimetterò a lavorare di schiena come nello scorso inverno, ma ciò non mi può bastare; ed io non so davvero con quale faccia presentarmi al sig. direttore e raccontargli la triste odissea de' miei guai. Quando ritornerò a Brescia mi darò d'attorno per cercare qualche lavoro che m'abbia a rendere qualche cosa. Ho intenzione di trovare l'editore che accetti di pubblicare un *Metodo per organo* che, compilato secondo le mie idee, potrebbe riuscir utile e nuovo in Italia. Intanto però devo esser sempre tormentato dallo spauracchio di dover un bel giorno confessare al prof. Haberl tutta la verità e di invocare la sua - cosa devo dire - la sua carità…
Lei dovrebbe farmi il favore, se scrive al signor direttore, a raccontargli il risultato negativo delle pratiche fatte per me presso il Vaticano.
Anche le notizie del congresso m'hanno rattristato. S'io fossi in Italia mi assumerei con tutto piacere la parte di segretario provvisorio, ma da qui mi è impossibile. Poi penso che è miglior cosa per me abbia a far tesoro del tempo per istruirmi il più che sia possibile. E così mi avvedo che anche il congresso si farà come e quando si potrà… Dio buono! Quante delusioni bisogna patire nella vita.
Lei oramai conosce benissimo quali siano le mie condizioni e può figurarsi cosa mi abbia costato il dedicarmi ad un ramo d'arte in cui non si raccolgono che derisioni e spine. Cosa mi resterà a fare per l'avvenire se, oltre a tutto questo, mi rimane la convinzione di saper nulla e di aver bisogno assoluto di imparare e di studiare sempre più? Perdoni se ho osato farle la triste esposizione delle mie presenti condizioni. In questi due ultimi mesi dovrò chiudermi in casa e non muovermi assolutamente più dal tavolo.
Bonuzzi mi scrive che probabilmente dal 14 al 19 del prossimo Giugno si troverà in Verona il prof. Capocci pel collaudo di un nuovo organo Trice. Lo stesso Bonuzzi mi domanda se Ella conta di trovarsi in Bressanone pel Congresso dell'Associazione

tedesca. Perdoni, le ripeto, se con questa mia lettera posso essere riuscito più importuno che in altre mie forse più lunghe.
Io la ringrazio sempre e di cuore pella sua buona volontà di giovarmi in qualche modo… E pensare che monsignor O' Donnely ha stampato nella «Lyra Ecclesiastica» ch'io son quà a studiare mantenuto a spese del Santo Padre!!
Tutto suo devotissino ed obbligatissimo

Giovanni Tebaldini

P.S. Il mio buon parroco di Vaprio all'epoca della sua polemica con Agresti m'aveva prestato due n.[i] della «Civiltà cattolica», - i quaderni 897 e 900 - perché li spedissi a Bonuzzi che me li avea chiesti. Sono passati quasi due anni ed ora con ragione il parroco me ne chiese la restituzione perché egli, che tiene la raccolta completa della «Civiltà», gli dispiace tale lacuna. Scrissi in proposito cinque volte a Bonuzzi e mi rispose a tutto fuorché a ciò che più mi premeva. Oggi, disperando di poter ottenere dallo stesso Bonuzzi la restituzione di quei fascicoli - che forse avrà perduto -, mi rivolgo a Lei perché veda se è possibile farli inviare dalla redazione al - Signor Don Alberto Annoni Parroco a Vaprio d'Adda (Milano) -.
Un'altra ancor!
Un allievo di questa scuola, un prete messicano che fu in Roma per parecchio tempo, mi pregò se scrivevo a Lei di domandarle copia degli articoli suoi; perciò anche per quegli avrei bisogno dei quaderni 890-892 e 910; più i fascicoli a parte sull'*Arte dei suoni e gli affetti*, *La musica a servigio del culto*, *La musica a servigio della liturgia*, *La musica nella liturgia*, lo *Studio critico sulle opere del Capocci* e gli altri minori.
Naturalmente questo signore vuol pagarne l'importo e perciò Lei, ordinando la spedizione dei quaderni e fascicoli alla redazione, farà favore di ordinare anche il conto di ciò che le ho chiesto.
L'indirizzo di quest'ultimo è
Reverendo signor
Guadalupe Velasquez
Kirchenmusikschule
Regensburg
E mille scuse!

II P.S. Giacché c'è posto voglio aggiungere dell'altro.
Mi diceva testé il signor direttore che Moriconi intende pubblicare qualche articolo contro la corrente riformatrice in Italia? La prego nel caso di favorirmi copia di tale articolo, che sarà senza dubbio amenissimo!
Pensando ancora al Congresso di Padova, s'Ella crede che io possa tornar utile a qualche cosa mi faccia avvertito. Dalla metà d'Agosto in poi io potrò mettermi a loro disposizione. Quanto alle esecuzioni, non per mettermi innanzi, ma per giovare alla buona causa, sarei lietissimo ugualmente d'assumerne la direzione, almeno in parte. Io non ho pretese di certo, ma se potesse trovare un *modus vivendi* per me, cioè il mezzo di poter essere ospitato senza ch'io debba impegnarmi in sacrifici di borsa - ciò che non potrei fare di certo - correrei subito a Padova a lavorare.

22. [s.l. e s.d.]
Reverendo signor Padre.

Non so che pensare del suo lungo silenzio. Il signor direttore mi disse d'aver ricevuto i saluti per me, di che la ringrazio indirizzandoLe questa mia. Ancora meno di un mese e mezzo e la scuola sarà finita. Io, dopo mille alternative di andare o restare, ho deciso di tornarmene a casa per recarmi poi in Ottobre a Monaco in Conservatorio. In qual modo possa riuscire ne' miei progetti non lo so; quello che so si è che voglio andarvi ad ogni costo, poiché vedo che se io avessi a riporre tutte le speranze del mio avvenire nella musica sacra probabilmente finirei all'ospedale. L'ideale è puro, è bello, è santo ed appunto per mantenerlo tale sono costretto rivolgere le mie aspirazioni ad altre cose. Se dovessi fondare intere le mie speranze sulla musica sacra, sarei costretto forse anch'io a trascinarmi nel fango. Quest'ideale mi ha costato già troppo: la cacciata dal Conservatorio colla perdita del diploma e della pensione; la spontanea rinuncia ad una posizione nella quale stavo comodamente; ancora un'altra volta l'abbandono di altre proficue occupazioni per venire a Ratisbona; tutte cose che so di aver perduto né so quando potrò recuperarle.
È naturale quindi che io mi senta afflitto e sfiduciato ogni qualvolta rivolgo il pensiero al presente. È ben triste la mia condizione se, dopo aver lavorato e sacrificato continuamente e serenamente, mi ritrovo ridotto a così mal partito. Tutti coloro i quali mi incoraggiavano a venir quassù, alla conclusione non seppero aiutarmi che con delle parole; e non è certamente con queste che io potrò pagare i miei debiti. Lei vede adunque che è ben triste la mia condizione, alla quale mi sforzo qualche volta di rendermi superiore, ma non ci riesco affatto. E monsignor O' Donnely stampava nella «Lyra Ecclesiastica» che io sono qui mantenuto a spese del papa. Grazie tante!! Quando racconto a qualcuno queste mie peripezie non mi si risponde nemmeno. Potrei farle leggere molte lettere di persone le quali sono entusiaste, a parole, dell'ideale nostro, ma per le quali il fare il sacrificio di poche centinaia di lire [*parola n.d.*] e sarebbe subito fatto per un nonnulla, riesce impossibile per me che studio e lavoro. Mi metterò a scrivere delle polke e dei walzer pel prossimo carnevale - magari con pseudonimo - e così spero di poter vivere! Per me si avvicina il *redde rationem*. Che dirò al signor direttore se non potrò trovare il danaro necessario per soddisfarlo? Almeno se avessi preveduto le conseguenze del vivere qui in casa, mi sarei deciso a vivere fuori, la mattina per la sera. Ma mi pareva più economico il restar qui, invece ho sbagliato. Infatti una stanza 32.50 italiane £. mensili, un verticale £. 20.00 io non li ho mai pagati dacché vivo. Anche il mangiare ascenderebbe a più di 2 lire al giorno, se non cercassi il mezzo qualche volta di mangiar fuori. E questo prezzo del vivere qui in casa mi meraviglia doppiamente inquantoché fuori si vive con ben minor danaro. D'altra parte se avessi voluto cambiare mi sarebbe sembrato di fare un affronto al signor direttore il quale avea già avuto meco la generosità di condonarmi l'onorario mensile della scuola. Oggi stesso le spedisco l'ultimo numero della «Gazzetta musicale» con un mio nuovo articolo sotto il titolo generico di… *Musica sacra*. Ho ricevuto la «Difesa» ch'Ella mi ha spedito. Ora avrei bisogno urgente ch'Ella mi inviasse di ritorno i numeri della «Gazzetta musicale» che stanno presso di Lei. Mi occorrono per fare il conto de' miei crediti con casa Ricordi per ciò che ho scritto in questo semestre. Perdoni se

le reco questo disturbo. Inoltre la devo pregare del quaderno 908 (21 Aprile 1888) della «Civiltà cattolica». Io non lo tengo e per servirmene, come ho fatto nell'ultimo articolo, ho dovuto farmelo imprestare.
Spero ch'Ella sarà in ottima salute. Intanto m'abbia come sempre per suo devotissimo

Giovanni Tebaldini

P.S. Nessune buone notizie del Congresso di Padova?

---

23. Regensburg, 22 Giugno [1889]
Molto reverendo signor Padre.

Ieri il signor direttore mi ha comunicato la di Lei lettera unitamente a quella del sig. Saccardo di Venezia.
Per me rimasi sì confuso da non sapere quel che mi facessi. Non ho parole per ringraziarla di quanto Ella ha fatto e si propone di fare per me. La gratitudine avvenire, inalterabile, le dimostrerà quanto senta forte nel mio cuore la voce del dovere.
Mi metterò in comunicazione col sig. ingegnere Saccardo e secoLui cercherò gettar le basi per un reciproco accordo. Però prima di fare una dimanda assoluta sullo stipendio desidererei avere un di Lei consiglio.
A Venezia so che la vita non è troppo facile e se, come Ella m'ha suggerito - il che è pure nelle mie aspirazioni - per dedicarmi interamente al mio posto non devo occuparmi d'altro, bisogna che sia provveduto in modo da poter vivere decorosamente. Il signor direttore mi parlava di chiedere l'alloggio, cosa senza dubbio necessarissima e che alla Fabbriceria non sarà forse gravosa, mentre a me lo sarebbe assai. Io sono pronto a dedicarmi tutto al mio intento, anche adoperando la diplomazia ch'Ella mi consiglia, purché in questa posizione possa appoggiarmi pel mio avvenire. Lo stesso signor direttore mi diceva che, a trattative inoltrate, si potrà porre per base la successione al posto di primario ora occupato dal Coccon e, dopo tre anni di prova, la nomina a vita colla domanda di una pensione. Lei che ne dice? Per ora di tutto questo io non ne faccio parola e mi limito a mettermi in corrispondenza col sig. Saccardo, tralasciando di entrare in particolare. Mi perdoni se la disturbo. Attendo una sua risposta. Ancora con mille ringraziamenti mi creda di Lei devotissimo e obbligatissimo

Giovanni Tebaldini

---

24. Ratisbona, 9 Luglio 89
Molto reverendo signor Padre.

La ringrazio sentitamente del di Lei biglietto trasmessomi dal signor direttore. Non ho ancora ricevuto la «Gazzetta musicale», ma arriverà senza dubbio e perciò le domando scusa del disturbo che le ho recato. Ho trovato l'articolo del Witt in un numero della

«Musica sacra» del 1887 in cui è contenuta anche la traduzione di un mio articolo, traduzione che io ignoravo affatto perché nel 1887 ero in Sicilia. In questi giorni però temo di non trovare il tempo per occuparmi dell'articolo sulla *Marsigliese*. Essendo gli ultimi giorni di scuola, sento il bisogno di attendere con maggior attività allo studio; ché in questo tempo non sono invaso che dalla brama di fare delle fughe e di arrivare ad esaurire coscienziosamente il programma tracciato dal Bellermann. Credo di aver lavorato; certamente più di tutti i miei compagni i quali, poveretti, non fanno sorgere nell'animo proprio nessun sentimento di emulazione. Ce ne sono di quelli che si credono chissà che cosa; ma viceversa non riescono che a far ridere. Se parlano poi di arte profana sono capaci di entusiasmarsi allo stesso modo di Wagner e di Suppé, di Beethoven e di Strauss!!
Stamane ho ricevuto una lettera da Venezia.
In complesso nulla di positivo finora, poiché il signor ingegnere Saccardo, dopo avermi esposto il suo progetto di riforma della Cappella della Basilica di S. Marco, e dopo aver parlato del posto che sarebbe assegnato al nuovo maestro, mi aggiunge: «Questo posto sarebbe il suo, dato ch'Ella venisse eletto, e che, bene inteso, il mio piano fosse prima accettato». Ho sottolineato quello che a me sembra faccia sorgere ancora dei dubbi sull'esito della nuova impresa. Basta! Che Dio m'aiuti pel mio meglio, giacché le dico proprio che moralmente e fisicamente mi sento accasciato dalle lotte che giornalmente devo combattere anche contro me stesso. Che vuole reverendo Padre! Ella comprenderà di [*parola n.d.*] come i giovani siano sempre assetati di emozioni nuove, di ideali superiori magari alle loro capacità ed alle loro forze. Pure se potrò ottenere il posto di Venezia, io non rimpiangerò al certo il sacrificio delle velleità che per un momento m'ha fatto nascere in cuore l'idea di dedicarmi al teatro. Comprendo come i trionfi del momento (dato di poter appena farsi compatire) siano cose effimere, e che ben più alte devono essere le aspirazioni di un giovane. E lo comprendo a segno che in questi giorni ho restituito il libretto che avevo musicato al mio poeta, ed ho fatto a brani la mia musichetta!
Torniamo alla lettera del sig. ingegnere Saccardo. Le mansioni ch'Egli assegnerebbe al nuovo maestro non sono né poche né indifferenti. Ma non mi sgomento minimamente. Il signor Saccardo mi propone, ad esempio, la Cappella del duomo di Verona. Spero però di fare qualche cosa di più, perché davvero sarebbe troppo meschino l'esempio che mi si pone sott'occhio.
Per verità non ho mai udito la cappella diretta dal reverendo don Sante Aldrighetti, ma… ho veduto la musica del loro repertorio. Mi pare che per essi calzi a meraviglia il detto: dalla padella nelle bracie! E in questo è complice anche il buon Bonuzzi che mi pare, in fatto di musica figurata, si limiti sempre ai francesi!!…
Lo stipendio che verrebbe fissato è di lire 2.500 nette da ogni tassa. Non è molto, ma non è poco; e si può esser soddisfatti. Beninteso se è possibile nutrire la speranza di un futuro avvantaggiamento morale e materiale. Io, in seguito ai suggerimenti del sig. direttore, avevo chiesto l'alloggio, ma mi venne risposto che la fabbriceria non può prendersi la briga di pensare a questo. Oggi però, rispondendo al sig. Saccardo, mi son permesso fare una proposta. Ho detto: «Dal momento che si dovrebbe istituire la *schola cantorum*, non si potrebbe in essa scuola alloggiare il maestro come un addetto all'istituto, di modo ch'Egli sia intimamente legato alla scuola?». Se a Lei sembra che la mia proposta sia possibile dovrebbe appoggiarla e così io credo che anche

materialmente potrei avvantaggiarne. Il dover vivere così fuori, in pensione, oppure andare al *restaurant*, sarebbe una vita balorda che non mi garberebbe affatto e che per me inoltre sarebbe troppo dispendiosa. Almeno fino a che sono così solo, mi pare che io potrei esser molto più utile alla scuola rimanendo a contatto con essa.
Quanto all'avvenire, mi si dice che non si potrebbe prendere veruno impegno. Comprendo però dalle parole del signor Saccardo che se «mi saprò fare onore e rendermi gradito, metterò colà salde radici e potrò crearmi un'eccellente posizione».
Quindi per ora - anche per consiglio del sig. direttore - mi sono limitato a chiedere la nomina per tre anni e la conferma per un periodo maggiore di tempo, o la revoca, dopo il secondo anno. Questo, nella peggiore delle ipotesi, per non trovarmi ad un tratto in istrada. - Mi sono anche tenuto in dovere di aggiungere al sig. Saccardo che io non prendo alcun impegno a produrre la scuola in qualche esecuzione pubblica prima di un anno. Ella andando a Venezia potrà spiegare colà le ragioni che mi indussero a fare tale dichiarazione. Lo stesso signor direttore me l'ha suggerito, ed alla sua esperienza devo prestar molta fede. - Io mi lusingo che al nuovo posto mi sia possibile in un tempo più o meno prossimo di istituire poi una specie di Scuola di Musica sacra. Certo pertanto che se io insegnerò il contrappunto a qualcuno, mi atterrò semplicemente al genere chiesastico e null'altro.
Terrabugio, poveretto, sempre avversato dal Gallignani, mi ha mandato un suo Vespero di cui parte è piaciuto assai al sig. direttore. Sto copiando le parti di due salmi per eseguirli in iscuola. Gli ho fatto vedere ancora il *Tu es Petrus* ed il *Tantum ergo* a 3 voci e gli son piaciuti assai. Credo ne parlerà nella «Musica sacra». - Le do poi la notizia che lo stesso sig. direttore è stato creato dottore in teologia dall'Università di Würzburg.
I miei articoli su Palestrina li continuerò, ma non credo meritino di venire pubblicati a parte. Piuttosto mi propongo di studiare seriamente le opere del sommo maestro e di scrivere a suo tempo un'opera di critica ed estetica sulle composizioni di quel Grande. Per arrivare al centenario ci sono ancora cinque anni. Chissà che non riesca a far qualche cosa per quel tempo. Credo che questa mia forse le arriverà a Napoli. Che tanto sorriso di cielo La diverta. Io devo accontentarmi della monotonia di questi paesaggi.
Ieri mi ha scritto Remondini dicendomi che è stato seriamente ammalato.
La ringrazio di nuovo per quello ch'Ella ha fatto per me. La riverisco colla più profonda stima e viva riconoscenza.

Suo devotissimo Giovanni Tebaldini

P.S. Fatte tutte le mie considerazioni, io spero pel 15 d'Agosto di essere a casa. Le sarò grato se Ella vorrà informarmi, dopo [*recte* dove] potrei trovarla in quel tempo caso Ella non potesse venire in Bressanone.
Il signor Terrabugio ha cercato a Milano le *Laudi sacre* di cui Ella m'avea parlato, ma non le ha trovate… Bisognerebbe che quando mi scrive facesse il favore ad indicarmi presso quale editore si possono trovare.

25. Ratisbona, 21 Luglio 1889
Molto reverendo signor Padre.

La ringrazio vivamente della sua lettera cortese e mi dispiace soltanto che io debba disturbarLa sì di frequente; il che, date le di Lei molteplici occupazioni, vorrei cercare di evitare quel tanto che fosse possibile.
Anch'io nel mio piccolo sono assediato da lettere di ogni sorta. Chi mi incarica di una cosa, chi mi prega di un'altra!… Sembra che la Germania per taluni sia limitata a Ratisbona - perché mi pregano perfino di talune commissioni a Berlino!!
Io, com'è naturale, metto tutte le lettere in un canto e mi occupo soltanto di quelle di cui è mio dovere l'occuparmi… Gli altri dovrebbero sapere ch'io non sono venuto in Germania per fare il commesso viaggiatore.
Ella mi fa delle congratulazioni pegli articoli pubblicati nella «Gazzetta musicale», ma io invece dovrei pregarla di compatirmi in vista delle condizioni eccezionali in cui di solito mi accingo a scrivere pei giornali. Lo faccio quasi sempre nei momenti in cui non ho voglia di accingermi a lavori più serii… e, bene spesso, forzato dal pensiero di provvedermi di qualche po' di danaro.
Quindi quegli articoli mi escono così sconnessi dalla mente, che io stesso non ho poi il coraggio di rileggerli. Quanto a notizie storiche devo esser debitore il più delle volte ai libri che mi aiutano ed all'erudizione del signor direttore, non alla mia di certo. Per carità non mi creda di più di quel che sono. Io stesso mi spavento se, rispetto alla mole immensa di materiale che mi sta innanzi, penso alla mia ignoranza. E per l'onore della nostra Italia artistica io voglio sperare che vi siano altri i quali possano trattare di letteratura musicale un po' meglio di me!
Sopratutto però devo soggiungerLe di non farsi illusioni sulle cognizioni che io posso aver acquistato in sette mesi di permanenza in Germania. Principalmente la lingua m'è ancora straniera, molto straniera! Quello che Le posso dire con orgoglio sì è che sento d'avere delle convinzioni radicate e profonde. Così fosse ancora di molti scrittori di cose artistiche in Italia, tutta gente - al contrario - che è venduta o aggiogata alle catene del padrone!
Ora parliamo un po' di Venezia. Come mi sembra d'averLe scritto, il signor Saccardo mi ha fatto sapere che ci vorrà qualche po' di tempo prima che il Capitolo si raduni e si sappia la decisione. Egli spera che frattanto possa Ella trovarsi in Venezia - il che, soggiunse, sarà molto giovevole.
Così credo anch'io; e per conseguenza attendo fiducioso quell'epoca. Assento pienamente nelle ragioni ch'Ella mi espone; soltanto mi lascia un po' perplesso l'idea di non poter subito dedicarmi alla *schola cantorum*. Ad ogni modo farò quello ch'Ella avrà la bontà di suggerirmi poiché ciò non potrà essere che pel mio meglio e per quello della riuscita dell'impresa a cui mi dovrò accingere.
Tuttavia una preghiera la devo aggiungere. E cioè: di fare quanto sta in Lei perché la decisione possa avvenire almeno prima della fine, o per la fine d'Agosto. Perché se colà non si potesse combinar nulla, io devo assolutamente tornare a Monaco.
Che vuole che faccia? Rinchiudermi a Brescia od a Milano dove non potrei né studiare né svolgere la mia attività minimamente? Oramai non è orgoglio insensato il mio se non mi voglio adattare ad un ambiente piccino dove finirei per… incretinire. Da ciò la mia assoluta decisione di fare il possibile per continuare a studiare.

E se dovessi andare a Monaco, bisognerebbe che inoltrassi la domanda per i primi del mese di Settembre e mi trovassi alla scuola verso la metà dello stesso mese, giacché il prof. Rheinberger non vede di buon occhio che vi siano coloro i quali arrivano in ritardo alla scuola.
Per tali considerazioni le ho rivolto la preghiera di occuparsi in modo che la faccenda di Venezia possa essere definita per quel tempo. Intanto nel dubbio credo bene lasciar qui il mio grosso baule che mi farò poi inviare a Brescia od in Monaco.
Io avrei voluto rimaner qui fino alla decisione di ogni cosa, ma è avvenuto un fatto pel quale è necessario me ne vada. Al signor direttore ho dovuto confessare un bel giorno il vero stato mio e pregarlo ad avere un po' di generosità e pazienza se non potevo soddisfarlo di ogni cosa prontamente. Allora Egli mi disse che ebbi il solo torto di non aver parlato prima e che per suo conto è disposto ad attendere fino a quando la mia posizione migliori. Non le dico quanto mi senta riconoscente verso il signor direttore di questo atto generoso il quale mi ha sollevato doppiamente, nel morale e materialmente. In conseguenza di ciò, però, a me non è permesso trattenermi troppo a lungo per non cadere nel pericolo di fare la figura - come si dice volgarmente in Italia - dello scroccone. Al 4 di Agosto vado a Bayreuth ed al ritorno dalle rappresentazioni wagneriane torno direttamente in Italia. Assai probabilmente pel 18 di Agosto andrò a Diano Marina, nella Riviera di Ponente, per prender parte al collaudo di un nuovo organo Inzoli. Ho messo però per condizione che ci sia il Bossi e l'approvazione almeno del Remondini. Sto preparandomi con una *Sonata* di Mendelssohn, una *Fuga* di Bach, una *Marcia religiosa* di Guilmant e, se sarò a tempo, con un mio *Preludio e Fuga* in modo lidio, sul tema dell'antifona *Vestitus eras, vestes asperias*, appartenente ai primi vespri della festa del Preziosissimo Sangue.
Nello scrivere al sig. Saccardo lo pregai di parteciparLe il mio indirizzo: ora dovendo andare a Diano non passo più da Vaprio e perciò sarà meglio mi scriva, dopo il 7 d'Agosto, a Brescia = Corso Carlo Alberto 1769. Le è nota la nomina del sig. direttore a dottore in sacra teologia conferitagli dall'Università di Würzburg?
Perdoni… Non ho ricevuto ancora i n.[i] della «Gazzetta musicale». Se non li ha fatti spedire sarebbe meglio mi venissero inviati verso la metà d'Agosto a Brescia. Per quel tempo mi occorreranno onde preparare la risposta all'Alberti della «Gazzetta musicale».
Mi raccomando di sapermi dire l'editore delle *Laudi sacre* da cui dovrò cavare il testo per le canzoncine che occorrono a Terrabugio. Intanto mi perdoni d'ogni cosa e mi creda di Lei devotissimo ed obbligatissimo

Giovanni Tebaldini

[P.S.] Il conte Lurani mi ha scritto da Berlino che sarà qui venerdì 26 colla signora contessa per assistere all'esecuzione di domenica 28…

---

26. [s.l. e s.d.]
Molto reverendo signor Padre.

Per una fatalità sono venuto a Vaprio sino da lunedì scorso, nel qual tempo non badai ad avvertire mio padre che spedisse qui le lettere a me dirette. Fui anche qualche

giorno a Milano e finalmente ieri sera di ritorno a Vaprio trovai la di Lei cartolina e la lettera.
A quest'ora oramai non mi pare più necessaria una corrispondenza per la «Voce della verità», visto che moltissimi giornali hanno parlato dei nostri congressi.
S'immagini con quanto piacere avrei aderito a' suoi desideri, se avessi ricevuto a tempo la sua cartolina.
Intanto m'affretto trascriverLe ed inviarLe copia dei tre telegrammi inviati dal congresso. Non so poi di che tenore sia quello inviato a Capocci. Vuol dire che dovrà poi pensar Lei ad aggiungerlo agli atti del congresso che spero mandare in settimana.
Ieri fui all'ufficio della «Musica sacra» ed ho trovato un monte di giornali che parlano delle nostre faccende. Sono poi più che addolorato nell'apprendere ch'Ella sarà forse costretta di recarsi a Zara per qualche tempo. Che Dio almeno ci aiuti sempre come ha fatto sin qui.
Scrivo dallo studio del reverendo curato di Vaprio il quale mi incarica di presentarLe i suoi ossequi doverosi.

Con tutta stima e riconoscenza suo
devotissimo Giovanni Tebaldini

P.S. Il 1º o 2 di Ottobre sarò a Venezia. Se avesse giornali francesi che parlano del m.º Capocci la prego procurarmeli.

Cardinale Rampolla
Vaticano
Roma
Adunanza maestri e cultori musica sacra aperta oggi in Soave (Verona) aderendo senza riserva sapienti prescrizioni liturgiche e desiderii più volte manifestati dal S. Padre applaude all'augusto mecenate d'ogni scienza ed arte e ringrazia benedizione apostolica ricevuta.
Presidente
Padre Angelo De Santi

Cardinale Canossa
Verona

Adunanza maestri e cultori musica sacra aperta oggi in Soave con approvazione di sua eminenza cardinale vescovo di Verona, rende solenne omaggio alla medesima eminenza e ringrazia per l'alta sua protezione
Presidente ecc.

Cardinale Agostini patriarca
Episcopio Vicenza

Adunanza maestri e cultori musica sacra aperta oggi in Soave diocesi Verona applaude

sapiente istituzione *schola cantorum* che rinnovando gloriose tradizioni Cappella Marciana segnerà efficace indirizzo riforma musica sacra.
Presidente

---

27. Venezia, 18 Ottobre 89
Molto reverendo signor Padre.

L'egregio signor Saccardo mi partecipò l'altro ieri d'aver ricevuto da Lei una lettera in cui domandava notizie di me e mi chiedeva degli atti del Congresso di Soave.
Gli atti sono quasi pronti. Dico quasi per la semplice ragione che io, non prevedendo un lavoro così forte, credevo di sbrigarmela in poco tempo. Invece mi ero ingannato.
Mettere giù la lista degli interventi per lettera alfabetica, poi per diocesi, trascrivere gli indirizzi votati, rispondere alle lettere inviate richiedeva del tempo ed io nei passati giorni, per conchiudere le faccende della scuola, del tempo potei disporre assai parcamente.
Ma Ella si rassicuri. Fra qualche giorno spedirò tutto l'incartamento ed a Lei non rimarrà che di modificare ove credesse, e di firmare quale presidente.
Il m.º Gallignani mi scrisse per aver lui gli atti. Io risposi di non poterlo fare giacché devo innanzi tutto sottoporli a Lei.
Ed ora parliamo un po' delle faccende di Venezia. Si è perduto molto, anzi troppo tempo in bizantine discussioni che i reverendi canonici avrebbero fatto un mondo di bene ad evitare. Tutto quello che si è fatto ora, si sarebbe dovuto compiere almeno in Settembre. Ma il buon ingegnere Saccardo non voleva più usare altre pressioni da solo ed ha fatto bene. La mia presenza in certo qual modo ha servito di argomento perché si avesse a decidere qualche cosa; ché se non venivo a Venezia, qui si sarebbe ancora al leggendario campo delle sette pertiche. Anche sua eminenza era assai impacciata nel prendere una risoluzione decisiva poiché, per ottener qualche cosa, bisogna sempre andare da lui e ripetere sempre le stesse cose. Che è necessaria dell'energia!
Ora il programma della scuola è pubblicato; speriamo che vi siano concorrenti. Quanto ai mezzi, allorché tutti si troveranno impegnati, avranno tutto il vantaggio a cercare di far bella figura. Una volta che possa disporre di un buon elemento e che la scuola non incontri difficoltà troppo gravi…, posso dire che sono sicuro della vittoria; non è che questione di fare le cose con calma e serietà per poi gittarci armati fino ai denti in mezzo alla mischia. Il giorno in cui la scuola nuova fosse pronta, tutte le barriere cadrebbero da sé. Lo spero, lo sento, anzi mi ritengo sicuro di questo.
Monsignor Bolognesi, l'arcidiacono del Capitolo, che in fondo in fondo per quanto capisca poco, comprende abbastanza come l'attuale cappella sia insopportabile, avrebbe voluto che io avessi assunto tosto la vice-direzione dell'attuale cappella. L'amico Sorger osservava che ciò poteva farmi male, perché gli attuali cantori non avrebbero mancato di compromettermi. Egli diceva: «Fino a che la nuova scuola non è pronta i vecchi cantori faranno di tutto per far succedere degli scompigli; ma il giorno in cui la nuova cappella si producesse, quelli altri, minacciati d'essere mandati a carte quarantanove, si ammanseranno come per incanto». E questo credo anch'io.
Ora il Capitolo non ha accettato le idee di Monsignor Bolognesi, esponendo appunto

le osservazioni dell'avvocato Sorger. Parrebbe impossibile, è vero? Eppure il Capitolo ha avuto questa finissima perspicacia ed io di questo sono soddisfattissimo, perché l'immischiarmi con quella gentaglia ed il dover dirigere di quella musica mi poteva sentir troppo… di sala.
Non so che farà il m.º Coccon. Una allusione innocentissima del corrispondente della «Gazzetta musicale» circa alla mia ingerenza nella Cappella di S. Marco, si dice fra il ceto musicale di Venezia (ma io non lo capisco), metta il Coccon nella condizione o di protestare contro qualsiasi ingerenza oppure di dimettersi. A me sembrava assurdo l'uno e l'altro. Perché protestare? Allora avrebbe dovuto farlo fin dapprincipio, quando si annunciava la creazione della nuova scuola destinata alla Cappella della basilica. Dimettersi? Credo che il Coccon non sarà così oca! Certamente il giorno in cui sarà pronta la nuova scuola la posizione del maestro primario sarà molto scossa, inquantoché suppongo che le funzioni principali si celebreranno col concorso nostro. E allora che resterà di lui?… Io vedo che in tutti i casi devo mirare a creare una accolta di cantori capaci di sostituirsi di punto in bianco ai vecchi, caso mai succedesse qualche sciopero. Perciò nelle attuali circostanze io sottoscrivo ben di cuore alle decisioni del reverendissimo Capitolo, lieto di mantenermi estraneo alla vecchia cappella e quindi di evitare dei probabili disgusti. Del resto io per assumere la carica di vice-maestro avevo messo delle condizioni disciplinari così severe da salvaguardare abbastanza il decoro della mia persona.
Intanto il m.º Coccon ha fatto annunciare d'aver composto una nuova messa in istile severo e che verrà eseguita per la festa di Tutti i Santi. Sentiremo! Io per verità, da certe composizioni vedute, presto poca fede a tutto quello che mi dicono qui certuni sul conto di Coccon. Ed in fondo non me ne dolgo perché il giorno in cui potrò far sentire in che consista il vero stile severo, anche i sordi si accorgeranno della diversità fra l'uno e l'altro genere.
La scuola degli adulti si aprirà probabilmente a San Giacomo di Rialto; una chiesetta in cui non si celebra e che fa assai al caso nostro. Ivi stesso conto di aprire una scuola d'organo puramente liturgico con lezioni complementari di armonia e contrappunto, di canto fermo s'intende, di storia e di studio delle partiture; più se troverò un sacerdote di buona volontà, farò aggiungere il latino, il rituale e la liturgia.
Dapprincipio mi venne l'idea di intitolare la scuola - di musica sacra. Ma poi mi pareva di allargarmi troppo e conseguentemente di espormi più facilmente ad un fiasco. Quindi mi limitai all'idea principale dell'organo. Se attecchirà questo, un altr'anno amplierò il programma. Riguardo all'organo mi sono provveduto per ora di un organo americano a due tastiere con trenta pedali, ma in estate l'Inzoli mi manderà un suo organo da studio fatto come voglio io.
In questi giorni per riuscire a qualche cosa ho perfino lavorato a mettere gli indirizzi ed i francobolli sulle circolari che si spediscono fuori. Un lavoro… divertentissimo!!
Quando l'ingegnere Saccardo la settimana scorsa ricevette una di Lei lettera così piena di sconforti riguardo alla riuscita della nostra impresa, io volevo pregarla di rassicurarsi che le cose, se non camminavano trionfalmente, pure procedevano bene. Ora di questo si sarà persuaso Lei pure. Speriamo quindi che tutto proceda in ordine.
Se avesse il piacere di avere nuovamente la «Gazzetta musicale», mi avvisi che mi farò premura di spedirgliela.

Intanto con profonda stima e riconoscenza mi creda come sempre
di Lei devotissimo ed obbligatissimo

Giovanni Tebaldini
S. Marco, Frezzarie 1730

---

28. Venezia, 5 Novembre 89
Reverendo signor Padre.

Non so come cominciare a domandarLe scusa del ritardo frapposto nell'inviarLe gli atti del congresso. Ma la colpa non è tutta mia certamente. I fastidi che la *schola cantorum* mi va procurando sono di tal natura che mi è impossibile pensare oggi a quello che potrò far domani. Da qui l'imperdonabile ritardo. Oggi, finalmente o bene o male, mando quello che ho fatto non senza lasciare a Lei la cura di completare ciò che io non potevo fare.
Intanto Ella dovrà far copiare gli indirizzi al padre Amelli, al Capocci, al Remondini e al Terrabugio, firmarli, timbrarli, poi farli spedire. Di più redigere i due indirizzi ai vescovi del Veneto ed al patriarca e farli aggiungere negli atti dopo i tre primi telegrammi - (Allegato C). Inoltre dovrà redigere l'indirizzo al Cäcilienverein di Brixen ed ugualmente farlo spedire. Tutto questo io non avrei saputo come compierlo dovendo tornare a di Lei soddisfazione.
Affinché Ella possa compiere in regola le cose, le faccio spedizione del timbro del congresso. Quanto alla lettera da me spedita a Mauro e la partecipazione a Terrabugio non credo sia del caso di pubblicarle.
Nella lista dei presenti ed aderenti il tipografo osservi le correzioni a piè di lista. Due paesi - Cucca e Caltrano - non so a che diocesi appartengono, né so se sia giusto che Lonigo è nella diocesi di Vicenza.
Tuttavia quando le bozze saranno pronte desidererei vederle io stesso e perciò Ella dovrà fare questa raccomandazione alla «Musica sacra».
Le mando anche le lettere di Capocci, di Mauro e del padre Amelli. Quanto al verbale, v'ho apposto la mia firma giacché la sua dovrà figurare in fine del fascicolo.
Ho ricevuto la di Lei lettera del 21 u.s. A quest'ora Ella sa benissimo a quale sorta di altri travolgimenti ci siamo sottomessi. L'inerzia, per non dir altro, dei canonici e dello stesso patriarca è tale da disarmare anche uomini di ferro. Se non avessi l'intelligente aiuto dell'ingegnere Saccardo sarei già dovuto scappare lontano mille miglia. Ma la fede incrollabile del signor Saccardo infonde coraggio anche a me e se ci siamo dovuti accontentare di accettare una specie di mezzo termine, non disperiamo di riuscire nell'impresa. Facciamo di poter far sentire questa benedetta musica e poi speriamo che abbiano a convertirsi. Anche quelli che credono di capir qualche cosa non sanno affatto in che consista [la] musica sacra antica. L'Angelini è tutto per Gounod e Ravanello è un ragazzo impertinente, pieno di sé, che si atteggia ad intelligente e che invece dovrebbe cominciare dallo studiare l'alfabeto della musica. Meno male che, ripeto, ho da confortarmi nella intelligenza, nell'energia e nell'ortodossia di principi dell'ingegnere Saccardo.

Per la festa di Tutti i Santi il Coccon ha fatto sentire una nuova messa da lui detta in istile severo. Grandi anime degli antichi, a quale indegna parodia vi hanno mai condannato! Io mi son chiuso la bocca ed in proposito non parlo affatto. Domenica per invito di monsignor Bertapelle andrò a Padova a sentire la *Messa B. Lassalle* di Gounod. Alle feste di Natale spero recarmi a Vaprio dove per le Quarantore che si celebrano in Febbraio spero riuscire a far cantare un po' di canto fermo. Chissà non persuada l'ingegnere Saccardo a farmi compagnia per quel giorno.
Adesso torno alle cose del congresso.
Crede Lei fermamente che il Gallignani possa lavorare sul serio e con intendimenti radicali - non dubbi? Io non lo credo davvero. Il posto di presidente del Comitato promotore non era per lui. Innanzi tutto ci vuole quella fede per la religione e per l'arte che il neo presidente non ha mai avuto né avrà mai. Sbaglio? Ne sarei contentissimo; ma in fatto di musica sacra io sono intransigente. Veda il giornale come… manca di sostanza. Anche Terrabugio non è troppo soddisfatto; invece il conte Lurani, che pure va dotato di tanta intelligenza, si lascia rimorchiare dalle idee all'acqua di rose del Gallignani. Del resto ciò che è fatto non si può disfare. Lei mi diceva un giorno: *Vis unita fortior*. Ebbene stiamogli alle coste.
Io ho intenzione di pubblicare un «Annuario di musica sacra» uso il «Jahrbuch» dell'Haberl. Mi occorre della materia e Lei mi deve aiutare. Avrei bisogno o di un articolo sul canto fermo oppure di liturgia. Domanderò qualche cosa a Bonuzzi ed a Remondini. Del mio amplierò l'articolo *Musica sacra* già apparso nella «Gazzetta musicale»; farò uno *Studio* su Frescobaldi; un articolo sui maestri di cappella ed altro umoristico coi ricordi di Sicilia. Tradurrò un articolo del prof. Walter sulla musica sacra istrumentale ed altro dottissimo dell'Haller sui motivi introdotti nei salmi a 3 cori di Palestrina da lui rifatti. Aggiungerò il ritratto di Frescobaldi e di Capocci ecc. - Insomma spero far qualche cosa di serio tanto per tener animata la questione. Altro progetto. Il padre Amelli nella lettera a Lei diretta parla del centenario di s. Gregorio Magno che ricorre il 4 Settembre 1890. Mi è sorta l'idea di tenere un congresso puramente italiano di canto gregoriano soltanto. È estremamente necessario raddrizzare le idee storte.
E per far bene le cose sarei del parere di pubblicare un giornaletto bimensile di cui mi impegno io ad assumerne la direzione e la pubblicazione a Venezia, il quale dovrebbe essere l'organo del Comitato promotore. Tale Comitato dovrà portare in testa il di Lei nome, poi quelli di Bonuzzi, Remondini, Gamberini, Lo Re, Morganti, Amelli, Viganò ed il mio. Che ne dice Lei? Prima di comunicare ad altri l'idea attendo sua risposta. Innanzi procedere alla pubblicazione dei programmi bisognerà domandare l'autorizzazione a Roma?
In questi giorni mi sono provveduto delle pubblicazioni del Pothier, del Thierry e di molte altre attinenti al canto gregoriano. Qui nella Marciana mi usano molti riguardi. M'hanno promesso procurarmi *La Paleografia musicale*; intanto tengo il Coussemacker, il Zarlino, il Gaffurio, il Glareano ecc. Ha visto la «Musica sacra» di Ratisbona? L'Haberl mi dice - *Glück auf*!!?
Sono archivista della cappella e credo rimanga ancora della buona musica. Intanto ci sono quattro bei codici del 600 da mettere in partitura. Poi 6 magnifici messali e graduali del secolo XV° e XVI°. Particolare importante è che (forse nel 600) vennero raschiati in molte parti e alla notazione neumatica sostituite le note quadrate come i mattoni di un pavimento.

La ringrazio dei consigli ed istruzioni che mi ha favorito circa all'interpretazione delle neume e degli accenti. Al contrario di quanto dice Lei so d'averne bisogno e ci tengo a farne tesoro.
La prego di una risposta riguardo a' miei progetti, più mi comunichi il titolo dell'articolo che potrà mandarmi pell'Annuario dovendo mandar fuori le circolari o avvisi.
Col più profondo ossequio e colla maggior riconoscenza mi creda di Lei devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

29. Venezia, 13 Nov: 89
Reverendissimo signor Padre.

Appena ricevuta la di Lei lettera le scrivo per giustificarmi di alcuni torti apparenti. Confesso che per gli atti non ho potuto né saputo far di più. S'immagini quindi se io devo risentirmi dell'aiuto ch'Ella mi offre. Ritengo il timbro, ma rimandandomi gli atti Ella dovrà favorire di dirmi se li debbo ricopiare e cosa mi resterà a fare per gli indirizzi e per le lettere deliberate dal congresso. Al punto in cui sono le cose bisogna accettare i ragazzi nuovi dell'orfanatrofio. Questo continua la tradizione che da molti anni vige in Venezia e fa succedere meno impicci alla Fabbriceria. Poiché giova persuadersi che se non si fa qualche cosa in questa circostanza non si arriverà più a nulla.
Non c'è che l'ingegner Saccardo che lavori. Tutti gli altri della Fabbriceria, il Capitolo e sua eminenza il patriarca non han mai fatto niente, né mai potranno giovarci.
Ho cominciato la scuola da due giorni. Angelini è sempre troppo premuroso di dare delle notizie. Inscritti n'abbiamo una cinquantina, ma io potrei ritenermi soddisfatto se alla resa dei conti potessi disporre di trenta cantori possibili!…
Non mi faccia addebito pel *Metodo* Gamberini. Io sono così pentito da battermi il petto centomila volte al giorno. Ma adottare l'Haberl costava troppo; e d'altra parte certe questioni io non mi posso sognare nemmeno d'intavolarle. Perciò il Gamberini e per la forma e per il costo ho creduto potesse passare. Del resto tutto deve partire da me ed io, stia certo, correggerò e coll'aiuto del *Magister Choralis* e col *Choralschule* del Kienle.
E torno al Gallignani anche a costo di sembrare importuno. Le di Lei osservazioni sono giustissime ed i criterii con cui ebbe ad affidargli la carica di presidente del Comitato rispettabilissimi. Le obbiezioni che faccio riguardano soltanto il bisogno di sorvegliare attentamente il Gallignani nell'opera sua. Ha veduto l'ultimo numero della «Musica sacra», non è vero? Trova Lei tutte opportune quelle osservazioni fatte all'articolo dell'Haberl su Bressanone? Lo stesso signor direttore mi dice: – Le annotazioni di Gallignani sul mio articolo nella «Musica sacra» mi sembrano un po' curiose –. Infatti, era da parte nostra che si doveva osservare qualche incertezza nell'intonazione e nell'emissione delle voci? Quello si chiama fare il bello spirito!… A Padova, ove sono stato domenica, ne sono tutti meravigliati.
Del resto io temo assai che qualche volta, pel carattere un po' altezzoso di Gallignani, abbia a scoppiare qualche dissenso in seno ai nostri. Mi auguro d'essere cattivo profeta. Lavorerò pell'«Jahrbuch» del 1891 e cercherò dei lavori seri. Intanto conto su di Lei.
Più addietro ho parlato di Angelini. L'altro ieri, senza nulla chiedere a nessuno, mi vien fuori con un articoletto nella «Difesa» che ebbe la virtù di sollevare dei guai nel

Seminario ed in cattedrale, ove si credono di essere tutti professori di canto gregoriano. Nel nostro caso dobbiamo assolutamente tacere fino a quando non siamo in grado di far sentire come si deve cantare in chiesa. Angelini, a quanto sembra, non vuol capirla!!… Fortuna che il patriarca ha preso la cosa in buon aspetto ed in una visita che gli feci mi rassicurò dicendomi ch'egli desidera vivamente che io sorvegli ed ispezioni l'andamento della scuola di canto in Seminario. Anche di là io spererei di provvedere dei cantori adulti come si pratica a Ratisbona.
Più addietro le dicevo che mi augurerei fossero soltanto 30 i cantori buoni e sicuri. Infatti oggi 16, terminando questa lettera, posso aggiungerle che fui costretto a dividere gli allievi in due sezioni per non tenere quelli che hanno una certa pratica ed una discreta coltura, e che faranno presto a mettersi in grado di cantare, assieme agli zotici principianti.
Se non mi determinavo a far così, andavo a rischio di stancare i migliori. E allora sì, stavamo freschi!!…
Tanto della prima che della 2ª classe ho venti alunni per sorta. La seconda classe ho speranza di alzarla presto al n.º di 30; ma gli altri non so davvero se saranno in grado di cantare quando canteranno gli altri.
Questo è il rendiconto degli affari come vanno sino ad oggi. Mi riprometto poi di tenerla informata d'ogni cosa.
Le mando anche i n.ⁱ della «Gazzetta musicale» cominciando dal 2º semestre in corso. Scusi se l'ho fatta attender troppo, ma dovevo provvedermi di alcuni numeri che mi mancavano.
Mi vennero affidate le funzioni di archivista della cappella. A tal uopo mi si prepara un locale apposito ed io son lieto che così mi sarà agevolato il mezzo di poter meglio studiare gli antichi.
Oggi ho compiuto un *Offertorio per la Messa dei defunti* destinato ad un concorso aperto in Firenze. Le clausole erano le seguenti. - Coro a quattro parti reali (Soprano, C. T. B.) con orchestra. L'inciso «Quam olim» etc. fugato. Il versetto: «Hostias et preces» ecc. corale per sole voci. Sulla ripresa dell'inciso «Quam olim», che sarà sviluppato in canone a quattro parti alla quinta col tema del fugato.
Sono formalismi stupidi questi, tendenti più ad evirare la fantasia ed il concetto della vera musica sacra, ma ho voluto concorrere lo stesso, perché se arrivassi a ghermire una sola menzione mi riprometto di sollevare un piccolo incidente.
Le unisco i due articoli della «Difesa». La rettifica poi mi pare più povera ed inopportuna dell'articolo medesimo.
Con profonda stima e gratitudine il suo devotissimo ed obbligatissimo

Giovanni Tebaldini

---

30. Venezia, 27 Novembre 89
Molto reverendo signor Padre.

Ho ricevuto gli atti che ho trasmessi tosto al Gallignani. Io sto facendo quei due brani che mancavano. Nella «Difesa» facendo una lista bibliografica parlerò dell'ultimo n.º della «Musica sacra» ed esprimerò il mio parere contrario a quello di Gallignani. Si

ricordi bene di quello che io le ho sempre detto. C'è della grande ostentazione nelle parole del nostro presidente. S'immagini quanto piacere mi reca la notizia ch'Ella è di ritorno a Roma. E quanto piacere farà a tutti.
È morto Petrali! Mando la «Gazzetta» a Roma. Cerchi la «Difesa» di sabato 23 e troverà una mia appendice su una *Messa* di Gounod. Col maggior ossequio m'abbia per di Lei devotissimo

Giovanni Tebaldini

[P.S.] Bonuzzi ha assunto di insegnare il gregoriano nel Seminario di Mantova.

---

31. Venezia, 11 Decembre 89
Molto reverendo signor Padre.

Ho ricevuto l'altra sera la di Lei cartolina alla quale è d'uopo risponda alquanto estesamente.
Per quanto le cose fossero state preparate con arte, pure non furono preparate abbastanza perché qui - in fin dei conti - contro al nostro progetto abbiamo tutti, eccezion fatta del solo ingegner Saccardo. Sottolineo il solo, perché anche gli altri come Angelini, Sorger ecc., che vedono la necessità di una riforma, non sono abbastanza convinti circa al modo di attuarla. Sono riformatori all'acqua di rose che non vedono più in là di Gounod e, per quanto essi rispettino le mie idee, pure son persuaso che in onor loro mi credono un fanatico esagerato e nulla più. Sentir dire che vera musica sacra non ne esiste all'infuori del canto gregoriano e del periodo palestriniano a loro pare poco meno di una balordaggine. Eppure col tempo io mi propongo di dimostrarlo. Quanto agli altri sarebbe pietà il non parlarne. All'infuori dell'ingegner Saccardo sì la Fabbriceria che il Capitolo avrebbero creduto che la mia venuta a Venezia potesse restaurare ogni cosa in due e due quattro. E mi accorgo ora di questo fatto desolante: che cioè io sono stato scritturato come commissario regio il quale, al termine del suo ufficio, sarà bellamente congedato. Non occorre le dimostri, senza presunzione alcuna, che se anche si riuscirà a fare qualche cosa, un discreto coro con un maestro ignorante di tutto quello che è necessario sapere precipiterà le cose allo stato di prima.
Ma non basta. Vi sono anche ragioni di indole materiale, perché io non so cosa si farà dei cantori vecchi, dato che i nuovi arrivassero a cantare. Insomma qui si procede al buio e buio fitto. Al punto che sono tuttora discordi circa alla soppressione dell'orchestra… mentre era la prima misura da prendere. Il patriarca manca di ogni energia. Oggi promette ad uno, domani disdice ad un altro ed in tal maniera i mesi passano. Alla resa dei conti poi chi ci andrà di mezzo sarò io.
Le pare cosa seria l'aver annunciato con una pastorale l'istituzione della *schola dei putti* mentre non se n'è fatto un zero?
Ed insisto, sa, sul fatto che anche i pretesi amici non sanno nemmeno come considerare il mio operato. Ravanello è un bambino, nulla più; parla d'arte come io potrei parlare di chimica e fa il saputello. Per di più poi è cocconiano anima e corpo. Quello che più di tutto mi contrista è il sapere l'ingegner Saccardo sfiduciato. A me non lo dimostra, ma

altri me lo hanno assicurato come lo ripete anche Lei. L'altro ieri poi mi ha soggiunto: «Vedrà che anche se si otterrà colla scuola qualche risultato questa gente non capirà niente». Tutto questo è stato per me una tegola sul capo. E soltanto ora ci si doveva accorgere dell'elemento con cui doveasi trattare?
Qui ci vuole una commissione che invigili l'andamento della scuola degli adulti poiché io, in balia a me stesso, colla responsabilità morale ed artistica non posso né devo andare avanti; e la commissione proposta al patriarca è ancora di là da venire, giacché essa incontra ostilità in seno al Capitolo.
Dei primi iscritti alla scuola ne sono rimasti circa 22; - (per verità i migliori sotto tutti i rapporti) si dovrebbe fare una nuova recluta, ma chi si muove? All'orfanatrofio ho scelto i migliori alunni che potrebbero far sperare qualche cosa; ma la Congregazione di carità non viene mai ad una risoluzione. Ed intanto il tempo sen va. Coi pochi adulti che mi restano faccio quello che posso. A quest'ora cantano già il primo *Credo* gregoriano. Ma e se andassero anche questi?
Ella permetta le rivolga una preghiera. Non scriva niente a Milano di tutte queste peripezie. Sono e debbono restare dispiaceri in famiglia. Lo scopo - dopo tutto - della mia presenza resta inviolabile ed io non son uomo da accettare delle transazioni. Siccome non può scorgere alcun dubbio circa alle idee che mi animano, così io mi conforto nell'idea che tutto ciò che si fa può fruttare qualche cosa per l'avvenire. Ho avuto proposta dal Bossi di succedere a lui a Como. Ebbene ho rifiutato perché mi pare che un leale soldato non debba fuggire innanzi al fuoco dei nemici. Poi, che scandalo qui ed altrove se io mi ritirassi! Senza presunzione di sorta, sarebbe un colpo fiero contro la nostra causa. Io lavoro e lavorerò sempre con energia costante e, se alla fine dovrò ritirarmi, mi resterà sempre il conforto di aver agito a fin di bene.
In questo periodo di tempo ch'io debbo restare a Venezia non dispero mettermi da parte qualche centinaia di lire. Se sarà destino che io non possa rimanervi, tornerò in Germania a studiare ed a me resterà sempre il dovere di ringraziar Lei d'avermi facilitata la realizzazione di uno che è dei principali fra i miei sogni.
Io continuo a studiare il tedesco perché è dalla conoscenza di questa lingua che posso procurarmi un corredo di necessarie cognizioni.
L'articolo sulla *Messa* di Gounod sarà seguito da uno *Musica sacra* in cui tratterò dell'arte sacra antica e moderna considerata sotto l'aspetto liturgico. Proverò così - facilmente del resto - quanto siano puerili le idee del nostro signor presidente. Lei avrebbe dovuto leggere un articolo della «Lega lombarda» in proposito alla *Messa* del Donati cantata nel duomo di Milano il dì di s. Carlo. Si diceva che il Donati (1650 circa) è più piacevole del Palestrina perché più armonicamente moderno cioè meno arido!! *Pater dimitte illis*. Palestrina arido!! Che bestemmia… C'è uno più moderno di Wagner al mondo? - Ebbene lui scriveva che soltanto Palestrina è la vera espressione del concetto sacro nella musica. Tradurrò anche quelle parole, come sto facendo con altre cose.
Io, vede, son persuaso che simili saccenterie fan più male che bene alla nostra causa.
Del mio puro parere non posso contare che il buon amico Terrabugio.
Finalmente oggi spedisco i n.[i] della «Gazzetta». E mi perdoni il ritardo involontario.
Anche Bonuzzi naviga in cattive acque. Bottazzo invece mi scrive da Padova che, liquidata la Scuola Valotti, si pensa ad aggregarne una nuova al duomo. Forse all'inaugurazione v'interverrò io pure e terrò una specie di conferenza.

Adesso ch'è a Roma mi trovi quelle parole italiane per le *Canzoncine* di Maggio in onore di M.V. Vorrei comporle, prima per la promessa fatta l'anno passato, poi per aderire al desiderio dell'amico Terrabugio.
Se non lo adopera, potrebbe favorirmi di ritorno quell'«Annuario del Conservatorio» di Bruxelles che le mandai l'anno scorso?
Sa Lei di una lettura tenuta dal Gevaert a quel Conservatorio, nella quale ha detto non spettare a san Gregorio Magno la gloria d'aver dato sicuro organismo alle melodie corali?…
Legato da recente amicizia col grande Ysaye forse il primo violinista dell'epoca - professore allo stesso Conservatorio, spero ricevere presto da lui il testo della conferenza Gevaert. Lettala e studiatala, la trasmetterò poi a Lei.
Bossi s'appresta di andare a Napoli e Capocci non concorrerà a Pesaro?
Io e Bossi stiamo gettando le basi di un grande *Metodo* per organo sia liturgico che sinfonico.
Perdoni la prolissità di questa mia. Coi sensi della più profonda stima e riconoscenza mi creda di Lei devotissimo
ed obbligatissimo

Giovanni Tebaldini

---

32. [*Schola cantorum* Basilica di S. Marco - Venezia]

Venezia, 9.1.1890
Reverendo Padre.

Sono ancora in dovere di rispondere alla di Lei lettera in data 21 Decembre scorso.
L'idea di abbandonare il posto a Venezia mi era venuta in capo non poche volte. Ella capirà facilmente che oltre che per l'ideale, io sono in dovere di lavorare anche per assicurarmi un'esistenza onorata nell'avvenire. E nel modo con cui qui procedono le cose, dovrei illudermi ben poco. Tuttavia non voglio scoraggiarmi, perché ho fiducia che, arrivati a far gustare qualche cosa di buono, le difficoltà abbiano a scomparire. Se m'ingannassi, pazienza; non mi si accuserà però di scetticismo. Ad ogni modo io resto in sull'avviso, e prima di arrischiare qualche passo decisivo domanderò il di Lei consiglio.
Del resto quando ci penso, mi pare fino impossibile che, arrivati al punto in cui siamo e nelle condizioni della musica sacra a Venezia, si debba abbandonar tutto per ricadere in un letargo dal quale ben difficilmente si saprebbe uscire!
La posizione di Como materialmente parlando dovrebbe sedurmi; ma l'impegno morale che ho verso di me stesso non mi farà tralignare; a meno che proprio vedessi l'impresa disperata.
Si sono esauriti tutti i mezzi per attirare elementi alla scuola. Tutto inutile! Se mi resteranno i venticinque uomini d'oggi sarà un miracolo!
Pei fanciulli ancor nulla si è potuto combinare. Difficoltà di natura eterogenea vi si frappongono. Del resto non ci sarà mai biasimo che basti per queste autorità che valgono, né più né meno, quelle di altri paesi. Anzi queste hanno il torto d'aver chiacchierato,

ma fatto nulla. Se avessi preveduto tutto sto po' po' di roba avrei risposto: «Preparate bene le cose dapprima, poi verrò ad insegnare». Qui anch'io ho perduto inutilmente del tempo prezioso e il dirmi maestro della *schola cantorum* quasi quasi mi fa peso.
Alla «Musica sacra» son successi dei guai ch'Ella forse conoscerà meglio di me. Ho saputo qualche cosa delle dimissioni di Gallignani, delle esigenze della Sacra Congregazione dei Riti - dirò meglio delle imposizioni che paiono partigiane non solo, ma fatte apposta per impedire il progresso della riforma.
A Milano, alla Pasqua, Gallignani conta di far eseguire la *Messa Papa Marcello*. Insegnarla così empiricamente senza preparazione, mi sembra un atto non degno di Gallignani. Palestrina non si sa rendere in tre mesi di studio.
Pei giornali - se le garba - facciamo nel seguente modo. La «Civiltà» io la trovo qui quando voglio; poi la posso avere dal curato di Vaprio. Io le manderò sempre la «Gazzetta musicale» ed il «Teatro Illustrato» di A. Galli. Lei mi impresterà la «Musica sacra» di Tolosa e quella di Gand. E tanto io che Lei dopo un certo tempo ci restituiremo reciprocamente i nostri giornali. Mi sono arbitrato di farle questa proposta perché io da molti anni raccolgo la «Gazzetta musicale» e naturalmente ho piacere a continuare.
Avrei però bisogno ch'Ella mi mandasse tutti i n.[i] arretratti della «Musica sacra» di Tolosa dall'Agosto 1888 ad oggi; e quelli della «Musica sacra» di Gand dal Febbraio 1888. Se può, mi faccia questo grandissimo favore, altrimenti non si preoccupi di nulla.

32a. Venezia, 16.1.90

Ho interrotto questa mia forzatamente. Tante cose ebbi pel capo da non lasciarmi un momento di tempo. Finalmente si è conchiuso contratto colla Congregazione di Carità e lunedì incomincierò la scuola all'orfanatrofio con 17 allievi, per ora. Sto disponendo di condurre quattro scolari adulti a Bressanone nella Settimana Santa. L'operosità di Sorger e dell'ingegnere Saccardo mi sono di potente e validissimo aiuto. Speriamo bene. Sono stato un paio di giorni a Vicenza. Come sono indietro quella gente!!… Nella Quaresima forse vi andrò a tenere una conferenza sulla musica sacra. A giorni verrà a Roma il barone Scola Tommasoni, buon elemento per la nostra causa. Risiede a Vicenza e viene col pellegrinaggio. Lo manderò da Lei con un mio biglietto. Nella sezione adulti faccio cantare i salmi e pel resto siamo ai primi tre *Credo*. Col più profondo rispetto la riverisco

Di Lei devotissimo Giovanni Tebaldini

---

33. [*Schola cantorum* Basilica di S. Marco - Venezia]

Venezia, 22 Gennaio 1890
Reverendo signor Padre.

Rispondo alla sua gentilissima di domenica.
Mi dispiace che Bossi non l'abbia potuto vedere perché parecchi consigli le avrebbe domandato. Sento invece che conobbe il Pasini, un'anima d'oro, un uomo generoso,

ma un cantante che contribuisce a danneggiare la causa della riforma. Egli sa ch'io di lui penso in tal modo, perché non gliel'ho mai nascosto.
Quanto alla *schola cantorum* nessuno meglio di me è in grado di conoscere l'ambiente. Creda pure che se non cominciamo con quello che si è potuto ottenere, nulla, perfettamente nulla si potrebbe fare. Il terreno non era a sufficienza preparato. La *Pastorale* del patriarca, basata sui sogni, una favola di cui oggi qualcheduno ride con ragione. Il patriarca è come se non esistesse; il Capitolo è più avverso che favorevole, la Fabbriceria si compendia in Saccardo e in monsignor Bolognesi; quest'ultimo poco persuaso egli pure di quello che si fa. Meno male che ora lavoriamo indipendentemente da qualunque burocratico controllo. La commissione nominata dal patriarca, la quale si limita ad avere in compagnia l'avvocato Sorger, ha potuto raccogliere qualche somma di danaro con cui provvedere ai premi settimanali per gli alunni. Anzi ci sarebbe il progetto di condurne a Bressanone tre o quattro nella Settimana Santa.
Pei ragazzi è da tre mattine che faccio scuola e per il locale pessimo, da dove si esce assiderati, poco ho potuto approfittare. Se non riscaldano è impossibile ch'io continui a far scuola, giacché anche i bambini tremano dal freddo.
Pensare all'istituzione della vera *schola cantorum*, non dell'apocrifa come l'attuale, e prima di dare un saggio delle nostre intenzioni, è perfettamente impossibile. Ora si sono legati all'orfanatrofio per tre anni; prima di liberarsi da questo, bisogna almeno che la *schola* funzioni da due anni.
Comprendo bene che colla costituzione attuale non si raggiungerà il nostro intento, ma d'altronde c'è da ringraziar Iddio se abbiamo potuto ottenere anche questo poco. Forse in seguito verrà il resto.
Al momento di produrci, io dichiarerò pubblicamente che i mezzi di cui mi si prometteva l'uso non mi vennero concessi e che io non pretendo di presentare una cappella nelle condizioni desiderate. Questo a scanso di equivoci, giacché io presento che i ragazzi dell'orfanatrofio, per il sostentamento, per l'ambiente, pel mestiere che fanno e per l'educazione limitata, non corrisponderanno mai alle esigenze del nostro ideale.
Tuttavia io lavoro, perché per quanto s'arrivi a far poco si farà sempre un miracolo, se si considera lo stato attuale della musica sacra in S. Marco.
Ho piacere che le cose di Milano siano andate bene a posto.
Lo Schwann mi scrive per la traduzione, il Piel pure. Questo mi propone di mutare qualche esempio e di sostituire al capitolo sul «Lied sacro dei Tedeschi», qualche altra cosa.
Lo Schwann mi chiede cosa voglio per la traduzione. Mi avverte che le pagine di testo non sono che 80 e che quindi devo limitarmi a calcolare 5 fogli di traduzione. Lei mi disse d'aver preso 60 lire per foglio da Poster. Ma il *Magister choralis* è di un formato la metà più piccolo. Mi domanda ancora quante copie desidero dell'edizione italiana ed a qual prezzo dovrà metterla in commercio.
Per tutto questo io mi rimetto interamente a Lei. Se mi dà 100 lire al foglio e dieci copie o dodici Le sembra possa accettare di fare la traduzione?
Ho ricevuto l'annuario di Bruxelles e l'articolo su s. Gregorio Magno. Dunque si farà codesto congresso? Amerei saperlo perché del caso intendo prepararmi a dire qualche cosa io pure.
L'ingegner Saccardo è da parecchi giorni ammalato. Anch'io sono stato poco bene; ma alla sera mi son sempre trascinato a far lezione.

Dimenticavo d'aggiungerle che Angelini continua col suo sistema di corrispondenze ed articoli che suscitano scandali e recriminazioni. Se continua così io protesto. Alla «Difesa» non voglio più scrivere perché quando ho fatto un articolo mi mandano sempre da Erode a Pilato prima di pubblicarlo. Attendo suoi ammaestramenti in proposito allo Schwann.

Di Lei devotissimo Giovanni Tebaldini

---

34. [*Schola cantorum* Basilica di S. Marco - Venezia]

Venezia, 26 Gennaio 1890
Reverendo signor Padre.

Non le scrivo con l'intenzione di disturbarla a rispondermi nuovamente, ma soltanto per giustificarmi nel dubbio di essermi male espresso nell'ultima mia lettera e forse d'averla anche offesa. Io ero ben lontano dall'idea di asserire che la *Pastorale* possa far ridere in sé.
E per vero, come avrei potuto formulare un sì riprovevole giudizio? E per di più esporlo a Lei?
Ella però ha compreso bene che io intendevo dire appunto - che fa ridere pel modo con cui è stata messa in pratica. Infatti la stampa liberale di qui - e con ragione -, pur lodando le buone intenzioni artistiche, osserva già che le sue previsioni - del fiasco - si avverarono. Perciò questi gongolano dalla gioia per un riguardo - ed i nemici interessati - ridono sotto i baffi - per un altro. Chi ci va di mezzo poi sono io; ma fortunatamente ho abbastanza energia in me per sentirmi capace di far molto, a confronto di quello che si fa oggi, e di rispondere per le rime a coloro i quali si permettono delle osservazioni. Fuori di Venezia poi - ridono con una certa soddisfazione - perché, non potendo nemmeno essi attuare una *schola*, vedrebbero a malincuore che altri arrivassero a costituirla. Da qui le notizie partecipate da Gallignani a Terrabugio con tanto interesse, da qui certe altre nuove che mi partecipa il Mauro da Palermo. Insomma tutti sanno già ch'io farò, anzi, ho fatto fiasco. Ecco perché dico che, pensando alla *Pastorale*, vien da ridere, ma perché essa venne pubblicata senza propositi serii da parte del patriarca, del Capitolo e della Fabbriceria. Vorrei che Ella, osservate le mie condizioni, si convincesse che faccio bene, malgrado queste traversie, a rimanere al mio posto. In fin dei conti se è mutata la forma non è mutata la sostanza della cosa. (Chi ci rimette sono io che coi ragazzi dell'orfanatrofio devo fare doppia fatica perché rozzi ed ineducati.) Questo il pubblico! Quanto all'andamento interno… immagini che la Fabbriceria non ha erogato che £. 2000 annue per la *schola*. Con questa somma si è dovuto pensare all'impianto, ai libri, a quel tanto di più che bisogna pagare agli orfani ed a tante altre cose. Fortunatamente l'ingegner Saccardo e l'avvocato Sorger, della commissione, hanno escogitato il mezzo di trovare altri danari; ma il Capitolo protesta che sono manomesse le sue competenze e che esige che a far parte della commissione entrino due canonici ed il m.º Coccon. Io subirò tutto… ma il m.º Coccon no di certo e se la sua nomina si avverasse io, il giorno dopo, declino il mio mandato. Il patriarca mi voleva mandare al Seminario; voleva

facessi parte della Commissione di S. Cecilia… Chi ha più saputo nulla di tutto questo? Alla domenica vado in S. Marco… È un orrore il canto gregoriano e la musica figurata! Dopo tutto la prego aver presente che io non dimenticherò mai di dovere a Lei questo posto, ove malgrado le lotte è per me un onore il trovarmici. Certamente se le cose volgessero di male in peggio direi a questi signori che esigo sapere quel che intendono fare di me, altrimenti sarei costretto a pensare un poco al mio avvenire morale e materiale.
Un'altra difficoltà che ci si presenta è quella dell'organo. In coro non c'è posto per restarvi; in cantoria - disposta nel modo attuale, nemmeno. Quindi, dovendo trovare il luogo adatto ove cantare, ne viene di conseguenza si debba pensare anche agli organi. Il bello si è che senza la riforma dell'organo io non intendo presentare il coro… Ed il Capitolo, senza sapere quel che possa essere il coro, non intende prendere deliberazioni sull'affare degli organi. Vedremo anche questo.
La ringrazio delle informazioni che mi dà riguardo alla traduzione del Piel. Io non ne avevo idea e messomi al lavoro vedo che è assai pesante. Domanderò 600 lire… venti copie dell'opera, pagamento a parte delle correzioni e diritti riservati per la seconda edizione.
La ringrazio degli estratti che mi promette. Speriamo bene dal congresso. Quando si è servito della «Gazzetta» le sarò grato se potrà farmela restituire.
L'ingegner Saccardo è stato qualche giorno indisposto ed io pure. Gli ho parlato pell'opera del Cattaneo. Mi ha detto di scusarlo e che farà.

Di Lei devotissimo Giovanni Tebaldini

---

35. [timbro postale: Venezia, 26.2.90]
Molto reverendo signor Padre.

Rispondo alla di Lei carissima lettera.
Se ho mandato alla «Gazzetta musicale» il lavoro su Frescobaldi… è perché me lo pagano… Confesso la verità!
Ho ricevuto l'articolo su Pasquali e va splendidamente bene. Spedisca pure il fascicolo di cui mi parla.
Farò quant'Ella desidera.
Magari la Scuola di Roma diventasse col tempo un fatto compiuto e potessi trovarmi anch'io in un ambiente non dubbio.
Al sig. cavalier Saccardo farò i ringraziamenti di cui Ella mi incarica.
All'annuario sto provvedendo…
Traduco qualche lavoro di Haller su Palestrina e di Walther sulla musica strumentale in chiesa. Per la traduzione del Piel non ho ricevuto ancora risposta alcuna; sibbene altre due copie dell'opera che ho detto mi abbisognavano da appiccicare sui fogli.
Spero bene vorrà venire anche qualche lettera. La *schola* va discretamente.
Dobbiamo esserne contenti. Baciandole le mani mi protesto di Lei devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

36. [*Schola cantorum* Basilica di S. Marco - Venezia]

Venezia, 2 Marzo 1890
Reverendo Padre.

Ho ricevuto il fascicolo di musica per organo composto dal padre da Falconara. Basta un'occhiata per farsi un giusto e sufficiente criterio del valore di quella musica. Farò quel che sarà possibile per raccomandarlo all'attenzione del pubblico!!!
Non avendo veduto da qualche giorno il cavalier Saccardo, seppi dal dottor Angelini della di Lei proposta di fondare un giornaletto di musica sacra. E ieri appunto comunicai tale idea all'avvocato Sorger. Anch'egli è del mio parere e cioè che il far sorgere un giornale, il quale non potrebbe essere che dichiaratamente ostile all'attuale ordine di idee, le quali tuttora si impongono, può esser cosa poco prudente e tale da compromettere l'esito della nostra principale impresa. Io credo che a Venezia, ora, sia il caso di lavorare, tacendo. Dalle parole se ne sono fatte a bizzeffe, in questi ultimi anni. Ora è tempo di mostrare che si sa operare anche con i fatti.
D'altra parte per me - personalmente - non so se potrei trovar tempo di accudire al giornale, avendo troppe cose a cui attendere. Circa 5 ore al giorno di scuola infiacchiscono alquanto! Poi devo pensare alla traduzione del Piel, agli innumerevoli articoli incominciati, a studiare l'organo, a comporre qualche cosa; le assicuro che trovo modo, sì, di far passare la giornata. Un'altra considerazione potrebbe ancora farsi.
Come vedrebbero alla «Musica sacra» questa nuova pubblicazione? Io mi faccio questa domanda perché, dopo tutto, so che gli attuali proprietari continuano a rifondere del danaro. E un nuovo giornale potrebbe togliere al vecchio qualche forza, comprometterne l'esistenza senza riuscire a fare del bene a sé stesso.
Sa piuttosto cosa ho pensato? Io ora sono l'archivista della cappella; non potrei tentare una pubblicazione illustrante le glorie dell'antica Cappella Marciana? Una pubblicazione trimestrale o bimestrale la quale rilevando l'antico splendore faccia palese il decadimento attuale.
Per questo lavoro dovrei preparare del materiale e perciò non potrei cominciare che dall'anno venturo. Intanto provvederei per l'annuario. Ma la sua osservazione «Guardi che non si mettano troppe cose al fuoco» è saggia assai ed io dico il vero: devo pensare dapprima a soddisfare con onore gli impegni più importanti.
Ella avrà visto senza dubbio quello che ha scritto il vicario De Cecco nella «Difesa». Di tal gente che pretende di essere della nostra con simili idee a Venezia ce n'è a discrezione. Io non scrivo nulla perché quei della «Difesa» non meritano si abbia a scrivere. Immaginarsi; avevano il coraggio di rimandare da oggi a domani i miei articoli per cestinarli. Con me nessuno ha trattato in simil guisa.
Perciò mi accontento di suggestionare l'Angelini. Ma ad eccezione del cavalier Saccardo - unico e solo - nessuno arriva fin là ove mirano i nostri scopi ed io temo che l'abolizione dell'orchestra sarà una cosa assai difficile ad ottenersi. Dicono - ma per le grandi solennità bisognerà ben ricorrere anche all'orchestra (?!!…). Per le grandi solennità, capisce?!!
Ancora l'altra sera Sorger mi diceva: «Bisognerà bene provvedersi di qualche messa da morto con orchestra…». Io ho risposto che né insegnerò né dirigerò mai una messa

per orchestra. Sarebbe bella che dovessi aver studiato come ho studiato e combattuto per farmi io stesso paladino di ciò che ho sempre rinnegato.
Sul da farsi in avvenire, tutto è buio pesto finora. Io non vedo né canonici né patriarca. Fui da questi parecchie volte, ma non poté ricevermi. Continuo a far scuola e prima delle vacanze di Pasqua darò un piccolo saggio di canto gregoriano. Monsignor Jenig vorrebbe far cantare la messa da morto ai Frari ed io acconsentirò forse a farlo con parte degli allievi.
Ella, è vero, ha conosciuto Pasini! Ebbene, prendendo occasione da ciò, gli ho scritto cercando di farlo rinsavire un poco, perché la sua celebrità non è che di inciampo al progresso delle nostre idee. Non le narro la polemica epistolare avuta con lui, sciocca anzichenò. Egli mi diceva che noi esigiamo troppo ecc… Ebbene, dopo pochi giorni è andato a Torino a cantare in chiesa l'*Ave Maria* di Lozzi in unione alla Fricci… Buffoni centomila volte!… E vorrebbero essere trattati in guanti, codesta gente.
Altro episodio!
Ella a Soave proclamava che la stampa dovrebbe essere essa la prima a tutelare il trionfo della vera causa, respingendo lodi banali e bugiarde. Legga la «Lega lombarda» del 26 Febbraio e troverà un articolo di un prete di Vaprio in lode di un organista di un paese vicino - oste e tabaccaio - in cui si parla come si parlasse di Gallignani a dir poco. Voglio scrivere al dottor Saccardo e dirgli che fa assai a male a tradire a Milano quello che appoggierebbe a Venezia.
Nella Domenica in Albis andrò a Vicenza a tenere una conferenza. Voglio prepararla in modo da destare un poco di curiosità. E le assicuro che voglio dar bastonate da orbi senza rispetto per nessuno. Tale conferenza si aggirerà su questi punti - *Attraverso la storia*, dal punto di vista teorico - estetico e liturgico. Dopo la darò alle stampe e, se permette, colla dedica a Lei. Poi nello stesso mese la «Musica sacra» pubblicherà alcune mie composizioni che pure vorrei fregiare del di Lei nome.
Riguardo all'affare della Scuola di Roma se sorgesse, quando avessi provato qui a Venezia di saper qualche cosa e fossi riuscito ad assicurare l'avvenire di questa cappella, sarei ben felice del cambio, poiché Venezia, bella, affascinante sotto certi punti di vista, musicalmente è una vera Beozia e anche l'avvenire materiale, tenuto calcolo che io non so né posso darmi alle lezioni di pianoforte, non potrebbe essere certo gran cosa.
Di questi giorni sarà a Roma il Bossi per la sua opera presentata al concorso Sonzogno. È stato scelto in primo giudizio fra i dodici migliori. Forse lo vedrà o lo avrà già veduto.
Oggi ho ricevuto una lettera dal sig. dottor Haberl, senza interesse.
Con ogni ossequio e con profonda stima le bacio le mani
Devotissimo

Giovanni Tebaldini

37. [*Schola cantorum* Basilica di S. Marco - Venezia]

Venezia, 6 Marzo 1890
Reverendo signor Padre.

Scrivo ancora per informarla di tante cose. Innanzi tutto Ella avrà letto certamente la «Difesa» dei giorni scorsi in cui era riprodotta una lettera di sua eminenza il cardinale Canossa. Non esamino la lettera, ma il cappello che la precedeva. Esso è lo sfogo di un piovano contro noi tutti. Mi recai da sua eminenza il cardinale patriarca per esternargli il mio rincrescimento di vedere pubblicate nel giornale cattolico delle espressioni che suonano sfregio alla parola stessa dell'autorità, poiché in fin dei conti è Essa che ha parlato, ed Egli, secondo il solito, non seppe che deplorare!! Noti che alla «Difesa» tutto si è cambiato e che ora il coltello lo hanno pel manico i nostri avversari…
Non le narro i strani commenti che si fanno in città sopra tale pubblicazione.
Oramai la mia posizione - se si vedesse da un solo punto di vista - sarebbe resa insopportabile. Di tante promesse nessuna mantenuta. In tali condizioni, quali doveri, quali obblighi posso io avere di dare una nuova cappella che, alla resa dei conti, non si sa se e come entrerà in S. Marco?!
All'orfanatrofio non ho che 14 ragazzi di cui appena 6 veramente buoni. Gli uomini, fatti i necessari allontanamenti, non sono che 26 di cui appena 10 o 12 su cui fare assegnamento!… Io al certo non prevedevo sì tristi risultati. Il mio dovere era quello di insegnare, non già di andare mendicando dei soggetti da far cantare, la massima parte refrattari a qualunque idea musicale. Dopo Pasqua, riunite le due sezioni degli uomini, mi proverò ad iniziare una scuola esterna di ragazzi. Ma evidentemente sono tutti *tacon* che non sarà a meravigliare se riesciranno uno *pezo del buso*. Io faccio quello che posso e vado avanti come posso. Ma se negli uomini ho degli idioti e nei ragazzi dei fanciulli rozzi, affranti da un lavoro materiale pesantissimo, io non so quali risultati potrò ottenere.
A tutto questo aggiunga l'indifferenza che verso la scuola dimostra il Capitolo ed il patriarca, di modo che sembra quasi una cosa affatto estranea a S. Marco; aggiunga gli attacchi di tal altri… e dica Lei su qual letto di rose mi devo trovare.
Io faccio e farò quello che posso, ma declinerò ben presto qualunque responsabilità, poiché come diceva Ella, se non erro, se la lettera di sua eminenza il cardinale patriarca e la nomina fatta dalla Fabbriceria e dal Capitolo mi imponevano dei doveri, mi concedevano pure dei diritti solo per i quali io ho potuto accettare la responsabilità dei doveri.
Io dovevo avere a disposizione 20 ragazzi colti, educati e disciplinati ed atti a cantare. Invece non ne ho che 14… e la maggior parte *rosti*… Dovevo avere 30 uomini - e s'intende bene diligenti, capaci ed obbedienti. Al contrario me ne restano 25 o 26, di cui alcuni dimostrano tutte le attitudini meno quella di farsi cantori di chiesa. Alcuni di essi non sanno nemmeno leggere… È forse a questi patti che io son stato chiamato? Quali possono essere i miei obblighi di presentare il coro nel secondo anno di scuola?! Rompermi il collo non voglio assolutamente!
Ricorrere a delle mezze misure che offenderebbero la mia dignità, quella de' miei maestri e di chi ha riposto fiducia in me - neppure. Dunque?… La Fabbriceria nella

lettera di nomina mi diceva che dal canto suo avrebbe procurato di coadiuvarmi con tutti i mezzi possibili pure di agevolarmi il compito non lieve che mi sono assunto.
Prima di inoltrare alla Fabbriceria una protesta, voglio sentire il di Lei parere in proposito. D'altra parte non intendo agire inconsultamente ed innanzi decidermi a tal passo vorrei pure prevenire il cavalier Saccardo e l'avvocato Sorger.
Io voglio vederci chiaro nella mia posizione. Voglio che si assodino le mie competenze; il posto che devo occupare in faccia ai subalterni ed ai superiori, e questa decisione desidero assolutamente di affrettarla.
Collo Schwann ho concluso l'affare - 600 marchi tutto compreso, ma per una sola volta. Però io sono costretto a fare affidamento su Lei perché a suo tempo voglia rivedermi la traduzione.
Con stima e devozione le bacio le mani.

Di Lei devotissimo Giovanni Tebaldini

---

38. Molto reverendo signor Padre.

Il non aver più ricevuto da Lei alcuna notizia mi fa temere che sia indisposta o che qualche altra causa le impedisca di scrivermi. Io confidavo di ricevere qualche risposta alle due lettere che le indirizzai e per questo desiderio le dirigo la presente. Qui si fa quello che si può. Né più né meno. Sto componendo una *Cantata* in onore di s. Gregorio. Spero terminarla presto ed a suo tempo farla eseguire a Venezia; ma non sarebbe possibile cercare che in una probabile accademia gregoriana si eseguisse in Roma? Sottopongo a Lei tale idea, sicuro che, se le si offriranno i mezzi, Ella vorrà aiutarmi a questo scopo. Intanto io lavoro! A Pasqua sentiremo la *Missa papae Marcelli* in duomo di Milano.
Col più profondo ossequio e colla maggiore devozione mi dico di Lei devotissimo

Giovanni Tebaldini
Venezia, 23 Marzo 1890

---

39. Molto reverendo signor Padre.

Ella mi deve perdonare se non ho risposto prima d'ora alle due lettere da Lei inviatemi. Fui a Milano ove mille cose mi occuparono continuamente; prima di tutte, però, quella di farle piacere scrivendo il promesso articolo nella «Gazzetta musicale» e cercando conferme alla mia critica, conferme che abbiano un reale valore. Spero esser riuscito a dovere. Quando Ella riceverà questa mia certamente avrà già letto la «Gazzetta». Quando tornai a Venezia non le scrissi perché volevo attendere di vedere se il giornale di Ricordi manteneva le fattemi promesse.
Ora l'avverto che, auspice Terrabugio, Ella riceverà delle adesioni a ciò che io ho scritto. Saranno d'uomini che certo dovranno compensarla dei bassi attacchi dei romani. Il fascicolo è rimasto nelle mani di Terrabugio perché lo potesse mostrare a chi gli

occorreva. Egli me lo restituirà ed io farò qui a Venezia quel che ho fatto a Milano. Poi lo manderò a Bottazzo, come Ella desidera. Anche da Pesaro e da parte di Vanbianchi spero otterrà un biglietto d'adesione. A Bossi, che era a Milano, ne parlai pure. Scriva al Conservatorio ed otterrà da lui tutto ciò che desidera. Accumuli dei documenti e con essi risponda alle banali aggressioni dei mestieranti maligni ed infami.
Di me, della mia scuola, non val la pena se ne occupi. Io non le avevo chiesto di parlarne sul giornale, bensì di spronare privatamente questa gente ad essere più coerenti ed a veder più chiaramente nell'avvenire. Io faccio tutto quel possibile che mi è possibile, ma la prima idea della *schola cantorum* è talmente travisata da trovarci a capo fitto nel buio. Mi propongono a tutt'oggi sezioni di ragazzi, da una parte e dall'altra; mi cacciano in iscuola degli adulti, oggi l'uno, domani l'altro! Qualche cosa verrà pur fuori, tardi o tosto, ma cosa sarà mai questo qualcosa? Io certamente non mi tengo legato da impegni qualsiasi, quando essi per i primi, han mancato alla datami parola. Dunque?…
Tuttavia non mi scoraggio. Quello che non viene oggi verrà domani; ma io raccomando a Lei di vigilare colla sua autorità, affinché non mi abbiano poi a trascinare in qualche morta gora da cui non si sappia uscirne che con disdoro proprio e della causa.
Gallignani, lo dico io che di lui non sono mai stato tanto entusiasta, ha fatto miracoli e ad un tratto si è messo alla testa di tutti. La *Missa Papae Marcelli* andò meravigliosamente bene. E son sicuro che questo è il prodromo di un avvenire grande per la Cappella del duomo di Milano. Là vedrà che - coll'arcivescovo contrario, e senza il lusso di Pastorali - sapranno far molto e bene e fonderanno la vera *schola cantorum*. Qui invece siamo nati rachitici e resteremo tali forse per sempre. Elementi modestissimi, idee piccine e non chiare, transazioni su transazioni, paure su paure. Ecco l'ambiente.
Giorni sono perfino i giornali profani parlarono della cosidetta nostra *schola cantorum* - ed io ne risi di cuore!
Leggo l'ultimo n.º del «Carro di Tespi» che si pubblica a Roma. Eppure non dispero che l'avvenire abbia ad esser nostro. Intanto sono morti già due dei fabbriceri che avevano firmato la mia nomina. Vedremo con quali persone verranno rimpiazzati.
Per la traduzione del Piel lavoro, ma mi accorgo che in certi punti avrò bisogno assolutamente del suo aiuto. D'altra parte Lei è quella che deve approvare o disapprovare il lavoro per garanzia mia e dell'editore. E per il pagamento devo attender tutto a lavoro intieramente compiuto?
Nella settimana ventura spero recarmi a Genova, almeno un paio di giorni, per assistere ad un concerto di Guilmant e di Capocci. Ci verrà Ella?
La conferenza di Vicenza venne rimandata a Maggio. Lo stesso monsignor vescovo mi invitò per lettera.
Avrei tante altre cose a dirle, ma temo d'averla tediata fin troppo. La prego occuparsi della mia posizione, ma non pubblicamente sibbene sollecitando privatamente questi signori di Venezia dei quali - come il solito - i soli ingegner Saccardo ed avvocato Sorger si può dire che veramente lavorino.
Con profonda stima, mentre le bacio devotamente le mani,
suo devotissimo

Giovanni Tebaldini
Venezia, 16 Aprile 1890

40. Venezia, 21.4.90
Molto reverendo Padre.

Stanotte parto alla volta di Genova per far ritorno a Venezia il 26 corrente. Credo che Vanbianchi le abbia indirizzato un biglietto in conferma alle mie critiche al padre Pier Battista.
Io nel suo caso attenderei qualche settimana, ma radunerei i maggiori giudizi possibili; però di persone il cui nome non possa dar luogo a discussioni. Per la mia scuola seguirò scrupolosamente il di Lei consiglio, augurandomi che l'affare di Roma abbia a realizzarsi, perché qui proprio ci vedo buio pesto. Parlerò con Capocci. Intanto la ringrazio d'avermi sempre presente.
Nell'ultimo fascicolo della «Musica sacra» avrà trovato l'*Offertorio* che fa parte dell'opera 3ª che, con suo permesso, intendo dedicare a Lei. Significanti peraltro le parole con cui il Gallignani presenta il lavoro ai lettori! Mi fa fare proprio la figura dello scolaretto! Mentre per Cicognani, Brusoni e Saglia tessé biografie ecc. Io non sono sì piccino da desiderare simili gonfiature, ma farmi fare la figura del principiante, questo poi no. Avrei preferito, un bel tacer! E che i lettori si confortino ché il pezzo non è che di 6 pagine!! Ad ogni modo, tornando a lui, sta di fatto che a Milano ha meritato grandemente!… Valletta è il conte Ippolito Franchi Verney Valletta che fu per molto tempo critico dello «Piemontese».
Le dirò qualche cosa delle impressioni di Genova. Le bacio le mani suo devotissimo

Giovanni Tebaldini

41. Venezia, 6 Maggio 1890
Molto reverendo signor Padre.

Ho ricevuto questa mane la sua cartolina. Mi sento assai lusingato della sua benevolenza nell'aver fatto eseguire il mio *Offertorio*. Di ciò la ringrazio vivamente.
Non so se Terrabugio e Mapelli abbiano mandato il loro giudizio sulle *Sonate* del Falconara. Spero di sì perché me lo avevano replicatamene promesso. Qui le trascrivo il giudizio del Vittorio Franz, l'allievo di Lemmens e Tomadini, attualmente organista a S. Giacomo in Udine.
«Io credo che non valga la pena di prendere tanto sul serio quelle sciocchezze di padre Pier Battista da Falconara: si vede chiaro che questo signore oltre al non conoscere l'istrumento pel quale scrive, non ne apprezza nemmeno la nobiltà della sua indole ed è affatto digiuno delle esigenze odierne in questo ramo importantissimo dell'arte.
Del resto, scorrendo queste *Sonate* vi ho trovato una quantità di errori come false relazioni, quinte ed ottave di seguito, mancanza di sviluppo tematico, meschinità di idee ecc. Un esame accurato non l'ho fatto e non lo voglio fare perché, ripeto, non valeva la pena».
Questo l'apprezzamento che il Franz la autorizza per mezzo mio a pubblicare.
Indubbiamente Capocci le avrà consegnato quello formato da Guilmant, lui stesso e

Polleri. L'ho redatto io, come ho potuto.
Sto preparando quella specie di protesta che Ella m'ha suggerito indirizzare a sua eminenza il patriarca, al Capitolo ed alla Fabbriceria. Per non fare le cose di sorpresa ho voluto prevenire l'ingegner Saccardo e l'avvocato Sorger, ma il primo in specie si mostrò assai meravigliato delle mie parole ed un po' anche adirato. Comprese che io mi attengo con maggior deferenza e scrupolo ai consigli che Ella si degna di indirizzarmi e per questo vorrebbe riversare un po' di colpa anche su di Lei. Ho cercato in qualche modo di fargli capire la ragione; che in mezzo a queste incertezze comprometto la mia reputazione ed il mio avvenire, ma da quanto può apparire, sentendo parlare l'ingegnere Saccardo pare che di doveri non ne abbia che io. Ora io ho tentato di porre la questione sotto questo punto di vista. «Mi sono impegnato, è vero, ma nella lusinga che terreste calcolo de' miei sacrifici per prepararmi un avvenire, poiché non è collo stipendio assegnatomi per soli tre anni che si lega l'avvenire di un giovane. Io mi ripromettevo un successo che si imponesse, imponendo il mio nome e la causa della riforma della cappella. Invece mi mancano i mezzi per ottenere il mio altissimo scopo - non guardiamo per causa di chi - ed io né la causa non ci sapremo imporre in verun modo. Quindi se devo proseguire voglio ben sapere che io non sarò in balia del primo al quale venisse in mente di rimproverarmi d'aver fatto nulla e di mandarmi, come si dice, a carte quarantanove». Portarla sul tappeto ufficialmente forse tale questione non è ancora tempo, ma intanto, studiato l'archivio, voglio assumere la carica di vice-maestro obbligando gli attuali cantori a venire alla scuola a passare almeno della musica. Di questo mi dà diritto un articolo contenuto nella lettera di nomina. E voglio farlo valere!
Intanto io vivo sempre della speranza che a Roma si abbia - se non adesso - almeno colla calma a concludere qualche cosa. Giacché qui a Venezia prima di conseguire il fine che ci eravamo proposti, ce ne vorrà del tempo… e quanto!
Un giorno le scrissi della mia intenzione di condurre a termine [la] mia *Cantata* in onore di s. Gregorio Magno, ma qualora però vi fosse qualche probabilità di farla eseguire a Roma! Lei che ne dice?
Le bacio ossequiosamente le mani e mi
dico di Lei devotissimo

Giovanni Tebaldini

42. Molto reverendo signor Padre.

Domenica ho fatto una prima prova fra ragazzi e uomini assieme. C'erano qui i reverendi padri André Mocquereau e dom Fernand Cabrol i quali mi avranno compatito! I loro consigli però mi istruirono assai. Alla prova vi intervenne il patriarca, il quale tenne un discorso assai vibrato e lusinghiero per noi. Ma bastassero le parole!! Inzoli mi dice d'averla invitata per l'inaugurazione dell'organo di Valle Pompei. Forse ci sarò anche io e sarà per me motivo di grande piacere il potermi trovare con Lei. Devotamente Suo

Giovanni Tebaldini
Venezia, 14.5.90

43. Venezia, 18.V.90
Molto reverendo signor Padre.

Rispondo alla di Lei lettera del 15 corrente.
La prova è stata quel ch'è stata e gli articoli sui giornali sono motivati dalla preoccupazione in certuni di abbagliarmi. Ma non sarò io quel desso. Farò anche più del mio dovere a tutta possa, ma protesterò sempre che le cose andranno come potranno.
I benedettini mi hanno convinto di cose che in embrione intravedevo già e per le quali non mi sono sempre trovato d'accordo coll'Haberl. Io aspiro a far cantare sui graduali antichi di S. Marco e così fra i due sarò di parer contrario. I benedettini mi dissero pure che alcuni di quei corali sono perfetti. Ora li studierò, poi, prima di insegnarli, farò un viaggio a Solesmes. Così io celebrerò il centenario di s. Gregorio. A Pompei non si andrà che verso i primi di Giugno. In tale ricorrenza spero di potermi fermare a Roma a parlare con Lei di tante cose. Terrabugio non è che un emerito allievo di Rheinberger col grado accademico di S. Cecilia di Roma.
A Genova non mi pare possibile far nulla per la musica sacra. La festa di s. Giorgio all'Immacolata è stata uno scandalo. Immagini che si accompagna il prefazio con delle variazioni abbastanza esilaranti. Remondini è vecchio ed io non vedo proprio altri…
Perché non si fa addirittura a Torino?
Devotissimo suo

Giovanni Tebaldini

44. Reverendo signor Padre!
Venezia, 3 Giugno 1890

Avevo intenzione di scriverLe per spiegarle il motivo della mia mancata gita, quando mi vedo capitare la di Lei cartolina! Non sono andato a Pompei precisamente per non trovarmi in compagnia di quei tali elementi di cui Ella mi parla. Inzoli resta sempre quel desso. Un ciarlatano e nulla meno!… Attendo con ansia le bombarde (!) di cui Ella mi parla… Sia prudente però nelle terminologie affidate alle cartoline, perché Crispi un giorno o l'altro potrebbe farci arrestare ambidue quali congiuranti alla sua vita!
Siamo giusti. Non mi pare che dell'articolo di Gallignani gli amici di Genova dovessero risentirsene gran fatto. Ci sono delle osservazioni sciocche, se vogliamo, ma che non hanno grande importanza. All'infuori dell'organo, io mi sarei scagliato contro la teatralità di quel Sivori che veniva sul presbiterio a suonare, di quel Moreschi e, soprattutto, contro la infelice musica sacra. Dio, che orrore! Il prefazio accompagnato dall'organo e colle variazioni uso l'aulo dei greci! È un fatto che Gallignani è un tipo *sui generis*. Vuol trovare da ridire ad ogni costo per tema di sembrare troppo partigiano. Ed a questo modo commette degli errori non indifferenti, anzi fatali! Io sono deciso, decisissimo, se resto a Venezia senza intoppi, di tentare la pubblicazione di un altro periodico, non per erigere contr'altari di sorta, ma per poter esporre i propri criteri, senza bisogno di sottostare a nessuna censura preventiva.

Mi duole nell'apprendere la sconfortante notizia che a Roma non si possa più far nulla di quanto si era progettato. Siamo pure in un desolato e desolante paese!…
Qui a Venezia siamo alla vigilia di una decisiva risoluzione. Quale presidente della commissione è entrato un membro del Capitolo. Ora la commissione, stabilito un programma, vuole aver pieni poteri nell'attuazione di esso. Il patriarca è ben disposto. Non so però i canonici che diranno. Se tale programma non venisse accettato, io per il primo mi dimetterei!…
Comprende: l'obbligo prescritto agli attuali cantori di venire a scuola da me due volte alla settimana onde preparare la musica per le feste secondarie che avrebbero luogo sotto la mia direzione; le disposizioni per licenziare, colla fine del 1891, l'orchestra e per far restaurare gli organi; l'ordinamento che assicuri l'esistenza della scuola attuale e studi i mezzi onde attuare la scuola interna dei ragazzi. Se questo intiero programma non venisse accettato io mi ritirerei, protestando naturalmente contro i danni che mi derivarono nell'esser venuto a Venezia senza poter disporre dei mezzi promessimi!…
Le farò poi sapere l'esito di ogni cosa.
Fra due o tre giorni le manderò la prima parte della traduzione del Piel che ora si sta ricopiando. Veda come va! In qualche punto non ho saputo tradurre esattamente ed ho lasciato in bianco. Non si tratta che di qualche periodo! Entro il rotolo troverà però una mia dettagliata spiegazione. M'affido a Lei, pregandola a cercare di sollecitare il ritorno delle cartelle perché possa così rassicurare lo Schwann!
Dicevo più sopra… Che desolato e desolante paese! Ed è la verità… Venezia poi è una vera Beozia. Non si fa nulla!… Proprio nulla. - Qui non si sente mai della musica. Qui allignano le mediocrità come in una piccola borgata: qui si fanno questioni di campanile al pari di ogni cittaduzza di provincia. Grandi lotte, supremi ideali… nessuno!… Forse la mia lotta è la più grande! Ma essa è rimpicciolita dall'indifferenza, dall'apatia di tutti!…
Unici e soli a capire! Degli amici pittori tedeschi ed americani!
Ossequiosamente le bacio le mani mentre mi dico di Lei
Devotissimo

Giovanni Tebaldini

45. Reverendo signor Padre.
Venezia, 17 Giugno 1890

Ho tardato a scriverLe per poterle dare notizie definitive circa l'esito delle nostre istanze al reverendissimo Capitolo. Possiamo essere contenti. Venne approvata ogni cosa.
Nella prossima settimana comincierò a far scuola agli attuali cantori (esclusi gli impossibili) per prepararli a migliori esecuzioni nella basilica. Io sarò vice-maestro della cappella, di nome e di fatto perché le funzioni secondarie avranno luogo sotto la mia direzione. Fin da ora mi proverò - per quanto sarà possibile - di raddrizzar le gambe ai cani! Nell'archivio ho rintracciato della musica splendida, sebbene il buono ed il meglio sia stato rubato, chissà quando. Per la chiusura dell'anno scolastico, cioè per la fine d'Agosto, spero preparare un discreto saggio.
È stabilita l'abolizione dell'orchestra col Natale del 1891 ed è incaricato il Trice - che

sarà qui domani - di presentare un progetto di restauro degli organi, portando le tastiere in coro e perciò usando dell'elettricità.
A poco alla volta vedrà che cercheremo il mezzo di fondare la vera *schola cantorum*.
L'affare di Bossi è molto serio! Esso era a mia conoscenza fin dal passato anno. Gli ho scritto per metterlo in guardia sul grave passo a cui si esponeva; gli ho anche parlato, ma la mia eloquenza valse a nulla. La vanità negli uomini è pur sempre un gran difetto. È vero che la figura del *Veggente* non è poi esposta nel modo infame che taluno sostenne; ma ad ogni maniera è sempre deplorevole e sconveniente trattare in tal modo tali soggetti. Le posso assicurare che la musica è splendida e per questo ho cercato di indurre Bossi a sopprimere una sola scena - la più bugiarda e blasfema - riducendo il suo lavoro a puro e semplice oratorio, sia pure scenico, come se si rappresentasse il *Messia* di Häendel, come se si accompagnasse con musica la *Passionspiel* di Oberammergau, come se si ripetessero le rappresentazioni sacre e i *Misteri* del Medio Evo.
Ma il Bossi non l'ha voluta capire. Eppure egli avrebbe dato all'Italia un capolavoro nello stile da oratorio. Gli ho citato gli esempi dell'*Erodiade* di Massenet che non riesce a farsi strada; gli ho ricordato che testé a Parigi, per far piacere all'ambasciatore turco, si è proibito un dramma su Maometto II°; gli ho ricordato il voto stesso della commissione di Roma che restò impensierita a deliberargli il premio, appunto per l'impossibilità del soggetto, - ma l'ambizione in lui ha avuto più forza di ogni altra ragione e convenienza - ed ha avuto quell'esito che si meritava.
Se Ella deve dire delle di Lui composizioni per organo, lo tartassi come si merita e come Ella sa fare. Simili errori non meritano misericordia. E di questo lasci la cura a me di prevenirlo. Dichiarazioni non ne potrebbe fare perché contrarie alla verità dei fatti. Sonzogno non ha imposto niente a nessuno, perché anzi la commissione non gli ha dato il premio appunto pel soggetto. Le intenzioni di essa non saranno state né così pure né tanto riguardose come le nostre, ma pure furono dettate da una certa convenienza che negli uomini bennati non deve mai venir meno.
Il discorso di Vicenza è stato protratto a tempo più opportuno, causa le fiere polemiche degli scorsi giorni.
Remondini adunque è contro Gallignani ed io scrivo contro l'Alberti. L'organo di Genova comincia a darsi da fare. Tuttavia mi pare che il Remondini esageri alquanto. Se la «Musica sacra» pubblica tutto intiero il mio articolo contro l'Alberti vedrà che c'è da ridere.
Domani spedisco la traduzione del Piel. Mi raccomando a Lei. Mi compatisca…
Quel tal Livi che figura nell'opuscolo deve essere quello che a S. Ignazio due anni sono suonava così infamemente.
E Lei viene a Venezia quest'estate?
BaciandoLe la mano la prego credermi di
Lei devotissimo ed obbligatissimo

Giovanni Tebaldini

P.S. Se viene a Venezia disponga di qualche giorno per andare a Vaprio. Il curato di là me lo dice sempre.

46. [s.l. e s.d.]
Reverendo signor Padre.[3]

Le accludo il biglietto di risposta che il Bossi mi ha mandato. Non potrebbe essere più franco ed encomiabile. Il Bossi dichiara d'aver tentato una forma nuova di lavoro - l'oratorio scenico - e la sua dichiarazione va presa in esame. Certamente l'oratorio è sempre stato una forma di melodramma più che concessa. Pensiamo ai grandi oratori *Messia* di Händel, la *Passione* di G.S. Bach, l'*Elia* ed il *Paulus* di Mendelssohn, la *Creazione* di Haydn, *Cristo in Oliveto* di Beethoven ecc. ecc. fino alla *Redenzione* di Gounod ed alla *Resurrezione del Cristo* di Bazzini. In queste citazioni tengo conto soltanto dei soggetti che più degli altri si sono accostati alle persone divine.
Quindi qui v'è nulla da ridire.
Ma è permesso l'oratorio scenico? Qui c'è da discutere seriamente! A me sembra che, se le figure per noi sacre sono rispettate, non ci sia ragione di gridare alla blasfemia. Ed allora cosa erano i famosi *Misteri* del Medio Evo, cosa sono le rappresentazioni odierne di Oberammergau? Liszt stesso scrisse *La Leggenda di s. Elisabetta regina d'Ungheria* e quell'oratorio scenico si rappresenta tuttora nell'Opernhaus di Vienna. Ho detto tutto questo perché, ammesse le oneste intenzioni del Bossi, è doveroso tenerne conto. Una forma giusta di oratorio scenico, in cui tutto sia religiosamente rispettato, mi pare non si possa condannare, tanto più se dato in quelle condizioni in cui Bossi sperava di darla al pubblico di Milano. Delle accuse se ne mossero in questi giorni, e gravi e non tutte ispirate a giusti criteri. I più giudicano banalmente, senza saper fare differenza fra oratorio e dramma lirico… Condannano e buona notte… Ma se la figura di Cristo è rispettata, perché non deve essere concesso di farla cantare come altri la portano in iscena parlando? Adesso tutto si riduce a vedere come è concepito il libretto del *Veggente*. Ripeto quel che le ho scritto giorni sono: credo che un punto solo sia scabroso e da sopprimere completamente. Il resto non mi pare tale da giustificare gli attacchi rivolti al Bossi nei giorni scorsi.
Non tengo sott'occhi il libretto, ma Lei dovrebbe farselo mandare ed esaminarlo attentamente, poi dare quel giusto giudizio che Ella è in grado di dare. È necessario, ora che la marea ingrossa. Io sono stato il primo a muovere censure al Bossi, ma ammesse ed attuate in tutto le buone intenzioni del lui, io non vedo ragione si debba condannare nel modo di alcuni giornali delle nostre fila, i quali purtroppo capiscono un'acca di nessun genere d'arte, una forma d'arte nuova. Qui bisogna farne una questione di principio, se si possa o meno ammettere tale forma scenica di oratorio. La riverisco e mi dico di Lei devotissimo

Giovanni Tebaldini

3. Lettera conservata in Archivio storico «La civiltà cattolica», *Fondo De Santi, Corrispondenza,* b. 2, fasc. 2, fasc. 1.

47. Molto reverendo signor Padre.
Venezia, 7 Agosto 1890

La prego perdonarmi se ho taciuto sì a lungo. Avrei voluto scriverLe prima d'ora, ma gli argomenti poco confortanti mi trattennero dal farlo, nella speranza d'avere più tardi notizie un po' meno sconfortanti. Se io le scrivo così è segno che siamo proprio in basso; poiché a me il coraggio non è mai mancato e, se feci delle transazioni al nostro programma, fu nel solo intento di lavorare in un modo purchessia per aiutare l'ingegner Saccardo ne' suoi lodevoli sforzi. Ma di transazione in transazione, di ripiego in ripiego, io qui finisco a menomare la mia reputazione, ad offendere la mia stessa dignità.
Così, assolutamente non si può più proseguire… Fra le altre belle cose si è al corto anche di danari!… Perich, che è stato qui, le dirà dell'impressione ricevuta circa l'andamento della istituzione.
Negli uomini - che sono ridotti a 20 - non ho nessuna buona voce; eppure li ho tenuti per tentare almeno qualche cosa. Coi ragazzi dell'orfanatrofio, bene spesso affamati, stanchi, puzzolenti, sudici, impiegati in pesanti lavori e per di più assegnati anche quali suonatori nella banda… non si può far nulla di serio e proficuo. L'ordinamento interno va… a sistema repubblicano. Quando faccio scuola si sentono tutte le stonazioni e gli strilli dei tromboni, dei corni, dei clarini… Insomma è un pandemonio in mezzo al quale non so come abbia potuto arrivare a preparare qualche cosa.
Eppure ci tengo a dare un saggio per far vedere quello che avrei ottenuto se avessero mantenute le promesse fattemi. Non ci sono convinzioni, non ideali, non intelligenza purtroppo; ed io non voglio poi che tutta la colpa della mediocre riuscita abbia a ricadere su di me, menomando il mio prestigio e compromettendo il mio avvenire.
Questa è una!… Adesso gliene narro un'altra. Sono stato eletto vice-maestro. - Tale nomina peraltro mi era già stata data fin dalla prima lettera colla quale venivo assunto al servizio della cappella. Fui io che, volendo mostrare al pubblico tutta la ragione per la quale ero stato chiamato, pretesi di essere insediato al mio posto.
In forza del vecchio regolamento l'organista sarebbe anche il vice-maestro.
Sorta tale questione in una seduta in cui erano rappresentati patriarca, Capitolo e Fabbriceria, si decide di dare a me il titolo di vice maestro effettivo e all'altro quello di vice-maestro onorario. Si fa un cartello da mettere in cantoria, quando per le stupide pretese dell'organista, un vecchio imbecille che mi contesta il diritto di essere vice-maestro… si leva il cartello… È una sciocchezza, ma che in questo caso ha un gran valore, poiché prima ci fu un mondo di pettegolezzi a questo proposito; pettegolezzi a cui si associarono i cantori stessi a me occultamente ostili. Il prospetto fu affisso… poi levato per dar soddisfazione a quella ciurma ignorante e maligna? Ma dove sen va la mia dignità? Sono o non sono il vice-maestro? Avevo già preparato diverse *Messe* da fare nelle domeniche quando, accortomi del caso avvenuto, ho dichiarato di sospendere prove ed esecuzioni.
E se non mi si dà soddisfazione e se non si mette bene in chiaro qual parte rappresento in cappella, non riprenderò il posto! Di comodino non voglio servire a nessuno… Come? Adesso devo avere un rivale anche nell'organista? Non bastava l'illustre Coccon? E poi! Non son venuto a Venezia per misurarmi con chichessia,… ma soltanto per misurarmi con me stesso.

Si era aperta una scuola di fanciulli esterna, ma essa diede risultati negativi perché… non venivano a scuola. Se ne mise su un'altra in un patronato, ma anche là i ragazzi non la frequentavano e per giunta quelli che vi trovavo erano pieni di sudore, di terriccio pel giuoco che facevano nel cortile tutti ansanti, sbuffanti… ecc.
Date simili condizioni, cosa si potrebbe cavare da tali elementi?… Sfido io a trovar uno che sappia oprare il miracolo. - Per desiderio di sua eminenza il patriarca assistetti agli esami di canto gregoriano al Seminario. Dio mio, che orrore! Ciò che riesce sconfortante si è il vedere come i chierici si ridono di tale insegnamento e come gli stessi superiori diano ad esso un'importanza… derisoria. Li tenni sotto due ore e mezza e per questo mi meritai la loro ira… cominciando dallo stesso rettore e dal maestro di canto. Immagini che questi insegna come il canto gregoriano sia tutto costruito sulla scala di Do… cominciando dal 2º, dal 3º grado ecc. seconda delle tonalità 1ª 2ª 3ª ecc.
Dire così che le note lunghe si possono trovare anche sulle sillabe senza accento… Sfido io. Nei libri che tiene!… E per *Metodo* sa cosa hanno?… Quello del Prete [di] Milano!!…
Dell'ambiente, poi, potrei darle altri edificanti ragguagli. Bisogna sentire quali idee allignano nella testa di un vicario De Cecco ed in quella degli attuali direttori della «Difesa». Se mi lusingo di farmi intendere - come ovunque - sarà dai giornali liberali… E di Venezia… finiamola una buona volta!
Veda Lei però come si possa mai pensare a fondare una pubblicazione mensile secondo i di Lei suggerimenti.
Confesso che non ho più neanche pensato al «Jahrbuch»… sibbene avessi scritto in proposito al Remondini - senza però ottenere risposta. Così fu anche del Piel, che rimase momentaneamente sospeso, ma che ora sto facendo ricopiare da altri perché io non ho tempo né… volontà.
Avrei tante altre cose a dirle, ma le scriverò ancora presto dandoLe ragguaglio dell'esito del saggio che avverrà il 24 corrente e delle ulteriori disposizioni che intendo prendere.
Le bacio le mani e mi dico di Lei devotissimo.

Giovanni Tebaldini

48. Montichiari, 29.VIII.90
Reverendo signor Padre.

Sono a Brescia - anzi - precisamente a Montichiari per assistere domani alla grande rivista militare. Il saggio è andato discretamente, ma i guai interni rimangono… e se non si penserà ad appianarli, io sarò costretto a lasciare che altri vadano innanzi…
Non mi sento di scriver nulla per la «Musica sacra». Del resto io non approvo il sistema Gallignani di occupare più di 4 pagine per parlare della *Messa Aeterna Christi munera*.
Se crede di potermi concedere questo favore, io mi affido a Lei, tanto per la «Voce della verità» che per il resto. Ha visto la «Difesa»? Quanta stupida malignità!… Bossi è già partito, ma lo rivedrò tra breve in Valtellina. Dunque a Benevento, sospendono ogni cosa. Vedrà che succederà così anche a Venezia… od al più che rimarrà una riforma all'acqua di malva…

Le scriverò presto per tutte le altre cose… Sono a Brescia, Corso Carlo Alberto 1769.
Devotamente suo

Giovanni Tebaldini

---

49. [*Schola cantorum* Basilica di S. Marco - Venezia]

Brescia, 10 Settembre 1890
Reverendissimo signor Padre!

Ho ricevuto qui a Brescia le diverse copie della «Voce della verità» che Ella ebbe la cortesia di inviarmi. Più di tutto però la devo ringraziare dell'articolo ivi contenuto. Le dissi nell'ultima mia come si trovavano le faccende di Venezia. Oltre le diverse relazioni di cui le ho parlato, ho scritto un'altra lettera all'ingegnere Saccardo aprendogli l'animo mio ed incitandolo a sollecitare un indirizzo decisivo, sicuro, senza del quale io non posso andare innanzi. E dico il vero che prima ancora del Seminario, che pure sta al disopra delle mie aspirazioni, è necessaria una serie di altre riforme pel momento assai più importanti. Infatti, la commissione decide una cosa… il patriarca l'approva… il Capitolo invece la respinge; poi, dopo mille battibecchi burocratici, vi si assoggetta…, ma indi è la volta della Fabbriceria che nella persona dell'arcidiacono monsignor Bolognesi ricusa poi di sostenere le spese. Si è concretato tante volte il programma da tenersi nel riformare la cappella - ed invece siamo sempre daccapo. E cioè che della *schola cantorum* i monsignori del Capitolo non sono affatto persuasi… e temono - chissà cosa - nell'usare un'azione energica verso la vecchia cappella. Cosa devo far io fra quest'altalena di cose? Scommetto che lo stesso saggio lascierà il tempo che ha trovato. A tutto questo aggiunga che, ad eccezione dell'ingegner Saccardo, tutti lavorano quando ogni cosa è già fatta. Così il presidente della commissione monsignor Cherubin, così l'avvocato Sorger… Io ho dovuto fare di tutto, l'anno scorso.
In iscuola in ogni questione si lascia parlar me; fuori sono il capro espiatorio di tutto ciò che offende la suscettibilità altrui. Quando dispongo per una cosa, mi si accusa di autoritarismo; sembra quasi che la scuola sia divenuta un mio capriccio. Insomma è certo che così io non vado innanzi e, prima di riprendere le lezioni, parleremo ben chiaro con quei signori e monsignori. Questo, anche se dovessi sollevare le ire del sig. ingegner Saccardo come già avvenne - il quale mi accusa di indisciplinatezza. L'indisciplinatezza forse del fare con troppa fede e con troppo amore e di sentire della dignità per la mia persona!
Se Ella si decide a pubblicare l'annuario, io sarò lieto di concorrervi con uno studio sulla Cappella Marciana.
Ha visto i lepidi articoli della «Difesa»? Quanta malafede! E quell'insinuazione della superiorità della attuale cappella sulle altre, perché… possiede l'orchestra?
Torno ai miei rapporti con S. Marco. Malgrado il colossale lavoro a cui mi assoggetto, io vedo ben chiaro che l'anno venturo, quando si tratterà di riconfermarmi o di… licenziarmi, sarà più facile mi colga questa ultima decisione. Innanzi tutto perché non

si vogliono spendere denari, poi perché di fatto quando si trattò di chiamarmi a Venezia si fece credere la mia nomina un provvedimento temporario. Ma se ciò fosse stato a mia conoscenza, creda pure che una scrittura di tre anni alle condizioni presenti mi sarei guardato bene dall'accettarla. Del resto, se anche si credesse necessaria a Venezia la mia presenza, mi guarderò bene dal rimanervi ai patti di oggi. Quello che so dirLe sì è che mi pento e mi dolgo di non aver accettato il posto di Como offertomi dal Bossi.
Ma ora è inutile perdersi in queste geremiadi. Vedremo quel che avverrà.
E pel centenario di s. Gregorio si deve fare adunque qualche cosa a Roma che interessi pur noi? Io spero nelle Domeniche d'Avvento di riuscire a far cantare in S. Marco la *schola cantorum*. Poi preparerò un gran concerto a beneficio della *schola* stessa da darsi in Quaresima.
Domani io parto da Brescia per una passeggiata alpina; parto alla volta di Morbegno (Valtellina) ove il 15 od il 16 mi troverò assieme al Bossi. Ella, se ha un momento di tempo, potrebbe scrivermi fermo in posta. Mi sappia dire se devo preparare il lavoro per l'annuario. Baciandole la mano con stima e devozione mi dico di Lei

[*parola n.d.*] Giovanni Tebaldini

---

50. [s.l. e s.d.]
Illustrissimo e reverendissimo signor Padre!

Ricevetti qualche giorno fa la sua carissima lettera. Mi piace l'idea di un congresso nazionale a Milano nel prossimo anno; di questo progetto avevo già sentito parlarne pure a Milano dal Gallotti. L'idea di prender parte noi pure alle esecuzioni non mi entra interamente, perché ricordo che lo stesso Haberl non approvava quella specie di gare che ebbero luogo in alcuni *Caecilienverein* passati…

Piuttosto noi potremmo cantare il gregoriano e la scuola di Gallignani il polifonico; poiché per questo canto non è possibile competere con chi avrà forse qualche difetto di stile, ma sa leggere e cantare per lunga abitudine. Mentre del gregoriano mi fiderei assai di più, per la ragione che a Milano non lo si conosce.
L'affare di Coccon andrà in fumo, assai probabilmente, o finirà ad essere un pranzo o giù di lì.
Mi accorderò con quelli della «Difesa». Anche i Saccardo ci stanno a questa riconciliazione; anzi fu il sig. ingegnere che, sere sono, fece pubblicare nel giornale medesimo il progetto dell'organo Trice per S. Giorgio a Verona.
È vero! Remondini e Bonuzzi hanno agito ingenuamente staccandosi dalla «Musica sacra» per così futili motivi. Mentre bisogna condannare a due mani il contegno di Gallignani che lo porta a parlare sempre di lui; a gonfiarsi in un modo eccessivo, cosa che incomincia a nauseare parecchi e che lo trascina per spirito d'opposizione a trovare il punto nero in tutto, - dirò meglio - a ricercare il fuscello di paglia negli occhi altrui, senza accorgersi ch'egli pure è lontano dall'essere invulnerabile; il contegno di Remondini e Bonuzzi può aver fatto nascere il dubbio, in chi non conosce quelle due persone, che l'idolatria per Trice sia portata ad un punto alquanto esagerato. E così il difetto che noi per tanti anni abbiamo rimproverato ai nostri avversari - quello di voler

essere sempre incensati - comincia a manifestarsi anche nelle nostre fila. Remondini è troppo suscettibile, a Genova se la prendeva con me perché andavo proclamando una gazzara teatrale la musica che, col pretesto del concerto sacro, vi si appiccicava. Quel Sivori e quel Moreschi che venivano al presbiterio - come ad una ribalta - a cantare e suonare, era uno spettacolo che faceva a pugni colle stesse opinioni professate dal Remondini.
Ed aveva anche il coraggio di contrariarmi quando, sentendo accompagnare il prefazio dal Polleri - ed in forma abbastanza infelice, scattai come una molla fuggendo dalla chiesa… Non le dico che Messa e Vespero si fecero. Io dissi a Remondini che potevo ammirar l'organo come opera d'arte, - ma che la riforma della musica sacra con quel mezzo non aveva fatto un minimo passo. Ci lasciammo a questo modo. Gli scrissi di dimenticare i torti del Gallignani per il bene della causa. Tornai a pregarlo di collaborare nell'«Jahrbuch» - ed egli soltanto poi [*parola n.d.*] di Trice mi rispose che non poteva! Bonuzzi invece lo trovai più malleabile e credo che un giorno o l'altro finirà ancora coll'essere nostro.
Malgrado però debba lamentare parecchio riguardo a Gallignani, pure, siccome lavora indefessamente, bisogna tenerlo con noi - anzi dirò - bisogna stare con lui. Io, che in questo campo della riforma ci bazzico da più di cinque anni, devo dichiarare che a questo punto abbiamo bisogno di uomini d'azione. Le teorie, le chiacchiere, il pubblico non le intende - è d'uopo illuminarlo coi fatti. Ed il pubblico, dopo tutto, ha mille ragioni. Che noi facessimo un Congresso a Soave per far sentire poi quel superbo coro, il pubblico poteva rispondere che non valeva la pena. Mentre credo fermamente che a Venezia, a Milano senza chiacchiere si è guadagnato maggior terreno col far sentire questa benedetta musica riformata.
Penserò seriamente alla fondazione di un periodico che si intitoli «La scuola veneta» o di «S. Marco»; ma innanzi tutto debbo assicurarmi l'avvenire qui a Venezia per non essere poi costretto a troncare ogni cosa, caso la mia nomina non venisse rinnovata.
M'accingerò al commento di cui Ella mi parla, e all'occorrenza ricorrerò a Lei per quelle indicazioni che potessero abbisognarmi.
Come le ho già detto, mi voglio occupare per metter assieme un concerto sacro allo scopo di celebrare i centenarî della morte di Zarlino e di Legrenzi. Anche per s. Gregorio voglio far qualche cosa.
Ebbi in animo tante volte d'andare a Crespano a visitare la Biblioteca Canal, ma non trovai mai il tempo necessario… Ora però dovrò ben decidermi ad andarvi.
Il metodo per la lettura di cui Ella mi parla - è in sostanza quello così detto del setticlavio - che, mi pare, combatta anche l'Haberl perché empirico. Tuttavia è pratico - e bisognerebbe tenerne conto.
M'ha recato però sorpresa non indifferente una lettera di Filippo Capocci in cui mi dice che «a Roma lo stato della musica sacra si va facendo ogni giorno più deplorevole e senza rimedio». Diamine, ed io che pensavo il contrario!
Scriverò al Tinel, com'Ella mi suggerisce, e vedrò di scrivere intorno al *Franciscus* e forse di farne eseguire qualche brano.
A Piazza Armerina quel ciarlatano di Remondi sta per far fagotto o forse lo ha già fatto… Vorrebbero ripristinare l'orchestra e laggiù sarebbe il più grave dei sacrilegi che si potrebbero compiere. So però che cercavano anche un organista con 1500 lire di stipendio e l'abitazione. Ora, siccome il Remondi si è finalmente tolto la maschera,

tutti si ricordano di me e delle mie idee. Vorrei approfittare di questo per far del bene a Mauro, ma bisognerebbe mettersi in mezzo inducendo il vescovo a consigliare ai fidecommissarii di mantenere la soppressione dell'orchestra e di creare piuttosto una scuola di canto corale.
Non avrebbe mezzo Lei di far scrivere a monsignor Mariano Palermo?
A giorni si decideranno, dal Capitolo, diverse questioni di massima, dopo le quali o si abbandonerà tutto oppure saremo al sicuro.
Quello che io vorrei cercare sarebbe di poter entrare in Seminario come m.º di canto gregoriano… Mi hanno promesso di chiamarmi anche a Padova, almeno per l'insegnamento della messa di voce… Vedremo quello che si potrà fare… giacché d'un tratto ho avuto una brutta disgrazia in famiglia ed ora molti impegni di essa si riversano su di me. Ho bisogno assolutamente di guadagnare qualche cosa poiché a Venezia lo stipendio assegnatomi è un'ironia!
Oggi 15 imposto la lettera, afflitto da una potente nevralgia che non mi concede un momento di tregua… Ho dovuto sospendere le lezioni pur di mettermi in calma.
BaciandoLe le mani la ossequio distintamente. Suo devotissimo ed obbligatissimo

Giovanni Tebaldini

P.S. Da Wien ho ricevuto l'altro ieri un *Tagespost* inviatomi credo dal Perich che forse sarà sulle mosse per ritornare ad Innsbruch.

---

51. Venezia, 6 Ottobre 1890
Molto reverendo signor Padre!

Eccomi ritornato a Venezia. Nella prossima settimana riprenderò il corso delle lezioni della *schola*.
Stassera dovrò provare una trentina di nuovi iscritti… E speriamo per l'avvenire. Ho chiesto di far cantare la *schola* nelle quattro domeniche di Avvento e spero mi sarà concesso. Nella 3ª di quelle domeniche farò cantare la *Messa* a 3 di Lotti, ma non come venne pubblicata dalla «Musica sacra», sibbene secondo l'originale - cioè a Contralti, Tenori e Bassi senz'accompagnamento.
Pel giubileo di Coccon me la sono cavata dal rotto della cuffia. Ho detto: «…Io sono la scuola; se devo prender parte all'accademia, voglio far cantare alla mia *schola* quelle due o tre composizioni che crederò di far cantare - non però tutto il programma». Ho anche intenzione di celebrare la ricorrenza del centenario di s. Gregorio, non solo; ma altresì di farlo coincidere con una accademia in onore di Zarlino e Legrenzi, di cui quest'anno cade il 3º e 2º centenario della morte. Di Legrenzi ho trovato un bel *Salmo* a tre voci d'uomini. Saprebbe Ella indicarmi qualche cosa dello Zarlino? Qui non vi è nulla in nessun sito… Poi ci dovremo preparare pel centenario di s. Luigi, per la quale occasione ai gesuiti pare dovrà cantare la *schola*. Faremo forse una Messa di Tomadini e l'*Iste confessor* di Palestrina.
Infine vuol sapere dell'altro? Il Comitato dell'Esposizione di Palermo mi ha interpellato se volessi recarmi colla *schola* in quella città, durante l'esposizione, cioè fra un anno e

forse più, allo scopo di dare due concerti sacri. Si propongono di addossarsi ogni spesa. Se son rose fioriranno non è vero?… Io avrei bisogno ch'Ella mi favorisse per qualche tempo quella composizione di Morlacchi che fece cantare innanzi a Sua Santità e, se le fosse possibile, anche il *Franciscus* di Tinel.
Non posso che felicitarla dell'esecuzione della Messa di Orlando di Lasso in Torri di Sabina.
Per bacco, a quanto pare senza tante strombazzature, Ella va avanti. A Milano ho saputo che, oltre al ripetere l'*Aeterna Christi munera* in S. Barnaba, furono invitati per eseguirla a Lodi e Cremona. Ho letto anche una corrispondenza nella «Gazzetta musicale» in cui si rendeva omaggio alla di Lei operosità a pro della riforma in Italia. Quanto a noi continueremo a sacrificarci.
Per ora sperare l'istituzione del Seminario è come sperare di vincere al lotto.
Un amico mi informa così: – Credo che la «Musica sacra» un giorno o l'altro avrà a capo il reverendo padre De Santi e la porterà a Roma –. Cosa c'è di vero in tutto questo? Quando fui a Milano ho saputo di una sua cartolina all'amministratore, in cui domandava se si determinavano i proprietarî del periodico a farlo uscire più di frequente.
Proprio in quei giorni mi arrideva di nuovo l'idea di pubblicare qui a Venezia un periodico mensile, modesto, ma assolutamente ortodosso.
Avevo già preparato il programma. Era mia intenzione intitolarlo «San Gregorio».
Cosa sembrerebbe a Lei di questo mio proposito?
In Novembre a Verona si inaugurerà l'organo di S. Giorgio. Per Trice sarebbe bene che vi fosse Bossi perché, avendo lasciato vivo desiderio di sé qui a Venezia, molti accorrerebbero per sentirlo e così preparerebbero il terreno allo stesso Trice. Se le pare conveniente provi Lei a proporre la cosa a quei di Verona.
Dopo la sua cartolina a Morbegno, m'ha scritto ancora Ella? Temo mi siano andate smarrite delle lettere.
BaciandoLe le mani la prego credermi di Lei devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

52. Venezia, 31.XII.90
Molto reverendo signor Padre!

Comincio dal chiederLe mille scuse di aver taciuto così lungo tempo. Ma quando le avrò esposte le mie giustificazioni, Ella m'avrà perdonato indubbiamente. Non so se più forti fossero le occupazioni degli scorsi giorni oppure lo stato morale in cui da più di due mesi sono ricacciato.
In tutto questo tempo l'animo mio ha attraversato e attraversa una di quelle crisi che lasciano solchi incancellabili per tutta la vita. Forse più innanzi le dirò tutto. Dunque Ella può credere alla mia parola che, se non scrissi, è perché la testa, le stesse forze fisiche mi venivano meno. Soltanto nel dirigere mi sentivo sollevato, perché quest'occupazione sviava il pensiero ed i sentimenti da dove si annidavano. In tal maniera ho potuto preparare l'esecuzioni delle 4 domeniche di Avvento.

La ringrazio delle sue congratulazioni. Vorrei meritarle davvero.
Ella ha fatto bene a dirmi francamente quel che pensa riguardo alla mia partecipazione ad una società corale di dubbia morale. Io stesso ci avevo pensato e, se momentaneamente ho indirizzato all'«Adriatico» la lettera ch'Ella pure ha letto, è perché non supponevo potesse tornare sgradita a chi mi ha collocato al posto in cui mi trovo - ed anche perché speravo ottenere così qualche guadagno materiale di cui veramente ho bisogno.
Le manderò domani i giornali che conterranno le mie dichiarazioni in proposito, anche perché la proposta fatta pubblicare da taluni di metter me a capo della società corale ha sollevato le gelosie di mestiere in altri che si credono atti a dirigere una società corale. Quindi il progetto abortirà indubbiamente; e non sarò io a pentirmene.
Quanto alle relazioni che io tengo in città, non credo possa meritare rimproveri, perché l'unico ambiente in cui vivo è quello degli artisti, dei quali buona parte sanno essere, è vero, troppo opposti alle idee mie, ma siccome fra gli artisti le idee di religione, di morale e di politica attraversano l'intera gamma - ognuno ci si rispetta e le maggiori discussioni si aggirano sull'arte. Del resto nessun ignora come la pensi io… e forse per questo mi rispettano come io rispetto gli altri. Certamente anche a me piacerebbe un ambiente più tranquillo - ma in una città come Venezia non si è artisti per nulla, tanto più se i primi ed i veri entusiasti della riforma sono precisamente quelli che all'apparenza dovrebbero dare meno importanza alla cosa.
A questo aggiunga che la solitudine mi rovinerebbe lo spirito. Se avessi una casa mia, le assicuro farei tutt'altra vita. E questo sarebbe anche nell'indole mia. Ma come fare? Se anzi nelle mie condizioni morali sono costretto per divagarmi a cercare sollievo nella compagnia d'altri?
Oggi io devo insistere perché qualcuno si prenda a cuore la mia posizione; fra sette mesi circa la Fabbriceria ed il Capitolo dovrebbero prendere delle decisioni sul mio avvenire e su quello della *schola*. Dopo i successi ottenuti mi pare che la decisione non dovrebbe essere dubbia. Anzi - per vero dire - la commissione deve formulare il piano completo di riforma in cui è inclusa la mia riconferma ecc. Ma io per ragioni speciali, che forse le esporrò più innanzi, ho bisogno che tale decisione venga sollecitata ed anticipata. Tanto è lo stesso. Se desiderano che io resti al mio posto possono ben saperlo fin da ora. Se invece non vogliono saperne, possono ben mandare all'aria ogni cosa anche qualche mese prima. Perciò Ella dovrebbe fare il possibile perché o l'ingegner Saccardo o lo stesso eminentissimo patriarca si decidessero a questo.
All'idea della «Scuola veneta» non ci posso pensare per ora: attendo innanzi di tutto di conoscere le decisioni di cui le ho detto.
Il Piel, malgrado le controversie che mi bersagliano da due mesi, va innanzi. Ho oltrepassata la metà della 2ª edizione. Non ho saputo tradurre chiaramente alcuni periodi - che a suo tempo Ella dovrà fare il piacere di chiarirmi.
Con Bossi poi stiamo impegnandoci con un editore pel *Metodo per organo*. Se si conchiuderà l'affare, ci sarà da lavorare per un paio d'anni. Non credo che il Bossi possa essere in collera con Lei. Anzi mi scrisse l'ultima volta con ogni deferenza in proposito suo.
Godo dell'accomodamento di quei della «Musica sacra» con Remondini e Bonuzzi. Speriamo abbia a recare dei buoni frutti. Io sto combinando d'andare a Udine a tenere

un breve corso di istruzione come ha fatto la scorsa estate l'Haberl in Freising. Si chiuderebbe con un saggio di esecuzione dato dai migliori miei scolari.
Qui al Liceo B. Marcello sono stato nominato consigliere accademico, senza che io sappia a chi debba la mia nomina. Ho poi aggiunto - gratuitamente, - di insegnarvi *storia ed estetica* della musica. Comincerò fra qualche settimana.
Ed ora a noi. Vorrei tacerle una triste storia perché non vorrei tediarla; ma poiché Ella si è giovato dell'amicizia sua per farmi una giusta osservazione, permetta che io a mia volta sfrutti la stessa amicizia per farle una dolorosa confidenza.
Non so se Lei ricorda che più di due anni sono io mi lasciai sfuggire una parola in una lettera che le diressi - la quale parola deve averla fatta dubitare di qualche cosa intorno alla verità delle mie circostanze. Non so se il parroco di Vaprio, quando fu a Roma da Lei, le abbia accennato a quello che avveniva in quel tempo contro di me - e che forse mi decisi ad andare a Ratisbona.
Da cinque anni coltivavo nell'animo mio un'affezione scrupolosamente onesta, ricambiata in modo quasi eroico, perché se penso che cinque anni sono ero un povero organistaccio e studentello, - devo dire che quella persona ebbe dell'eroismo ad avere fiducia in me. Passai attraverso ogni sorta di calamità e di lotte - dalle quali uscii, posso dirlo, con parecchi vantaggi. Quella relazione rimase sempre inalterata, malgrado le accuse, i contrasti, le avversità e le mie non indifferenti difficoltà. Ma quell'affetto era diventato per me un bisogno che, quasi estraneo alle gioie della famiglia, vivo solo da dieci anni. Posso dire che fu per questo sentimento se io ebbi il coraggio di rinunziare alle seduzioni del mondo artistico, per entrare in un ambiente più sereno, più tranquillo, ove la lotta ha un fine ben più alto e ideale.
Venuto a Venezia le avversità, gli intrighi, le calunnie si erano assopite, anzi si erano cangiate - mercè anche l'intervento del signor curato di Vaprio - in una promessa che io - forte del mio coraggio - volevo mantenere non appena la mia posizione qui a Venezia fosse sistemata. Quando, improvvisamente, due mesi sono, con una serie infinita di intrighi, di insinuazioni, di calunnie basse e vili, di derisioni, si getta su di me il disprezzo e si fa troncare barbaramente ogni relazione, togliendomi perfino il modo di giustificarmi, di provare la falsità delle accuse che mi si movevano. Tentai di reagire, ma invano. Io solo, inerme e lontano, non venni a capo di nulla. Il sig. curato, che pure altra volta mi avea difeso - che pure era stato egli a tentare di rappacificare le parti, oggi non se ne occupa nemmeno - oppure se lo fa, lo fa in un modo abbastanza diplomatico e poco rassicurante. Le ragioni principali che mi staccano da quella relazione sono quelle della mia posizione - dicono - troppo inferiore alle aspirazioni di quei signori parenti. Ma siccome questa non era ragione sufficiente per la persona a cui accenno, ragione che tutti avevano dimostrato altro tempo di accettare, così non si seppe far di meglio che calunniarmi e calunniarmi nel modo più basso e vile. Ciò per gettare su di me il discredito, anche agli occhi della persona che altre ragioni non avrebbe potuto accettare e ritener per buone.
Da due mesi io sono sotto il peso di queste accuse, - e vittima di una disgrazia che non avrei mai supposto avrebbe potuto recarmi un colpo sì fiero. Si tratta di cancellare dall'animo un sentimento che vi alligna prepotente da cinque anni. Che è cresciuto collo studio, coll'amore all'arte, coll'educazione e coll'esperienza. E dimenticare mi è impossibile. Francamente se io non troverò il modo di rimediarvi, sarò costretto, per vivere meno infamemente, a scappare magari in America. Qui non mi ci posso più

vedere. Immagini che per dormire, di notte, sono costretto a ricorrere all'oppio, al sulforial, al cloralio, al bromuro - e con risultati molto dubbi.
In questo stato d'animo confesso che mi è quasi impossibile trovare la calma necessaria per lavorare. Ecco perché io vorrei che una decisione su me fosse qui sollecitata. Ciò sarebbe di vantaggio per tutti perché io in queste condizioni certamente lavoro come un povero automa, mentre potrei usare del febbrile entusiasmo dei mesi scorsi.
E se mi resta qualche speranza ancora, è quella di poter rimediarvi il giorno che io potrò dire di trovarmi stabilmente al mio posto qui in Venezia. Ma in questo tempo intanto, coll'animo tormentato dal dubbio, che sarà mai di me?
Sono forse troppo ardito io se le chiedo il favore di tentare Lei presso il parroco di Vaprio d'Adda (don Alberto Annoni) di ottenere qualche spiegazione o rassicurazione? Mi hanno colpito in pieno petto proprio nel momento in cui io avevo bisogno di aiuto e di conforto.
Certamente se ogni speranza fosse perduta, io non so come potrei trovare la forza ed il coraggio di continuare a lottare a questo posto.
Non le dico altro. Mi affido a Lei! Perdoni se questa mia è riuscita tanto lunga e forse noiosa. Contraccambio con tutto il cuore gli auguri ch'Ella mi ha indirizzato.
Speriamo in un anno migliore. Con reverente devozione mi creda intanto di Lei obbligatissimo

Giovanni Tebaldini

---

53. Venezia, 19.1.91
Reverendo signor Padre!

Mi lusingavo di ricevere da Lei qualche notizia intorno al mio disgraziato accidente di Vaprio, invece vedo che tutti tacciono.
Rassegniamoci anche a questa dura prova.
Intanto sono venuto a conoscenza di altre accuse mosse contro di me. Accuse che mi offendono ignobilmente. E tutto per riuscire nell'intento loro di denigrarmi in faccia agli altri.
Credo che sua eminenza sia ancora a Venezia causa il freddo intenso. Qui vedremo quel che si vorrà decidere. Io ci vedo buio perché come e dove si canterà senza gli organi?
La traduzione del Piel mi fa grattare in capo, causa specialmente il dover sostituire le parole latine agli esempi in tedesco. Ma di alcuni periodi bisognerà mi faccia lei la traduzione. Si tratta appena di alcuni periodi. In una domenica d'Aprile mi propongo di celebrare il centenario di s. Gregorio in una chiesa qualunque di Venezia e convocando gli amici della regione veneta. L'ingegner Saccardo è un po' desolato perché Ella - dissemi - non vuol più sentire parlare dei nostri affari. Con profonda stima e riconoscenza la riverisco.
Suo devotissimo

Giovanni Tebaldini

54. Molto reverendo signor Padre.

Quasi quasi arrossisco di presentarmi a Lei dopo sì prolungato silenzio. Ma Ella mi scuserà, quando si sarà persuaso del lungo lavoro a cui mi sono sobbarcato per preparare il concerto storico di cui le ho spedito il programma.
L'esito fu assai soddisfacente e tornò di grande vantaggio alla causa nostra ed alla esistenza della *schola*. Se qualche giornale cittadino di Roma avesse a parlare di questo fatto, vorrei pregarla a spedirmene copia. - Mi interessò assai di apprendere il buon esito del concerto da Lei dato per onorare Sua Santità Leone XIIIº. E cos'è questa commissione sorta allo scopo di celebrare il 3º centenario della morte di Palestrina? Di Lei devotissimo

Giovanni Tebaldini
Venezia, 24-3-91

55. Venezia, 27.3.91
Reverendo signor Padre.

Il concerto storico ha avuto davvero maggior successo di quello che speravo e senza dubbio potrà influire sul definitivo stabilimento della *schola* in S. Marco. A questo proposito è pronto il nuovo regolamento e si sta preparando la relazione che dovrà accompagnarlo per sottoporre ogni cosa all'approvazione di sua eminenza il cardinale patriarca, del Capitolo e della Fabbriceria. Speriamo. Ad ogni modo entro Luglio tutto deve esser definitivamente approvato o… respinto…
Pensando al Congresso di Milano stavo progettando, appunto per lo scopo a cui accenna Ella pure, di fare una visita a Solesmes.
Ora viene a Roma il Pothier? Niente di meglio; ed io non mi lascierò sfuggire certamente sì bella occasione. L'8 Aprile di sera con il treno delle 9.30 da Orte arriverò a Roma. Per l'alloggio le sarò grato se potrà trovar modo di accomodarmi, significandomi ove potrò recarmi al mio arrivo. Partirò da Venezia il 5 di sera. Ho detto… vengo senza aver domandato ancora il permesso a chicchessia, ma spero nessuno vorrà opporsi a questo mio vivo desiderio. Riguardo a Vaprio, buio pesto. Gliene parlerò durante la mia presenza a Roma. Suo devotissimo

Giovanni Tebaldini

56. Venezia, 5 Maggio 1891
Molto reverendo signor Padre.

Soltanto giorni sono ho ricevuto la sua lettera che porta la data del 19 Aprile. La ringrazio d'essersi disturbata a mandarmi la lettera che al mio indirizzo pervenne alla

«Voce della verità». Conteneva nientemeno che un'importantissima giustificazione dell'Angelini Giustiniani, l'autore dell'articolo primo al «Fanfulla». Ho mandato tale lettera alla «Voce della verità» con preghiera di pubblicarla e spero lo faranno presto. Ad ogni modo sarà bene che Lei li solleciti.
Ho lasciato Roma con parecchi rimorsi di coscienza. Quel giorno che dovevo venire al Seminario Vaticano, trovandomi al concerto Sgambati in un posto vicino alla regina, non mi fu possibile di muovermi se non ad esecuzione compiuta. Ed allora era già troppo tardi. Il mattino venni due volte da Lei e mi dispiacque di apprendere poi dal Trice e da don Bonuzzi che loro furono a S. Domitilla dove ebbe luogo un'importante esecuzione di cui io veramente non sapevo nulla. Spero che Ella mi avrà perdonato e scusato. Non dubiti però che io non mi sia fatto un giusto criterio della questione principale che mi ha tratto a Roma. Nella sua lettera Ella dice cose giustissime ed io sono certo che con pazienza riusciremo a trovare una via sicura, che non sia né francese né tedesca, ma che sia per noi, pubblico ed esecutori, la giusta, la vera e risponda al concetto sì artistico che liturgico. A questo proposito, quante cose si potrebbero dire! Ma se avverrà il congresso le discuteremo in quell'occasione. Per me resta la inconfutabile giustezza della melodia archeologica; ma nell'esecuzione vorrei un ritmo più ampio, (non pesante) più ideale, più vario. E, per carità, non facciamoci difensori dei francesi in quanto riguarda l'accompagnamento, le intonazioni e tante altre piccole cose. Uccideremmo la nostra causa.
Domenica prossima noi celebriamo pure la festa di s. Gregorio, cantando tutta l'officiatura della Messa sul Graduale di Ratisbona ed aggiungendo l'*Oremus* di Palestrina. Credo sarà ben fatto per la circostanza mandare un telegramma di devozione al Santo Padre, tanto per ricordargli che siamo vivi noi pure e ci agitiamo in pro della santa causa.
Ed ora un poco di confessioni e di schiarimenti. Fra pochi giorni si discuterà in Fabbriceria la nuova organizzazione della cappella secondo le proposte della commissione. Anzi ci fu già una prima seduta a questo proposito, ma la battaglia si accese violentissima. I tre laici, Saccardo, conte Boldù e conte Donà sono per la radicale riforma… il che significa completa fiducia nel mio operato. I due canonici, monsignorr Bolognesi e monsignor Bianchini, invece, tentennano, hanno paura e temono nell'aumentare di poche centinaia di lire il canone pagato dalla Fabbriceria per la cappella. Ora già, riforme radicali, e vita rigogliosa non si possono sperare se la *schola* non entra in un assetto definitivo e non è stabilmente istituita a fianco della cappella.
Ma in questi due anni o quasi, se si è fatto qualche cosa lo si deve alla mia coraggiosa forza di volontà, ai miei sacrifici. Non creda però che la *schola* su un ordinamento così superficiale - quale la semplice simpatia pel maestro - possa continuare. E coi ragazzi, le confesso, sono addirittura sfiduciato. Se cantano è perché io li ipnotizzo al punto di trascinarli a cantare; ma le loro abitudini, l'ambiente in cui vivono, l'educazione che ricevono, il sostentamento di cui si nutrono, son tutte cose che fanno a pugni colle esigenze di un'istituzione pari alla nostra. In quell'istituto non v'è disciplina, non v'è rispetto, non c'è amore allo studio. Nulla! Ed io devo lavorare in simili condizioni! Ad ogni modo su questo proposito val meglio per ora tacere. Ciò che ho fatto non è che un saggio di quello che si potrebbe fare e, una volta vinta la ritrosia dei canonici, dovremmo accingerci al lavoro come se cominciassimo da

capo. Comincio ad accorgermi che Venezia è pure una tremenda città. Giorni sono è stato qui un prete di Ratisbona - e mi assicurò che il mio coro maschile accenta e forse eseguisce meglio il gregoriano che non in molte delle principali chiese di Germania. Io sono trepidante - su quanto sta per avvenire - anche per la mia sorte. Dopo tanti sforzi e sacrifici e dopo tante lusinghe, sento un venticello spirare che mi fa dubitare di trovarmi in asso da un momento all'altro. Oppure, mi si dirà, se volete restare, noi vi manteniamo alle condizioni d'oggi. E siccome se io devo restare è per far qualche cosa, e per far qualche cosa bisogna lavorar molto sacrificando alla cappella ed alla *schola* buona parte della giornata, così io non posso restare se non sono messo in condizione di lavorare quietamente e serenamente senza gravi preoccupazioni.
Ma per impressionare i canonici e per mettermi in certo qual modo al livello di Coccon il quale, volere o volare, gode una grande popolarità e per questo ha un grande ascendente su parecchie persone influenti, io avrei bisogno - ma davvero bisogno - di una distinzione da parte del Santo Padre che non mi facesse rimaner al disotto di Coccon - Cavaliere della Corona d'Italia. Fino a ieri sono stato forse alquanto spavaldo e ridevo nel pensare a quelli che agognano ad un ciondolo qualsiasi. Con questi principi Lei può comprendere se quello che vedo essermi necessario - aspiro ad ottenerlo per me. Io non avrei di simili vanità… È per la mia posizione, purtroppo. Dopotutto però ricordo che Gallignani lo era da molto prima che sapesse di una questione di musica sacra; Ella è testimone da quanti anni lotto e lavoro per questa causa; molti si fregiano della Croce di s. Gregorio Magno, senza aver fatto per la chiesa quello che ho fatto io. Dio mio! Ma io temo che Ella possa credermi diventato ad un tratto così vanitoso. Ripeto che se non mi trovassi in una posizione simile, la quale - con un atto generoso da parte del Santo Padre potrebbe essermi totalmente favorevole -, io non penserei neanche lontanamente come non ho mai pensato a simili cose. Ma Ella vede in che ambiente vivo!
Le ho fatto questa confidenza nella speranza che Ella voglia sapermi dire francamente cosa ne pensa e vedere se nel caso potrà giovarmi.
Chiudo la lettera oramai abbastanza lunga. Le chieggo scusa della noia recatale e con profonda stima e riconoscenza la prego credermi come sempre suo devotisimo

Giovanni Tebaldini

---

57. Venezia, 21 Maggio 1891
Reverendo signor Padre!

Ricevetti stamane la sua lettera e per essa ho voluto radunare le mie idee intorno alla questione del ritmo gregoriano. A me - scientificamente parlando - sembra che la questione, per necessità, si debba delineare nettamente fin da ora per non far succedere dei malintesi, nei quali quasi tutti ci siamo trovati in questi ultimi tempi. Studiate attentamente le opere del Pothier, dei suoi predecessori e de' suoi seguaci, è d'uopo convenire che quello da esso propugnato è il vero, è il genuino canto della Chiesa romana. Là vi è ordine, logica, forma… insomma, arte vera;

mentre nell'edizione Pustet tante volte le falcidiazioni sono fatte a casaccio, senza criterio artistico. Tuttavia, non tutte però le omissioni sono di pessimo gusto, come non tutte le forme neumatiche delle edizioni di Solesmes sono belle e di effetto. E perciò, a me sembra che, se si può fra questi due sistemi trovare una via giusta, tutto riescirebbe a vantaggio della buona esecuzione. La quale, francamente, per noi non può né deve essere tanto fiacca e senza varietà quanto risultò al Celio il 12 Aprile. Mi pare che noi abbiamo bisogno di una linea più larga e maggiormente colorita. A questo modo il canto gregoriano diventa un canto serenamente mistico ed ideale; ed a questo solo modo lo si potrà imporre alla folla. In piccolo (molto in piccolo) questi sono i risultati che io posso dedurre dalla mia scuola e dal mio ambiente.
La ringrazio infinitamente d'avermi additato al commendatore Paganuzzi per presiedere la sezione musicale del prossimo Congresso cattolico di Vicenza. Certamente un sacerdote sarebbe più opportuno; ma se non si trovasse? Farò del mio meglio per preparare il terreno al Congresso di Milano. Reverendo Padre! Torno alle dolenti note della *schola*. In Fabbriceria è stata approvata la costituzione e l'organico della nuova cappella – cioè: abolizione orchestra, mantenimento *schola cantorum*, esecuzioni di musiche vocali polifone delle vecchie scuole - ecc. Ma per arrivare a questo bisogna attraversare il tramite delle disposizioni transitorie per le quali agli alunni della *schola* è fatta una posizione assai equivoca e dubbia. Non si parla di fondazione della vera *schola* dei putti, si vogliono mantenuti al loro posto i vecchi cantori affatto impossibili e certamente punto suscettibili di miglioramenti; ed ancora si lascia Coccon al suo posto col titolo, stipendio, e qualche impegno di meno. A me resterebbe il carico d'ogni cosa: *schola*, cappella, prove a questa, archivio ecc… per un misero aumento di poche centinaia di lire. Inibizione di assumermi altri impegni ufficiali ed a questo modo, senza alcun vantaggio materiale e senza alcuna soddisfazione morale, tirare innanzi fino al giorno in cui per decesso di tutti i vecchi componenti la cappella si avrà davvero una istituzione secondo le nostre idee. Posso io rimanere in posto a queste condizioni? E noti che tutto quanto le ho esposto è nella migliore delle ipotesi poiché è la proposta della commissione; la quale proposta anche se passasse in Fabbriceria non passerebbe affatto nel Capitolo, dove su 12 canonici, chi per una ragione e chi per l'altra, sono in cinque o sei ad osteggiare ogni idea di riforma. E Lei vede che se le proposte della commissione, le quali non sono troppo lusinghiere pel mio avvenire, venissero respinte io - per il mio decoro - non dovrei più rimanere neanche un giorno a Venezia. Non le pare? Dovrei poi, dopo tanto lavoro, trovarmi in istrada da un momento per l'altro? Senta adunque. Io sono deciso, se a Novara davvero hanno stima e fiducia in me, a trattare per quel posto. Bisognerebbe però sapere fin dove arrivano le loro idee di riforma, poiché non vorrei fare un salto dalla padella nella brace. A Novara il male è troppo latente ed a sradicarlo è necessario un lavoro lungo e faticoso. Veda Lei di mettermi in relazione con quel canonico a cui mi accenna nella sua lettera.
Appena consultati i cataloghi, le scriverò riguardo alla *Messa* di Singenberger di cui Ella mi domanda.
Ha veduto nella «Gazzetta musicale» che Cicognani verrà qui a far eseguire in S. Marco una sua Messa funebre con orchestra? A me non ha scritto verbo. Deve aver trattato con Coccon. Non c'è male! E questi sono gli amici, i propugnatori della riforma?
Attendo sue nuove riguardo all'affare di Novara. Lei, se deve intavolare la questione,

può dire che io mi allontano da Venezia perché la mia posizione di fronte al Coccon non può sostenersi.
Ecco tutto.
La ringrazio di vero cuore. Nel mentre colla più profonda stima mi professo di Lei devotissimo ed obbligatissimo

Giovanni Tebaldini

---

58. Venezia, 31 Maggio 1891
Reverendo Padre.

Dalle parole contenute nella sua lettera del 24 corr: a proposito del canto gregoriano, deduco una conseguenza e cioè che, per trovare una soluzione logica alle questioni dibattentisi, è necessario ancora - specialmente per me e per chi si trova nelle mie condizioni - studiar molto l'esecuzione dei benedettini di Solesmes. Posso convenire con Lei nel dire che una troppa libertà individuale di interpretazione porterebbe ad un risultato negativo, punto scientifico e pratico e molto empirico… ma - forse a torto - io mi fermo all'effetto estetico e col cuore d'artista penso al risultato infinitamente superiore che si ottiene a Ratisbona - (parlo nell'effetto) che non dai francesi. La ragione mi dirà poi che sono nel falso, perché molteplici fatti mi possono dimostrarlo, ma se noi dobbiamo vincere e commuovere il pubblico, temo che prima di persuaderlo della superiorità assoluta del canto dei benedettini, dovremo adoprarci assai e studiar molto per farne risultare tutte le bellezze, nella maniera più sicura e varia. Parlo sempre per me, sa! Se sbaglio, mi perdoni e compatisca; ma l'accerto che per convincermi dell'errore mi metto a studiare con assiduità.
Qui le cose mi pare si mettano su una strada sempre peggiore. La malattia incurabile di sua eminenza il patriarca ci toglie la speranza di vedere ordinate le cose dalla autorità sua. In Fabbriceria potrà anche venir approvata la completa riforma della cappella, ma che passi in Capitolo c'è molto a temere. Le forze dell'una e dell'altra parte si bilanciano troppo ed al momento supremo scacco matto potrebbe toccare a noi, anche perché nel Capitolo sono entrati elementi nuovi, già parroci in chiese ove si continua di male in peggio. Io le ripeto poi che se il Capitolo respingesse o modificasse le proposte della Fabbriceria, già per loro sibilline e modeste, non potrei rimaner qui un giorno di più… e dovendo curare il mio avvenire sono costretto ad essere previdente e vedere di ottenere qualche cosa ove posso sperare.
Io la prego quindi di tentare qualche passo per me a Novara. Dalla sua bontà mi tengo sicuro di questo grande favore. Se quel canonico ha avuto pel mio nome lusinghiere parole, c'è a sperare. Non le aggiungo di più per esortarla ad avere a cuore la mia situazione.

Con somma gratitudine
di Lei devotissimo
Giovanni Tebaldini

---

59. Reverendo signor Padre.
Venezia, 10.6.91

Ogni giorno che passa, ogni seduta che si compie in seno alla Fabbriceria aumentano sempre le difficoltà della riuscita. In Fabbriceria il progetto passerà con 5 voti favorevoli ed 1 contrario, ma nel Capitolo - i favorevoli sicuri finora non sono che 4 - ed i contrari 7.!! Vede adunque che le speranze di successo sono assai esigue. Io non mi illudo affatto. Però c'è ancora un'ancora di salvezza. Ottenere un *Breve* ed una speciale benedizione dal Santo Padre. Se non si può contare su quest'aiuto, siamo fritti. Tutto è irremissibilmente perduto!!
La sola persona che in questa circostanza ci può essere utile è Lei. Dico ci può essere utile ma dovrei parlare per mio conto, giacché la chiusura della *schola* significa per me la perdita del posto. E chi più ci rimette sono precisamente io.
A buon conto ho seguito il suo consiglio ed ho scritto a Novara al molto reverendo canonico Imbrici. Vedrò cosa risponderà alla mia lettera.
Ma non mi lusingo. Anche la musica sacra - se mi ha procurato qualche soddisfazione - m'ha dato e mi dà dei serî grattacapo.
Veda adunque di fare il possibile perché si possa ottenere il *Breve* pontificio.
Il 21 giorno di s. Luigi vado a Vicenza colla *schola*:
Programma:
1. Introito – Graduale – Credo e Communio in canto gregoriano
2. *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, ed *Agnus Dei* a 3 voci sole miste dalla Messa di Lotti
3. Offertorio a 2 voci di ragazzi con accompagnamento d'organo - Tebaldini
4. Vespro - *Dixit*, *Laudate pueri* e *Magnificat* a 3 pari con organo - Terrabugio
5. Antifone in gregoriano
6. *Confitebor*, *Beatus vir* e *Laudate Dominum* in falso bordone di Viadana
7. Inno a 2 voci con organo - Tebaldini
8. *Tantum ergo* a 3 con organo - Bossi
9. *Salve Regina* a 2 con organo - Haller
10. *Ecce sacerdos* (mattino) a 3 con organo di Haller.

Devotamente di Lei obbligatissimo
Giovanni Tebaldini

---

60. Venezia, 17.7.91
Reverendo signor Padre!

Fino dagli ultimi del mese scorso ho ricevuto la sua cartolina. Indisposto e occupatissimo per le cose di S. Marco non fui capace di trovare il momento giusto per dettare gli articoli che Lei mi suggeriva. Ma gli articoli della «Vera Roma» (povera Roma se quella è la vera) meritano assolutamente che si sfoderi la durlindana e non si abbia misericordia per alcuno colpendo a dritta e sinistra.
Farò del mio meglio.

Per Cicognani però la cosa è ben diversa. Le accludo la prima lettera che mi ha scritto. Con lui non voglio aver nulla. Io ho degli amici cari pei quali farei qualunque sacrificio. Ma l'amicizia è nata dall'ammirazione per l'artista. Chi non merita tale ammirazione non può sperare neppure la mia amicizia. Quel bravo signore che per un sentimento di vanità personale viene qui, proprio nella Chiesa nella quale io son chiamato a lavorare in pro di una causa, a combattermi se non direttamente indirettamente, il che è peggio ancora; viene qui colla maschera in viso del riformatore - facendomi il peggiore dei danni - è tale che non merita alcun riguardo. Cosa vuol farne Lei di quelle banderuole, di quegli avventurieri che oggi son con Dio e domani col diavolo! Egli è qui; ma non è venuto a vedermi. Ed a me importa proprio nulla! Il favore che a Lei posso fare è di non occuparmi del Cicognani, come se non esistesse; ma provi a farsi réclame della messa e lo concio io per le feste. Non è permesso, dopo aver fatto una professione di fede, violare sì apertamente i patti.
Pei gesuiti ho dovuto preparare la *Messa* di Tomadini (non la *Messa Ducale*) a 3 voci pari, con archi ed organo…
È bellissima! Per me è una rivelazione. Non l'avevo mai studiata attentamente. Potrebbe essere il tipo della musica sacra moderna. Alla sera faccio l'intero *Vespro* di Terrabugio, ma avendo avuto a che fare col padre Zocchi (autore dell'*Ideale nell'arte*) che non capisce niente, ho dovuto sopportare noie d'ogni sorta che ancora non sono finite, giacché egli vorrebbe anche un *Vespro* con archi che io non so dove trovare e che d'altra parte non posso né devo fare. Fortunatamente è venuto il padre Barbieri, ma egli mi ha dichiarato che, pur desiderando influire benevolmente sul padre Zocchi a mio riguardo, non vuol metterglisi di fronte. D'altra parte io preferisco far poco e bene piuttosto che molte cose abboracciate a qualche maniera.
A S. Marco pare che le cose accennino ad accomodarsi - ma per poi attuare veramente il nostro concetto ci sarà da camminare molto e molto ancora. Se Lei avesse potuto ottenerci un *Breve* dal S. Padre sarebbe pur stata una grande fortuna!
Intanto con miglior cuore e col più profondo ossequio m'abbia per di Lei devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

61. Padre reverendissimo.
Venezia, 13.X.91

Le chiedo infinite scuse del mio prolungato e vergognoso silenzio. Che vuole; combattuto da mille pensieri, da mille preoccupazioni vi fu un momento in cui credetti di soccombere nella lotta. Oggi, grazie a Dio, mi sento più calmo. Avevo in animo di occuparmi su pei giornali della astiosa polemica della «Vera Roma», ma compresi che il meglio che noi potevamo fare era di lasciarla cretinescamente sbizzarrire. Volevo scriverle anche a proposito del Cicognani - amico di cui ci guardi Iddio - il quale non si peritò di insinuare per mezzo del Soffredin… di Norimberga, come lo chiamano a Milano, quello che Lei avrà letto nella «Gazzetta musicale».
I paladini del Cicognani furono gli ebrei; e bisogna sentire quante signore israelite si son mosse per correre alle redazioni dei giornali a raccomandarlo. La «Venezia» che

non volle prestarsi al giuochetto ebbe un rabbuffo dagli azionisti giudei! Ciò spieghi come e perché il Cicognani godesse della réclame dei giornali di casa Treves.
In un articolo che apparirà nel «Corriere della domenica», anche tardi, ho voluto però accennare a qualche cosa.
Al Congresso di Vicenza ci sarei andato se non avessero deciso le cose a modo loro all'ultima ora. Del resto ho piaciere che vi si siano prese deliberazioni importanti. Sono stato riconfermato, non però a vita, come per isbaglio ha detto il «Cittadino di Brescia» e come per malafede vergognosa ha riportato la «Difesa», che da me era già stata pregata a non dir nulla!! Si vede che quei signori - uno solo - sono furenti contro di me e cercano ogni mezzo per crearmi degli imbarazzi.
A Trento è successo uno strano inconveniente di cui al congresso bisognerà parlare. Alla salmodia io avevo l'Haberl, i preti il Mohr. L'uno e l'altro non concordavano, ma logicamente, prosodicamente aveva ragione il Mohr ed ho compreso che l'Haberl è tutto errato e con lui non una regola d'accento sarebbe possibile. Che ne dice Lei?
Poiché deve raccogliere gli argomenti da trattare al congresso, la prego per mio conto a mettere questo all'ordine del giorno, come pure quello dell'accompagnamento del gregoriano, se non l'han già fatto gli udinesi, e quello dell'educazione della voce dei fanciulli, per la quale mi sembra che il Bonuzzi vada molto, ma molto fuori strada nell'articoletto della «Verona fedele» riportato dalla «Musica sacra» nel numero d'Agosto.
Mi occuperò della relazione riguardo l'operato del comitato permanente - per la qual cosa mi metterò d'accordo con Gallignani. Io avevo composto l'inno pel congresso, ma Gallignani lo trovò troppo acuto… mi fece delle giuste osservazioni; alcun'altra però sballata. Voleva poi fare un solo versetto apponendovi le diverse strofe, ma io non voglio permetterlo assolutamente. O tutto o niente!
Io spero davvero di vederla a Milano. Sarebbe una assenza di cui si sentirebbero troppe conseguenze! So che nella «Civiltà cattolica» Ella ha pubblicato un altro articolo. Potrei averlo? Il padre Barbieri è partito. Qui in cappella a poco a poco si farà qualche cosa, ma molto a rilento. Purtuttavia ci si arriverà. Forse le funzioni di Natale e di Pasqua peseranno su di me. In seguito alla mia riconferma gli affari di Vaprio si sono accomodati pel meglio. A Pasqua… mi sposerò!
Dovrei scrivere all'Haberl. Sa Ella dove sia, se a Regensburg o altrove?
Le bacio la mano. Di Lei devotissimo

[F.to] Giovanni Tebaldini

---

62. Venezia, 26-X-91
Reverendissimo Padre.

Ho ricevuto la sua lettera. Farò tesoro delle istruzioni ch'Ella mi favorisce e seguirò fedelmente i di Lei consigli. Magari, appena preparata la relazione, la manderò a Lei perché voglia farmi le necessarie osservazioni.
Riguardo al fondare a meno questa benedetta Società di Santa Cecilia, trovo giustissime le ragioni ch'Ella mi espone ed io pertanto mediterei di promuoverla, ma regionale per

il Veneto. Qui potremmo raccogliere dei discreti elementi ed iniziare delle adunanze annue con piccole esecuzioni per favorire sempre maggiormente la riforma.
Comunicherò all'avvocato Sorger i suggerimenti del padre Barbieri e mi auguro davvero che il troppo elastico regolamento di oggi venga sostituito da altro documento un poco più preciso e severo.
Mi accora però moltissimo la di Lei decisione di lasciare il campo di battaglia nel quale Ella combatteva sì valorosamente ed autorevolmente. Comprendo che vi devono essere in giuoco ragioni fortissime; ma cosa succederà ora della nostra colonna se ad essa vengono a mancare i più forti campioni?
Non so se Gallignani voglia mantenere la carica di direttore della «Musica sacra» e presidente del comitato permanente. Ho ragione però per dubitare anche di questo.
Basta, io spero che il congresso non darà per risultato una diminuzione di membri. Mancherebbe anche questa.
Non è improbabile che domenica prossima 1. Novembre le faccia una visita di scappata. Nel caso parleremo di ogni cosa… Se vengo lo è per assistere alla prima dell'*Amico Fritz*.
Con devozione mi abbia come sempre per suo obbligatissimo servo

Giovanni Tebaldini

P.S. Tinel mi ha mandato parecchie sue composizioni compreso il *Franciscus*, che ho scorto subito per un lavoro poderoso.

---

63. Venezia, 27 Gennaio 1892
Reverendo signor Padre.

Perdoni se con un ritardo quasi scandaloso rispondo oggi soltanto alle sue lettere, l'una del 22 Novembre u.s. l'altra del 18 Gennaio corrente.
Riguardo allo Schwann le dirò che, dopo avergli scritto nel passato Agosto incitandolo a mandare in giro delle circolari di cui gli mandavo anche una formula, dopo avergli mandato altra lettera in Ottobre perché si cercasse il mezzo di far sapere al congresso della traduzione dell'opera del Piel con qualche circolare opportuna, soltanto il 23 Dicembre mi ha scritto un po' risentito pel ritardo che frapponevo a spedirgli le bozze. Fra le altre cose però le devo dire che in mani mie non sono giunte che 2 puntate di dette bozze e che del resto io non ho visto più nulla.
Del resto lo Schwann non ha tutti i torti di lamentarsi di me, ma io del pari posso dire che un cumulo di circostanze imperiose m'hanno impedito di attendere più oltre a quel lavoro.
Il congresso sopratutto fu la causa di tale trascuranza. Ma ora vi rimedierò.
Circa al congresso, che devo dirle! L'esito buono fu pel Gallignani, ché le sedute lasciarono non poco a desiderare. Nessuno si era occupato di questo. Una desolazione. Una sala infelice dove non c'era chi avesse la chiave per accendere il gaz, senza carta, senza penne, senza indirizzo, senza stenografo, senza segretarî, ché io già non so cosa fossi - e discussioni buttate giù alla carlona. Immagini che gli altri segretarî non

seppero far nulla ed oggi mi tocca a ricostruire ogni cosa col solo aiuto della memoria e di brevi miei appunti.
Sì noi, abbiamo pensato alla Società regionale Veneta, ma siccome io non me ne sono più potuto occupare, così ogni cosa è aggiornata. Da parte mia però, riguardo a Venezia credo sia buona cosa aspettare la venuta del novello patriarca. Ma il Bonuzzi - presidente - è così poco pratico che dispero di riuscire a qualche cosa di buono. Per difendere taluni suoi giustissimi ideali di indole secondaria, trascura le cose principali - cioè la questione di massima.
Basta! Vedremo di fare alla bell'e meglio.
Qui la morte dell'eminentissimo cardinale patriarca non ha portato grandi mutamenti allo *stato quo* delle cose. Spero però di avvantaggiare con un patriarca più convinto e tenace. Chissà se l'avremo tale. Altrimenti, addio riforma secondo i nostri principîi! Sarà bene una povera cosa. Il nuovo regolamento è approvato, ma intanto se è abolita l'orchestra, si conservano i vecchi cantorî che saranno accresciuti in circostanze speciali da alcuni de' miei. Gli orfani - putti - non sono né furono mai né carne né pesce. Ma il più bello sta in questo; che la Congregazione di Carità ha scisso il contratto colla Fabbriceria, contratto che scade il 31 Dicembre 92. Intanto, per rimediare a questo sconvolgimento si pensa a creare una scuola esterna presso un patronato. Ecco tutto. Si ha un organista cretino. Venne nominato supplente Ravanello, ma poi andò militare. Si spera tuttavia che ritorni. Meno male. Nel nuovo regolamento - rida di cuore - mi si concede di radunare i cantori di cappella per una, dico, una prova mensile. Cose da far ridere i sassi. Alla riforma degli organi non si pensa, né si penserà, chissà fino a quando. Tutt'alpiù se ne leverà uno per trovarmi lo spazio ove collocare il coro, giacché si sarebbe preteso - e forse si pretende ancora - che io mi fossi acconciato ad eseguire della musica d'impegno su quelle strettissime cantorie… Le pare? Ma anche collo spazio libero di fronte all'attuale organo, sa cosa mi vuole imporre, proprio l'ingegner Saccardo? Di stare a cantare di fronte all'organo mentre l'organo dovrà pure accompagnare, magari il gregoriano e con sì piccola distanza!! Ho protestato contro tale assurdità e lui mi ha risposto che io non so sacrificarmi pella riuscita dell'impresa. Allora, gli dissi, faremo della musica di Gounod, se vuole. E lui no! - È tutta musica classica che esige ed in tali comiche condizioni! Che gliene pare? Aggiunga poi che i canonici invece non vogliono saperne di riformare così radicalmente. Essi mi accusano di voler fare la rivoluzione!! Non so più cosa dire reverendo sig. Padre! Mi par di sognare! Trovarmi al contatto di simili difficoltà, dopo un mare di promesse e di illusioni. Deploro soltanto di aver transato nei primi giorni della mia venuta a Venezia. Dovevo mandar tutto in aria! Ecco cosa si guadagna a trattare troppo lealmente. S'Ella avesse occasione di scrivere all'ingegner Saccardo gli faccia presente che, dopo tutto, il mio nome vale qualche cosa e che io non lo comprometto per le pazze voglie altrui né per l'ignoranza dei più. Se a far il bene non mi aiutano, lascierò che si godano il frutto della loro insipienza. Io ho diritto di vivere e resto al mio posto, aspettando che Dio abbia compassione della mia posizione aiutandomi a raggiungere il mio ideale oppure a scappare da questa mucilagginosa città, dove tutto è fiacco, decrepito, piccino, appunto per creare un po' di contrasto col mondo antico che ci guarda con occhio di compassione.
E così sto giornalmente fra l'incudine ed il martello. Di più gli adulti sono sfiduciati perché non vedono mai sciogliersi questa matassa della cappella e se continuano

in numero esiguo a venire alla scuola, lo fanno perché sono costretti dalle mie imposizioni e dalle mie lusinghe.
Quanto siamo lontani non è vero dalla ideale *schola cantorum*? Io già un giorno o l'altro protesto perché tale titolo lo abbiamo usurpato. Per fortuna che un po' di esperienza mi ha reso forte ed indifferente a certi colpi di scena. Del resto starei fresco. Quando faccio qualche cosa e va bene, mi vengono ad adulare oppure non parlano nemmeno: e questo gli amici sa?! Se invece per circostanze indipendenti dalla mia volontà lasciassi a desiderare, allora i generosi mi vengono a rinfacciare colle parole stesse dei nemici. Le assicuro che la prospettiva che ho dinnanzi, proprio alla vigilia del giorno in cui, lavorando è vero, speravo un po' di tranquillità morale, è cosa che mi sconforta e mi abbatte.
La riverisco ossequiosamente e le bacio le mani. Le mie nozze avverranno il 24 di Febbraio a Vaprio d'Adda. Con profonda stima di Lei devotissimo

Giovanni Tebaldini
Calle lunga a San Barnaba 2647.

---

64. Venezia, 7.2.92
Padre reverendissimo.

Nell'ultima mia mi son dimenticato di dirLe che, andato a Milano, ho fatto una corsa sino a Novara per parlare con monsignor Imbrici. M'accolse aspettato - assai gentilmente, ma ho trovato che là tengono per metodo i vecchi cartoni dei salesiani. Roba da chiodi! Mi son provato a tentarlo perché abbia ad incaricarmi di tenere le conferenze come a Trento. Guardi Lei di persuaderlo. Ma sono indietro mille miglia! Non più il 24, ma il 22 mi sposerò. Io manterrò la promessa di mandarle i confetti e Lei si ricordi di quella di favorirmi il suo ritratto.
Potrebbe trovare [provare] a favorirmi il programma del concorso per la composizione di due cori, testé aperto dalla Regia Accademia di Santa Cecilia? Le sarei immensamente grato. Suo devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

65. Venezia, 6.V.92
Molto reverendo sig. Padre.

Io ho secoLei da saldare qualche debito non indifferente. Prima di tutto per aver taciuto sino ad ora. Secondariamente per non averLe inviato i promessi confetti nuziali. La giustificazione di quest'ultima mancanza sono costretto a cercarla nel caso strano che, per la cerimonia di famiglia, nessuno avea pensato ai confetti… Ma spero inviarLe un ricordo che sia più duraturo di un dolce e così avere occasione di essere più soventi da Lei ricordato.

Quante cose avrei a dirLe! Qui a Venezia le difficoltà - fino ad un certo punto - tendono ad appianarsi; ma anche arrivati stabilmente ad avere riformata la cappella, lo sarà in limiti assai modesti. Ché gli ideali di tre anni addietro, purtroppo, sono assai lontani. Tuttavia garantisco che di scandali in San Marco non ne avverranno altri. Ho motivo anche di sperare che la musica sacra riformata vada propagandosi per qualche altra chiesa, come ai Frari. Nei giorni scorsi i molto reverendi padri gesuiti mi cercarono per il mese di Maggio alla chiesa di Santa Maria Assunta. Ma la raccomandazione di far della musica allegra fu quella che mi fece abbandonare l'idea d'accettare l'impegno. Ieri sera poi ho assistito alla musica. Cose vergognose assolutamente. E chi dirige è il vicario De Cecco, il quale ha trascinato in mezzo anche alcuni miei scolari. Naturalmente questi non sono guidati da tali criterî che permettano loro di ribellarsi a quelle infamie. Ho atteso il vicario e gli ho detto quel che si meritava. Ci vuol altro che contrariare gli sforzi di chi lavora per impancarsi a riformatori soltanto nelle sedute dei congressi e soltanto per vanità personale. E poi costoro sono di quelli che stanno lì coll'occhio di lince a guardare se nelle mie esecuzioni vi è qualche equilibrio. E De Cecco con Coccon furono messi da me nel numero dei delegati diocesani - per Venezia - della Società regionale! Ma alla prima adunanza li arrangio io per le feste.
A proposito di società regionale. Bonuzzi, anche quello voluto da me quale presidente - e per deferenza - non ha più mosso dito né fatto parola. Dio mio quanta anemia anche nelle nostre fila. A quest'ora Ella saprà che fui a Novara invitato appunto da monsignor Imbrici. Ho dato in Seminario sei conferenze che riuscirono a destare molto interesse per la riforma del canto gregoriano. Spero che l'inizio da me realizzato sia prodromo di migliore avvenire. Ma è necessario insistere presso monsignor Imbrici perché mandi a Roma il m.º Manfredi - l'organista della cattedrale - ad apprendere l'esatta interpretazione del canto liturgico e più solide cognizioni della musica sacra in genere. È un bravo giovane che può fare molto bene. S'io avessi avuto per le mani un metodo che iniziasse alla notazione neumatica di Pothier l'avrei usato. Ma dovendo trattare con principianti ho dovuto adattarmi al Gamberini, che ogni dì più mi si mostra assai difettoso. Scriva Lei a monsignor Imbrici e lo persuada a fare quanto ho proposto io; cioè a mandare il m.º Manfredi a Roma.
E la Congregazione dei Riti quali deliberati sarà per prendere? Anche l'illustre Coccon venne interpellato riguardo a ciò che pensa in merito alla riforma. Io invece nulla.
Negli atti del congresso, che si pubblicano deplorevolmente a piccoli tratti, ho riportato per intero la lettera del Capocci circa alla Scuola superiore di Musica sacra. Se ne farà qualche cosa? Magari.
Mia moglie ed io la ossequiamo distintamente. A Lei i più sinceri e cordiali saluti dal suo affezionatissimo ed obbligatissimo

Giovanni Tebaldini

66. Venezia, 11 Maggio 1892
Molto reverendo signor Padre!

Mi ha recato gran piacere la sua lettera, principalmente per la grata notizia della sua venuta a Venezia in Luglio. Ella così avrà occasione di constatare di persona le difficoltà con le quali io sono costretto combattere quotidianamente.
Cogli elementi vecchi che mi sono dovuto adattare a tenere, nessuna buona esecuzione sarà possibile. Ora ho impiantato una nuova scuola di putti presso un patronato. Spero ricavare maggiori frutti che nell'altra e forse può darsi che questa nuova scuola sia la prima pietra della vera *schola cantorum*.
A Novara il terreno da dissodare è assai argilloso. Tuttavia, se ci fosse chi costantemente sapesse perseverare nei buoni principî, qualche buon frutto si potrebbe sperare. E perché non scrive addirittura Lei a monsignor Imbrici? Nella «Musica sacra» parlerò io stesso delle conferenze, ma facendo una specie di allocuzione ai chierici novaresi, ai quali farò pervenire i n.[i] del giornale come numeri di giornali rivoluzionarî!! Per far venire qualcuno di Novara a Roma, consiglierò monsignor Imbrici attendere il momento opportuno.
Dopo più mature riflessioni, collo studio del Pothier e colla costante applicazione delle edizioni autentiche, ho dovuto convincermi della stranezza di queste e della superiorità assoluta di quello. L'ufficio della Settimana Santa nelle edizioni di Ratisbona è veramente una cervellotica riduzione *ad usum delphini*!! Ma qui a Venezia è già molto se quelle poche volte che faremo gli introiti e le antifone potremo attenerci alle edizioni autentiche. Parlare di vero canto gregoriano in cantoria di San Marco è assolutamente una… poesia! Piuttosto io vorrei assicurarmi negli ammaestramenti del Pothier per le eventuali conferenze negli altri Seminarî. Sono già invitato a Vigevano. Ma quale testo si dà in mano ai chierici? Il Bonuzzi non pubblica peranco il suo. Il Gamberini è tremendamente difettoso. Perciò io per ora mi accontento di fare l'apostolo della causa in generale. Ora scrivo al Bonuzzi richiamandolo ai suoi doveri di presidente. Diversamente mi metto io a fare l'agitatore; e comincerò appunto ad agire per la fondazione delle Società diocesane. Anche alla «Musica sacra» si procede stentamente; immagini che ancora non hanno stampato tutti gli atti già da tempo spediti. Prometto di adoperarmi per riuscire a quello ch'Ella desidera.
Ciò ch'Ella mi rivela riguardo a Pustet è troppo serio ed importante. L'Inama non l'ho mai capito neppur io. Quando arrivai a Trento m'impedì di trattare del canto gregoriano accennando al Pothier. Se ne parlò alla… birreria.
Mi dica qualche cosa di ciò che si buccina alla S. Congregazione dei Riti.
E la Scuola superiore di Musica sacra si potrà riuscire a vederla attuata un giorno?
Ha visto che Gallignani lavora a Parma? Torno alla povera Venezia.
La mancanza, non dirò di indirizzo, ma di base, per attuare il programma del defunto patriarca riuscì fatale a tutto l'andamento. Io lavoravo per un fine ed il Capitolo invece mirava a tutt'altro. Denari non ce n'erano e quelli che si son spesi hanno dato un minimo frutto. Per convertire gli increduli ho dovuto con frequenza espormi in pubblico; il che agli studî non ha giovato affatto. Eppure, se non facevo così non si sarebbe ottenuto neppure quel poco che oggi è in nostro potere. Ma oggi

la questione degli organi, dello spazio ove collocare i cantori si impone e non si sa quando né come si risolverà.
Per fare una riforma bisognava sapere da qual via partire e sapere fin dove si sarebbe potuti arrivare. Una riforma secondo gli ideali nostri avrebbe imposto l'allontanamento dei vecchi cantori. Invece questi restano al posto ed appena appena si ammetteranno 6 fra gli alunni della *schola* per le domeniche e per le funzioni di IIª e Iª classe. I pontificali restano a Coccon. Queste disposizioni restrittive, contrarie alle speranze fatte concepire agli allievi, fecero nascere serî guai. Gli allievi, in piccolo numero, si vedono ammessi in cappella dopo più di due anni di scuola col magro compenso di £. 10 al mese. Da qui una conseguenza grave. Essi scioperarono! Non venne più nessuno;… ed a mala pena si poterono riavere quei 6 i quali sperano essere fra i chiamati. Degli altri neppur l'ombra!! Qui si son fatti troppi sogni ad occhi aperti. Fra le altre cose si è illuso Trice per gli organi e poi sarà gran fatto se potremo ottenere l'arretramento degli attuali - poiché nessuno voleva capire che, senza lo spazio per collocare i cantori dinnanzi a me, oneste esecuzioni non si potranno mai ottenere.
Insomma, lo scoraggiamento che io qualche volta provo è tremendo - ma penso che forse un po' alla volta…, quando del campo sarò io padrone, le cose volgeranno al meglio. Lei però venendo a Venezia abbia compassione di me e sappia giustificare le deficienze mie e della scuola. Come avrei fatto meglio però seguire il suo consiglio. Cioè piantare tutto in asso da bel principio quando cominciarono a mancare ai patti.
Ma adesso la cosa è collocata su altre basi ed alle prime non si deve pensare se non per cercare di attuarle a poco a poco.
Giorni sono ho parlato col padre Pelosi, il quale mette tutto in ridicolo. Gli ideali nostri, la nostra campagna, il principio. Insomma m'è parso una specie di scettico - assai - indietro e pieno di pregiudizi! Egli si è offeso perché io preferisco il padre De Santi d'oggi a quello che scriveva le canzoni per il mese di Maggio a Zara e dopo una specie di alterco, molto vuoto di argomenti peraltro, mi soggiunse vibratamente che forse neppur io saprei scrivere canzoni da stare a paro a quelle da Lei composte a Zara. Ed io, di ripicco, che non le conoscevo, ma che ho ragione a credere il padre De Santi d'oggi non si ricordi forse più di quei primi lavori.
Tutto suo devotissimo ed affettuosissimo

Giovanni Tebaldini

67. Venezia, 10.6.92
Reverendo Padre.

È colla più grande compiacenza che dai giornali apprendo il successo ottenuto nel primo concerto a Santa Marta de' suoi alunni e nel più recente innanzi all'augusta maestà del Santo Padre! Così Ella risponde a' suoi nemici e si mette a capo del movimento per la riforma della musica sacra in Italia. Qui, invece, malgrado gli sforzi superiori alla mia fibra, la vigliaccheria inonda e penetra dappertutto. Oggi sono così depresso come mai sono stato dacché mi trovo a Venezia. Quando ho detto vigliaccheria ho detto poco!! M'auguro che Ella sia qui presto. Impiantando una

nuova scuola di putti conto sui di Lei esperti consigli.
Stando assieme Ella apprenderà fin dove sia giunta la mia abnegazione.
Devotissimo suo

Giovanni Tebaldini

---

68. Venezia, 29.VII.92
Reverendo sig. Padre.

Cosa devo pensare di Lei che da tanto tempo mi lascia senza alcuna sua notizia? Doveva venire a Padova ed a Venezia - e più nulla ho saputo di questa che per me reputavo fortuna. Fra giorni le manderò, ovvero riceverà il primo numero della «Scuola veneta di musica sacra», col quale periodico intendo propugnare più davvicino la riforma qui nella regione veneta. Vedo dalla «Difesa» ch'Ella è incaricata di presiedere la sottosezione per la musica sacra al Congresso cattolico di Vicenza.
Veramente lieto auspicio è questo. Quest'anno ci verrò anch'io e voglio prender parte con ardore ai lavori. Soltanto se posso consigliare si è di metter poca carne al fuoco. Io non prendo impegno di trattare speciali argomenti perché non ho tempo né di studiare né di scrivere, ma qualunque cosa si tratti negli ultimi giorni preparerò qualche cosa da dire. Appunto di questo mi occuperò durante le vacanze dal 15 Agosto al 12 Settembre a Vaprio, presso i parenti di mia moglie. So che Bonuzzi si è recato a Solesmes. Beato lui.
In Ottobre faremo la nostra adunanza - modesta ma speriamo proficua.
Qui lottiamo sempre - ma qualche cosa abbiamo guadagnato. Ora credo che il periodico varrà a… farmi rispettare.
Attendo da Lei uno scritto che mi dia notizia di sua salute e di tutti i particolari di cui l'ho pregata.
Con profonda stima suo
devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

69. Molto reverendo sig. Vicario.

Il silenzio ch'Ella mi rimprovera ha le sue ragioni d'essere e mi riserva di esporle in seno all'adunanza prossima, ben sicuro del fatto mio. Del resto i delegati finora sono sciolti da ogni vincolo di convenienza verso il vice presidente regionale - libero però questi di agire come meglio crede, tanto più essendo in ciò d'accordo pienamente colla presidenza. Se mi occupo di preferenza di altre ragioni è perché so che, così facendo, faccio bene - e di questo non renderò conto, ripeto, che alla presidenza ed all'assemblea generale. Anzi le posso dire che come fui e tornerò forse a Padova e a Vicenza, andrò presto a Verona e probabilmente sino a Tolmezzo per la diocesi di Udine.

Quanto al rimprovero per le conseguenze di un tardo risveglio, poteva indirizzarlo altrove. Esso non può riguardarmi. Caso però si confermasse nella sua opinione, potrà proporre un voto di sfiducia al sottoscritto in seno all'assemblea generale. Fin d'ora però respingo i suoi apprezzamenti e continuo nella mia strada.
Devotamente

Giovanni Tebaldini
2 Agosto 1892

---

70. Vaprio d'Adda (Milano),
29.VIII.92
Molto reverendo signor Padre.

M'ha fatto molto piacere l'apprendere dai giornali da Lei inviatimi i buoni frutti ottenuti a Fiesole.
Sono risultati consolanti assai e di lieto auspicio per l'avvenire.
Ella mi deve perdonare se ho mancato di venire a riverirLa prima della sua partenza. Come questo sia avvenuto non lo saprei neppur io. Fatto sta che io sono andato alla casa dopo che Ella n'era già partita!! Mi perdoni.
L'annuncio dell'onorificenza di cui venne insignito il m.º Capocci m'ha fatto grande piacere. Ma che significato ha quella data a Meluzzi? Si potrebbe avere copia del *Breve* pontificio accompagnante la nomina di Capocci? Io me ne servirei per «La scuola veneta». La prego anche - se è possibile - dell'ultimo articolo della «Civiltà cattolica»!
A Tolmezzo ebbi campo di persuadermi che qualche cosa di buono si otterrà.
Io, mia moglie ed i miei cognati la ossequiamo profondamente. Suo

Giovanni Tebaldini

---

71. [Vaprio d'Adda, 12.9.1892]

[telegramma] Pregola vivamente spedirmi appunti suoi interpretazione gregoriano leggero [= leggerò?] suo nome - Favorisca ordinare Descleé cinquanta kyriali Solesmes oppure *Compendium* meglio utile perdoni ossequi mia famiglia parroco - Tebaldini

---

72. Molto reverendo signor Padre!
Vaprio d'Adda, 16.IX.92

Non ho peranco ricevute le 22 copie del *Compendium* che mi annuncia, ma spero mi arriveranno prima di lunedì. Grazie delle sue istruzioni di cui farò tesoro.
Sono pienamente d'accordo con Lei circa all'imperfezione dei libri di Pustet e per questa

ragione, d'ora innanzi, studiato che avrò sicuramente la materia, li abbandonerò. Una prima campagna la comincerò qui a Vaprio nelle conferenze della prossima settimana. Mi dispiace di non aver l'aiuto delle sue regole. Ma Ella mi adduce troppo valide ragioni ed io farò del mio meglio per sopperirvi.
L'articolo apparso ieri a sera nella «Lega lombarda» è di mia confezione. Le pare possa andar bene per la «Vera Roma»? Se continua nelle sue donchisciottesche imprese, la prego mandarmi copia del giornale!
Farò qualche cosa altro. Intanto penserò a far parlare altri giornali.
Sua eccellenza monsignor vescovo di Bergamo mi ha mandato ad invitare perché voglia tenere un corso di conferenze anche nel suo Seminario. Queste di Vaprio poi avranno per lo meno il merito di aver giovato a tener desta l'attenzione sul movimento. Terrò una specie di seduta in cui tratterò della costituzione della 1º Società regionale lombarda di San Gregorio – 2º del contegno della «Vera Roma», 3º perché si insista presso il duca Scotti affinché alla Scuola magistrale Leone XIIIº sia aggregata una sezione di musica sacra.
Mia moglie e la sua famiglia la ossequiano distintamente; così pure il nostro signor Parroco, animato da buone intenzioni. Gli atti del congresso sono finalmente terminati. Al 22 corrente v'è Adunanza della Società diocesana veronese. Il 10-11-12 e 13 Ottobre Adunanza generale della Federazione veneta.
Ho fatto venir qui il P^te^ Morganti per indurlo ad essere presidente della Società lombarda. Non è possibile affatto per la sua posizione in Seminario. Farò eleggere il sacerdote Borroni, un giovane energico e capacissimo, il quale presto sarà maestro di coro in Seminario maggiore a Milano.
A Lei la mia devozione.
Suo affezionatissimo

Giovanni Tebaldini

P.S. Sono arrivati i *Compendium*. A chi devo spedire l'importo? A Lei oppure alla libreria?

---

73. Molto reverendo signor Padre.
Vaprio d'Adda, 28.IX.92

Rispondo finalmente alle sue carissime lettere.
A Vaprio ho fatto del mio meglio, ma certo la riunione è stata assai efficace ed ha dato vivo impulso al movimento. Dico la verità che io stesso non lo speravo pari. Ho fatto stampare nella «Lega» e sull'«Osservatore» i di Lei ringraziamenti per il telegramma indirizzatole. Ha poi visto che nella Adunanza diocesana a Verona, presieduta da monsignor Bacilieri, han spedito il telegramma al Santo Padre e ne ricevettero risposta? Altrettanto faremo a Venezia e vedrò che la firma sia messa da altri oltre che dal Presidente.
Vengo alla nostra Società lombarda. Dico nostra perché io mi ritengo socio di tutte. Abbiamo eletto presidente monsignor Valdameri - vicario generale e rettore del

Seminario di Crema. Dapprima era riluttante ad accettare; poi ha finito per convincersi. Anzi stamane stesso è stato qui a Vaprio con sua eccellenza monsignor vescovo di Crema - di passaggio - e mi sono accordato su tutto. È persuasissimo della riforma, energico; protonotario apostolico, ha una certa autorità che gioverà alla Società stessa. Però il colpo maggiore che sto tentando sarà manovra assai più efficace. L'altro ieri ho avuto occasione di parlare a monsignor Sarto di Mantova, monsignor Riboldi di Pavia e monsignor Guindani di Bergamo. Ho detto a Loro come ci troviamo, ma essi erano informati assai meglio di me. Si offrirono di aiutare la nascente Società in qualunque maniera ed io li pregai di una parola decisiva che ci legittimasse in faccia a chiunque. Al che monsignor Sarto soggiunse: «Non una ma dieci… quante ne volete!!»
E qui lo stesso monsignor Sarto fece un po' di *bon esprit* sulle qualità musicali di talune eminenze che grattano il clavicembalo o fanno gemere il violoncello - qualità per le quali pretendono oppugnare la riforma.
Ma tanto egli che monsignor Riboldi mi assicurarono che è impossibile una condanna al nostro operato. Dunque: conclusione dell'accordo è questa. Ch'io presenterò allo stesso monsignor Sarto, quale segretario della Congregazione dei vescovi lombardi, il piano della Società con documenti ecc. e che essi vescovi l'approveranno con una dichiarazione collettiva. Io però preparo tutto - scrivo privatamente a monsignor Sarto - ma faccio firmare ufficialmente monsignor Valdameri; così la cosa riescirà più solenne. Che ne dice dunque del mio piano? Devo poi aggiungerLe che all'apertura dell'anno scolastico sua eccellenza monsignor Guindani mi ha impegnato per una serie di conferenze al Seminario di Bergamo. Così desiderano abbia a fare monsignor Rota a Lodi, monsignor Merizzi a Vigevano e monsignor Riboldi a Pavia.
Che ne dice adunque? Se la dichiarazione collettiva dei vescovi lombardi è esplicita, per bacco anche a Roma farà un certo tal quale effetto.
È vero che a Roma si dipinge la Lombardia cattolica come un covo di… massoni!!!
Riguardo alla Società ligure e piemontese non mi pare sufficientemente preparato il terreno. Bisogna prima numerare i fedeli; scriver a loro, accordarsi, avere l'appoggio sia pure indiretto dei vescovi; poi… fuori. Ma non andrà lungi che faremo ogni cosa. Mi lasci mettere a posto il Veneto e la Lombardia.
Penseremo poi anche all'Emilia, alla Romagna ed alla Toscana. Ella quando può scriva dappertutto avvertendo di tenersi pronti a qualsiasi chiamata!
Non credo sia il momento di fondare la Società ligure perché siamo troppo vicini al Congresso di Genova. Poi chi presiederà la sezione? Si è sicuri di avere elementi a sufficienza? C'è tempo per chiamarli a raccolta? Non credo. Quindi aspettiamo. Credo che a questo modo pel 1894 possiamo formare una Società di mille membri. Se a Torino fossimo pure in seicento - non le parrebbe d'aver fatto un buon cammino?
Riguardo all'opuscoletto da stampare, mi pare sia un po' presto, giacché la Costituzione pontificia di Pio IX parla di cose che riguardano una Società generale e non regionale - e tali regole nel caso attuale non entrano così specificatamente. Il Regolamento 1884 monsignor Riboldi m'ha consigliato a non riferirlo perché troppo imperfetto e perché anche siamo in attesa dell'ulteriore regolamento o decreto che vorrà essere. Ed il programma di azione del comitato permanente, essendo il più completo, lo sottopongo per ora all'esame dei vescovi. Quindi io faccio stampare in buon numero di copie lo statuto della Società, maggiormente ampliato ed in cui entrano le parole dette dal Santo Padre a Lei ed al m.º Gallignani. Monsignor Sarto, lodando la mia

iniziativa delle conferenze, mi disse: «Convincetevi che il miglior mezzo di propaganda è appunto questo».
Io lavoro molto, a scrivere lettere, articoli ecc. ecc. - ma mi accorgo che a questo modo trascuro i miei interessi. A me occorre un mensile per la posta - telegrafo - spese di preparazione - viaggi ecc. E come padre - o quasi - capisce che non potrò più oltre proseguire su questa via se non voglio cascare in impicci. Anche adesso raccolgo l'Adunanza a Venezia; io comincio a metter fuori danari che non so come né quando potrò riavere. Le conferenze però mi frutterebbero e gioverebbero moralmente alla buona causa. Ma i miei signori di Venezia, ogni qualvolta domando tre o quattro giorni di licenza, fanno un caso del diavolo! Qui bisogna dimostrare ad essi quanto sia utile che io possa andare ove vengo chiamato altrimenti la nostra causa non procede innanzi e si lascia che gli avversari ci soverchino. Da una questione particolare si passa alla generale e nel caso attuale è questa che bisogna aver di mira. Non lo dico per millanteria; ma è certo che il mio apostolato per ora forse nessun altro saprebbe intraprendere.
Veda quindi, stando sulle generali, di scrivere Lei in questo senso a Venezia, perché abbiano a lasciarmi un po' di libertà d'azione.
Spero che la riunione di Venezia riuscirà interessante. Vedrà il programma nella «Musica sacra» - sempre negligente nell'apparire - come al solito.
L'importo dei libri di Solesmes glielo manderò dopo l'Adunanza di Venezia. Sono in attesa ansiosa della sua memoria che studierò ed esporrò sempre come roba sua. È Lei che mi ha fatto inviare uno studio dei benedettini sull'accento tonico latino? Grazie, lo leggerò attentamente.
Sono contento di cominciare a comprendere i libri di Solesmes. Per me non ho più esitanze sebbene ammetta ciò che dice lo stesso Pothier - e cioè che è preferibile un'edizione difettosa eseguita a dovere (ciò che si fa a Ratisbona) ad altra perfetta male eseguita. Ho scritto a De Cecco, com'era di Lei desiderio, avvertendolo però che io non tollererò mai gli ibridismi anzi le azioni contrarie ai propositi. Questo ordine di tacere dato alla stampa era poi vero o no? Come ha fatto la «Lega» a smentirlo? È vero che chi lo ha provocato può esser stata la «Vera Roma»? Mia moglie, che fa del suo meglio per smuzzare le mie angolosità, la riverisce profondamente assieme a tutta la sua famiglia. Essa usa celebrare il suo onomastico alla IIª festa di Pasqua - ma noi presentiamo invece a Lei gli auguri per l'onomastico. Il sig.r parroco pure la ossequia distintamente e la ringrazia delle sue attenzioni.
Si assicuri che quassù noi siamo pieni di energia e di volontà… Le scrivo a Torri, sperando raggiungerla ancora con questa mia lettera. Il 1º del prossimo di Ottobre sarò a Venezia di ritorno.
La riverisco. Si faccia animo. Mi ossequi il reverendo rettore del Seminario e mi saluti i bravi chierici che ancora mi sovvengono.
Suo affezionatissimo

Giovanni Tebaldini

74. Molto reverendo signor Padre.
Venezia, 15 Ottobre 1892

Anche questa è passata con generale soddisfazione. Gli intervenuti saranno stati all'incirca 70.
Pochi a dir vero,… ma buoni ed animati da grandissimo zelo.
Le farò un po' di cronaca. Non parlo della distribuzione del programma che certamente Ella conosceva. L'esecuzione della prima sera fu accuratissima; eppure il De Cecco la chiamò discreta; ciò che fece scattare il Saccardo il quale avrebbe voluto una protesta da parte mia - salvo poi a biasimarmi. Ma io, che ho imparato a conoscere gli umori - tacqui e tacerò! La prima mia lezione intesa ad applicare qualcuno degli insegnamenti del Pothier alle edizioni autentiche soddisfece assai - non così il Bonuzzi che, mancando di chiarezza nell'esporre, ripeté cose trite e ritrite e non diede nessuna norma di esecuzione - accontentandosi di provarsi a far eseguire una Messa senza punto riuscirvi. Anzi tutti gli stessi esecutori, fra cui alcuni che insegnano canto gregoriano nei Seminarî, ripeterono esser impossibile che il Pothier si debba eseguire con tanta lentezza. Infatti il Bonuzzi in pratica getta confusione nel campo nostro poiché io stesso, leggendo attentamente gli studî del Pothier, non sono stato capace di persuadermi essere giusta l'interpretazione del Bonuzzi, il quale - fra parentesi non si accorge neppure dei semitoni che cascano fuori a sproposito ai cantori, né del cattivo metodo di canto suo medesimo. Dunque? Quando si fu ad eseguire la Messa fatta studiare da lui - tutti vennero da me a pregarmi di far cantare i miei scolari. I quali, approntati improvvisamente, ci riuscirono abbastanza. Franz, Ravanello e Bottazzo suonarono stupendamente. Discreti il Minozzi e Fin. Maluccio gli allievi ciechi del Bottazzo. Non si potevano presentare in tali condizioni. Ma cosa ci potevo far io?
La conferenza sulle voci infantili soddisfece. Molto bene quelle del Bottazzo per gli organisti - e la mia sul canto polifono - improvvisata - lasciò desiderio di maggiore sviluppo.
Ella avrà visto il telegramma al Santo Padre. Lo feci io e venne firmato dal vicario capitolare.
La risposta non è forse confortante? Ebbimo un telegramma dal vescovo di Treviso e lettere del vescovo di Adria e dal vicario di Concordia. Sede della futura Adunanza >di< Thiene nella diocesi di Padova, ove promise venire sua eccellenza monsignor Callegari e dove si farà un organo nuovo. Certamente per istudiare bisognerà mettere poca carne al fuoco - e quella poca farla cuocer bene! Il povero Bonuzzi però è presidente affatto incapace. Non ha né l'oculatezza né l'energia né la politica né il *savoir faire* necessarî in tale carica. Ad ogni modo questa è andata bene - tanto più per la funzione di chiusa. Ora sto attendendo risposta da monsignor Sarto circa alla domanda inoltrata ai vescovi di Lombardia per il riconoscimento della Società di San Gregorio. Qui nel Veneto è ufficialmente approvata a Venezia, Rovigo, Padova, e Verona. A Treviso non è che questione di formalità e ad Udine forse dovremo rosicchiare. Anche nella diocesi di Concordia è approvata la costituzione. A Vicenza si attende il vescovo. Intanto i soci sommano a 170. Sto per credere che il telegramma indirizzatoci dal Santo Padre avrà fatto qualche effetto sull'animo di taluni. Che ne pensa Lei?
Vediamo di accordarci adunque circa al libretto da pubblicare. Faccia Lei un primo

schema. Alla fine di questo mese andrò per un collaudo vicino a Treviso. In tale occasione il vescovo mi attende per trattare con lui circa alla fusione della Commissione di Santa Cecilia colla Società di San Gregorio. Più tardi andrò io pure a tenere le conferenze.
In tale occasione conto portarmi fino ad Udine per ottenere l'approvazione di monsignor Berengo per la costituzione della Società diocesana che però conta già trenta soci. Come potrei avere una o più lettere di presentazione per monsignor Berengo? Ricorrerò ai monsignori Callegari e Apollonio.
Desidero vivamente avere sue notizie circa alla nostra campagna. Qui come al solito - i miei serenissimi superiori, perché le faccende andarono bene, dicono grandi cose. Ma, oramai - conosco le mascherine.
Quando si decideranno adunque le nostre sorti presso la Congregazione dei Riti? Come bisognerebbe fare per impiantare la Società piemontese? Sarebbe bene poter recarsi in qualche diocesi a tenervi conferenze. E la emiliana? Le conferenze sono il miglior mezzo. Lei che può trovare maggiori aderenze cerchi di provvedere.
Mia moglie la riverisce. Io del pari segnandomi
suo devotissino

Giovanni Tebaldini

---

75. Venezia, 23.XI.92
Molto [reverendo] signor Padre.

Comincio dal chiederLe perdono d'aver taciuto sinora. Ma un po' il lavoro, un po' l'aspettativa che la Fabbriceria deliberasse per l'acquisto dei *Compendium* rimasti, dei quali dovrei spiegarLe che una doppia ordinazione fatta anche da Bonuzzi ne fece trovar qui parecchi, anzi troppi, tutte queste cose furono la causa del ritardo frapposto.
Oramai è tardi per parlare della nostra adunanza. Non so che pensi delle lettere di sua eminenza monsignor Sarto, col quale mi son recato a Mantova a parlare delle nostre faccende. Egli sarebbe stato desideroso di rilasciare un attestato di ben altra importanza, ma ci volle prudenza ed accontentarsi di quanto abbiamo potuto ottenere. Egli però si è mostrato molto fiducioso nell'avvenire, al contrario di monsignor Callegari molto pessimista circa alle deliberazioni che prenderà la Sacra Congregazione dei Riti.
Ed a Roma che si buccina? Quale la nostra prospettiva? Quali le voci che corrono sulle annunciate prossime decisioni?
Per noi altri faremo sempre il possibile di agire coll'aiuto dei vescovi secondo i nostri principî. Poiché, se sin qui si è permesso ai bottegai di soverchiarci, non è possibile che a chi agisce venga imposto il male. Diversamente la nostra Società ed i nostri giornali diverranno puramente artistici e nessuno ci impedirà - io spero - di imprigionare i criterî artistici secondo la volontà di chi dell'arte è affatto ignorante.
Ho tenuto molto conto de' suoi consigli riguardo all'esecuzione della *Messa* al Pantheon. Temo però, anzi son quasi certo, che non potremo avere la collaborazione della scuola del Müller né della Sistina. Confido però che una applicazione energica durante le prove ci permetterà di approntare una discreta esecuzione.
Io sarò a Roma il 6 o 7 di Gennaio e l'esecuzione avverrà il 16. Il Bossi però avrà occasione di venirci prima e forse più d'una volta.

Le accludo £. 25.00 (le altre 2 manderò per cartolina vaglia) importo dei *Compendium*: ché Ella non può esser compresa del numero a quelli a cui venne rivolto l'appello nel numero passato della «Scuola veneta».
Io mi tengo molto onorato che Ella accetti il giornale che invio. Per ora - fino al nuovo anno - non posso fare innovazioni nella «Scuola veneta». Al prossimo Luglio vedrò quanto sarà meglio cambiare per assicurare la prosperità del periodico.
Intanto la ossequio distintamente anche a nome di mia moglie.
Mi dia notizie di quanto avviene in Roma e di quanto si prevede circa alla decisione della Congregazione dei Riti.
Suo devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

76. Venezia, 22 Gennaio 1893
Molto reverendo signor Padre.

Da qualche tempo avevo in animo di scriverLe, ma le gravi occupazioni a cui quotidianamente devo sobbarcarmi, mi han tolto il tempo di soddisfare a questo desiderio.
So che Bossi è passato da Roma e che l'ha veduta. Credo anche l'abbia informata del come vanno le cose a Venezia.
Tuttavia ora si naviga bene con tutti ed ho speranza che mi sia dato portare qualche altro miglioramento all'andamento delle cose di musica sacra in San Marco.
Oggi appunto Le scrivo anche per incarico dell'ingegner Saccardo. Qui il coro dei beneficiati è ridotto a zero. L'ultimo superstite (cane abbastanza) è degente all'ospedale da dove, se uscirà, sarà per andare in casa di ricovero. Quindi si cerca per mare e per terra un sacerdote cantore che possa portare qualche buona riforma nel coro capitolare.
Per un momento ho sperato in don Paolo Borroni, ma ch'egli è desiderato a Milano sia dal Gallotti in Cappella che dal vicario in Capitolo e fors'anche in Seminario. Quindi è lodevole il Borroni se preferisce stare a Milano.
Non sapendo cosa fare mi rivolgo quindi a Lei perché mi trovi questo sacerdote cantore, capace di cantare il gregoriano ed il polifono, non solo, ma all'occorrenza di sostituirmi, quale capo cantore, nella direzione della cappella.
Non so bene quale posizione gli si potrebbe fare. Certo non meschina, se egli potrà riunire le qualità di capo coro beneficiato, capo cantore in cappella e fors'anche qualche cappellania in qualche chiesa di città.
Possibilmente io preferirei un buon basso. Non avendo Ella alcuno in vista, potrebbe darmi qualche suggerimento?
Abbiamo bisogno di far presto per evitare qualche sgradita sorpresa da parte del vicario capitolare che potrebbe lasciarsi influenzare da qualcuno il quale ci giuoca sempre.
Per Borroni erano tutti ben disposti, avendo avuto da Milano ottime informazioni anche quale studioso delle discipline ecclesiastiche. Ma monsignor Mantegazza, interpellato se concederebbe di dargli le dimissioni, ha risposto in ischerzo (ma troppo sul serio) che prima lo sospenderebbe *a divinis*. Quindi niente più a sperare.
Quel sacerdote che doveva andare a Lodi vi si è poi recato?
Qualche moscone che ronza intorno a tal posto c'è purtroppo - ma è bene che bisogna

allontanarlo per tempo.
Sono stato a Cremona a mettere la prima pietra della riforma. Spero aver fatto qualche cosa di bene. Dopo Pasqua andrò anche a Crema. Intanto coi saluti ossequiosi di mia moglie m'abbia per suo devotissimo

Giovanni Tebaldini

P.S. Ho riaperto la lettera dopo saputo il suo passaggio a Modena, resomi noto or ora per una cartolina di Franz da Udine. Cosa vuol mai dire? Io sono esterrefatto. Tuttavia ho fiducia che simil misure non arresteranno per nulla l'iniziato movimento.
Le sono doppiamente grato se mi darà sollecitamente sue notizie.
Devotissimo Giovanni Tebaldini

---

77. Venezia, 1 Febbraio 1893
Reverendo signor Padre.

Innanzi tutto le devo mille scuse per non essere passato da Lei, innanzi partire, a riverirLa come sarebbe stato mio dovere.
Ma il giorno successivo all'esecuzione della *Messa* ero alquanto stanco e per di più affannato in mille impegni, talché partii da Roma trasgredendo a parecchi doveri. Spero tuttavia di essere perdonato.
Ora la ringrazio vivamente d'aver voluta la mia collaborazione al programma dell'accademia che si darà in Seminario in onore di Sua Santità Leone XIII°. Tanto più che questo fatto varrà a distruggere le malevoli insinuazioni di indole politica, escogitate da taluni contro di noi per la *Messa* del Pantheon.
Sarei felice di scegliere l'*Inveni David* perché parole che ispirano, ma come devo usarlo questo testo? Come sta nel graduale della Messa *Statuit*? Crederei miglior cosa appunto terminare col *Tu es Sacerdos*. Devo aggiungere anche l'*Alleluia*?
La prego informarmi a volta di posta su questi punti dubbî.
Appena ricevuta la sua risposta mi metterò ardentemente al lavoro.
L'accademia avrà luogo al Seminario oppure al Vaticano?
Nell'uno o nell'altro caso dovrò pregarLa di far pervenire qualche biglietto di invito agli indirizzi che le darò io stesso. Potranno intervenire le signore?
Adesso sto occupandomi del centenario di Goldoni. Nella recita di una sua commedia io dirigerò musica del tempo da me scovata e trascritta.
Qui in parecchie chiese cominciano a cercare l'opera mia e della scuola.
Nella settimana prossima avrò perfino due funzioni negli stessi giorni. Adesso che è tornato Ravanello e che il personale della cappella è purgato, se Ella verrà a Venezia troverà le cose tanto mutate quanto tre o quattro anni sono nessuno avrebbe sognato.
Potrò far annunciare nella «Difesa» l'incarico avuto da monsignor rettore del Seminario Vaticano?
Mi gioverà assai presso i maldicenti di qui.
Mia moglie la ossequia. Ella intanto mi abbia per suo obbligatissimo

Giovanni Tebaldini

---

78. Venezia, 6 Febbraio 1893
Reverendo Padre.

Qualunque sia il pezzo che compongo, l'avverto che sto alla sua penultima cartolina. Faccio, cioè, una *Cantata religiosa* - non una composizione liturgica - e con organo. La ringrazio di aver pensato anche a me.
So che Bossi verrà a dirigersi il lavoro suo. Egli si offre di dirigere anche il mio - ma se la Commissione dei Pellegrinaggi potesse farmi avere un biglietto ridotto, perché non potrei venire io stesso a Roma per la circostanza? È un'idea che butto là così.
La ossequio distintamente anche da parte di mia moglie. Mi creda suo devotissimo affetuosissimo

Giovanni Tebaldini

---

79. Venezia, 13.II.93
Reverendo Padre.

Chi le porge la presente è il reverendissimo pievano Paganuzzi, fratello dell'avvocato, il quale soprintende al Patronato di San Simeone, ove ho fondato la nuova scuola dei putti e dove fu pure Ella nella scorsa estate. Spero sia interessante per ambidue di conoscersi ed io sono lieto che mi sia riserbato il compito di presentarli l'un l'altro.
Le osservazioni da Lei fattemi a proposito della direzione della *Cantata* sono giustissime. Per me devo rinunciarvi, innanzi tutto anche perché gli impegni di San Marco mi obbligano qui e non altrove per tutta la Quaresima.
Spero inviarLe la partitura prima della fine del mese. È sufficiente? Quanto a dirigerla, se verrà Bossi lo farà lui, altrimenti mi raccomanderò tutto a Lei.
Se dico del Bossi è per continuare fra di noi quei rapporti d'amicizia che esistettero fin qui.
Diversamente sarei già troppo onorato se Ella volesse assumersi simile incarico.
La riverisco ossequiosamente e mi professo suo devotissimo obbligatissimo

Giovanni Tebaldini

---

80. Venezia, 22 Febbraio 93
Reverendo Padre.

Sono a buon punto. Ma mi sono impelagato nello sviluppo di talune idee e dovetti sacrificare tempo. La prevengo però che il mio è un componimento affatto lirico, di indole assolutamente moderna, per quanto sia una modernità che forse altri avanzerà - specialmente il Bossi. Credo tuttavia possa risultare di qualche buon effetto. L'organo è trattato un po' orchestralmente perché la *Cantata* è destinata ad essere istrumentata.

Spero, anzi posso assicurare che il giorno 28 spedirò la partitura.
Il 1º la riceverà a Roma. Ma non è meglio attendere a dopo Pasqua a dare l'accademia? Come si potrà stampare tanta roba per la metà di Marzo e fare le necessarie correzioni? Avrei fatto assai più presto se le occupazioni quotidiane e una tremenda nevralgia non mi avessero impedito di lavorare alla *Cantata*. Se il 28 fosse tardi, mi telefoni e solleciterò. Suo devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

81. Venezia, 27.2.93
Reverendo signor Padre!

Rispondo alla sua cartolina. Domani sera spedirò a Lipsia ed a Lei gli esemplari della *Cantata*. La quale è composta sulle parole da Lei mandatemi per cartolina, con i brani del salmo 2º. È una composizione in istile liberissimo e certamente non elevata come immagino quella del Bossi; ma forse chissà non possa riuscire di qualche effetto. Per mandare il frontespizio da stampare, esatto, provveda Lei. Si faccia mandare le bozze Lei pure da Lipsia per poter correggere bene le parole. Immagino che all'organo siederà il m.º Capocci e ciò mi rassicura. Quando avverrà l'accademia?
Tempo addietro ho spedito al signor Angelo Mauro a Milano il materiale per uno di quei [*parola n.d.*] fascicoletti di cui Ella mi parlò. Risposemi aver ricevuto e passare in stamperia, ma poi non ho più veduto nulla. Favorisca scrivergli sollecitandolo a pubblicare quanto gli ho mandato, essendo ciò urgente pel vantaggio della buona causa. Di Lei devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

82. Venezia, 1 Marzo 1893
Reverendo signor Padre.

Con questa mia partono per Lipsia e per Roma i due manoscritti della *Cantata*. Non ho potuto segnare esattamente il tempo col metronomo perché all'ultima ora non l'ho trovato e non devo restare un giorno di più senza spedire i due manoscritti. Per le parole, se vi hanno inesattezze la prego di rimediarvi. Il manoscritto mandato a Lipsia è esatto. Quindi, per non perdere tempo, può il Geidel medesimo fare le correzioni delle bozze. Le sarò grato se mi dirà quale impressione le ha fatto la mia debole composizione.
Suo devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

83. Venezia, 6.3.93
Reverendo Padre.

In risposta alla sua cartolina trovo inutile chiamare *Preludio* e *Cantata* il mio componimento, poiché il *Preludio* si connette intimamente alla *Cantata*, anzi fa parte integrale di essa. Vi hanno *Cantate* con delle vere *Ouverture* e nessuno le ha chiamate coi due nomi. Veda quindi di lasciare ogni cosa come ho fatto io. Se poi nell'esecuzione vorrà far operare dei tagli al preludio, sarà in di Lei arbitrio di fare ciò che più sarà opportuno. È vero che Ella ha avuto buone notizie in Vaticano delle nostre faccende? Così mi scrisse il padre Dall'Angelo di Tolmezzo. Grazie de' suoi complimenti. Le sarò grato se vorrà dirmi in seguito quale effetto farà nel suo assieme il mio lavoro.
Di Lei devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

84. Venezia, 20 Marzo 1893
Padre reverendissimo!

Ricevetti io pure da Lipsia le bozze della *Cantata* che ho rispedito corretta. Mi duole che la prima prova non sia riuscita. Se vedesse fosse cosa di nessun effetto, la sopprima liberamente e senza riguardi. Riguardo ai tempi però, non credo aver errato nel segnarli. A buon conto le mando i risultati metronomici.

Preludio	Iº Tempo C	♩ 120
”	IIº Tempo ¾	♩ 112
”	IIIº – – come il primo.	
Cantata	Soggetto fugato in Do	♩ 116
	Divertimento ¾	♩ 152
	Soggetto in Fa C	♩ 116
	Divertimento ¾	♩ 152
	Stretta finale	♩ 120
	Qui habitat (Adagio)	♩ 108
	Ego sum ¾ La bemolle	♩ 116
	Servite Domino in timore	♩ 144. Andante
	Cum exarserat ecc.	♩ 108. ———
	Beati omnes	♩ 116. ———
	Finale	♩ 116. ———

Con questi tempi, misurati sul metronomo, ciò che io ho inteso di fare sarà reso con evidenza. Se poi l'effetto non fosse raggiunto, segno è che ho sbagliato e danvi tutto all'eterno obblio.
Vedrà il n.º 8 della «Scuola veneta» e mi dirà quel che pensa.

Col primo Agosto [del] prossimo anno farò qualche rinnovazione che credo sarà utile. Aggiungo un'altra preghiera. All'adunanza di Thiene quest'anno io voglio che le lezioni versino puramente e semplicemente sul gregoriano secondo le lezioni Solesmensi. Occorre un conferenziere, un maestro abile che sappia cavar profitto dalle 5 o 6 lezioni che dovrà impartire. Come fare? Noi contiamo tutti su di Lei. Mi dica senza reticenze. Potrà venire? Occorrendo, riceverebbe ufficiale invito e preghiera da sua eccellenza monsignor vescovo di Padova. Questo dico non a Lei, ma per i riguardi che si dovrebbero ai superiori della Congregazione presso i quali lo stesso vescovo potrebbe ricorrere.
Intanto la riverisco e la ossequio. Forse andrò presto a tener conferenze, oltreché a Padova, a Cremona ed a Mantova. Quei di Bergamo invece m'han giuocato un brutto tiro e per ora tutto rimane sospeso.
La ossequio profondamente e la prego credermi di Lei devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

85. Venezia, 31.III.93
Reverendo signor Padre.

Le farò mandare alcune copie del mottetto di Gabrieli com'Ella desidera.
Grazie della sua lettera. A San Marco ho fatto eseguire a 4 un *Benedictus* falso bordone di Viadana ed il *Miserere* a 4 di Lotti. Andarono benissimo. L'Adunanza di Thiene si terrà nei giorni 3.4.5 e 6 Ottobre, presente il vescovo di Padova che pontificherà. Magari potessimo aver Lei presente.
Ora ho bisogno urgentissimamente di un favore. Forse quanto le domando è contenuto nel *Magister Choralis* o nel libro d'Inama, ma li ho imprestati ad altri e non posso consultarli. Si tratta di sapere, colle disposizioni rituali alla mano e coi relativi decreti della Sacra Congregazione dei Riti, quale sia il posto che compete ai cantori di cappella nelle processioni. Se prima o dopo la croce.
Se prima, tosto me lo avverta; se dopo, ho bisogno ch'Ella mi citi la pagina e gli alinea dove trovare tale disposizione. La ringrazio. Suo devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

86. Reverendo signor Padre.

Accetto il titolo di *Meditazione corale* al mio lavoretto. In questo caso bisogna far cambiare a Geidel la prima lastra della stampa. Spero sarà tuttora in tempo. Veda di pensar Lei a questo.
La traduzione Piel, per conto mio, è finita.
Schwann si è lamentato di me perché sono stato due mesi senza mandare le bozze corrette; viceversa lui mi ha lasciato da Luglio ad Ottobre, proprio nei mesi in cui avrei potuto lavorare, senza mandarmi nulla.

La riverisco e Le faccio tanti auguri sebbene in ritardo per l'onomastico di ieri.
Suo devotissimo

Giovanni Tebaldini
[Brescia,] 4.4.93

---

87. Molto reverendo signor Padre.
Venezia

Ho ricevuto la sua cartolina mentre stavo appunto per scriverLe allo scopo di chiederLe notizia di quanto avveniva riguardo alla *Cantata*, ché avendo chiesto a Geidel se Ella gli aveva scritto per cambiare il titolo della composizione, mi rispose che più nulla aveva saputo del padre De Santi. Ora godo di sapere che tutto va bene. Ciò seppi pur ieri sera dall'articoletto tolto dalla «Civiltà Cattolica». Da Geidel però non ho ricevuto le attese copie.
Per mio conto amerei mandasse due biglietti al sig. dr. Alberto Salvagnini - Ministero dell'Istruzione pubblica - Sezione Belle Arti. 2 biglietti anche al conte Franchi Verney - Palazzo Roccagiovine al Foro Traiano. Potrebbe mandare anche a Sgambati. Tutti gli altri che conosco io li conosce pure Lei, quindi non le trascrivo neppure i nomi. La ossequio. Suo devotissimo

Giovanni Tebaldini
6.5.93

---

88. Venezia, 19.5.93
Reverendissimo Padre.

Grazie della sua cartolina. Ho cercato di leggere «La voce della verità» e l'«Opinione», ma rapporto all'accademia non ho veduto che un piccolo accenno colla promessa di ritornarvi sopra. L'«Osservatore romano» non l'ho visto. Se tali giornali ne parlassero in modo speciale, favorisca inviarmene copia.
Ora Le devo chiedere un favore. Quello di permettere che il Geidel abbia per mio conto a fare una tiratura di 25 copie della mia *Cantata*. Ebbi è vero le 4 copie dell'album completo, ma volendo mandare in giro privatamente ad amici la mia composizione avrei bisogno di tali copie, perché l'album intiero non si può regalare a tutti. Una di tali copie l'ho mandata al vescovo di Mantova, a quanto pare sicuro patriarca di Venezia. L'altra l'ho data alla «Difesa» per conto del Seminario Vaticano affinché riportassero l'annuncio. Se era quindi di Lei intenzione far pervenire copia dell'album alla «Difesa», Ella è pregato di mandarLa a me.
Sarebbe pur buona cosa che la «Lega» ne parlasse. Come va che non ha scritto nulla? Fu invitato il suo corrispondente. Anche alla «Gazzetta musicale» dovrebbe inviarne copia.

Spero Ella sarà sì buona da ottenermi da monsignor Cani il permesso perché Geidel possa farmi la tiratura di 25 copie.
La ringrazio vivamente di tutto quello che ha fatto per me in questa circostanza. Ringrazi ancora monsignor rettore e tutti i suoi scolari.
La ossequio devotamente assieme a mia moglie e mi professo di Lei devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

89. Molto reverendo signor Padre.
Venezia, 22 Maggio 93

Grazie della sua lettera e del permesso di far ristampare la mia *Cantata*.
Grazie ancora delle correzioni indicatemi, sfuggitemi proprio per assoluta incapacità a corregger la mia musica. Il racconto che Ella mi fa delle sue peripezie non mi sorprende. Purtroppo bisogna attendersi di tutto. Quanto alla 𝄫 non se ne dia cura. Non ci terrei affatto se essa non mi recasse indubbi vantaggi nella mia posizione. Verrà quando sarà il momento. È vero poi della lettera del cardinale Rampolla a Lei indirizzata? - Mi occorrerebbe d'urgenza di avere una risposta circa alla domanda rivoltaLe sul posto che compete alla cappella nelle processioni.
Di più avrei bisogno dell'offertorio a 5 di Palestrina *Assumpta est*. Potrebbe farlo copiare per mio conto od imprestarmi per pochi giorni il 9° volume delle opere di Palestrina. Per Pentecoste ho diretto io stesso un programma *sui generis* che però sortì buon esito.
La riverisco suo devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

90. Venezia, 29.5.93
Molto reverendo signor Padre.

Grazie delle sue informazioni e dell'indirizzo del padre Mancini. Le sarò pure gratissimo se vorrà farmi avere l'offertorio *Assumpta* di Palestrina.
La «Difesa» ha stampato un giudizio sulla mia *Cantata*, ma a mia insaputa. Quindi io stesso non posso che deplorare assieme a Lei che nel giornale si sia dato il pomposo titolo di *Accademia* ad un frammento di lettera.
L'idea di far venire qualcheduno di Solesmes a Thiene mi sorse quando dovetti rassegnarmi a non poter contare sul di Lei concorso. Angelini poi la caldeggiò col suo spirito alquanto partigiano e la blaterò per i giornali. Ma io vorrei sempre che Ella fosse fra di noi.
Se pensai ricorrere a Solesmes sì fu per togliere di mezzo il Bonuzzi, il quale avrebbe ritenuto affronto se io mi fossi messo avanti. Poi alcuni fra i soci resterebbero forse increduli circa all'interpretazione che altri - quali io stesso - starebbero per dare alla lezione dei codici.
Angelini, un vero incubo sotto tutti i rapporti, sarebbe fra i primi.
Io avrei desiderio vivo, intenso, di mettermi in regola e di apprendere come si conviene tutto quanto può abbisognarmi, tanto più nel caso che, non venendo alcuno

da Solesmes, toccasse a me di fare qualche cosa a Thiene. Debba però fare o meno, desidero, anzi voglio trovarmi con Lei a questo unico scopo. Tanto più per smentire la sua errata supposizione che io non abbia fiducia in Lei. Dove, come, quando potremo adunque trovarci? Faccia di rendermi agevole la cosa. Verrà Ella a Venezia in estate?
Il padre Lhoumeau mi scrive aver indirizzato a Lei qualche copia dell'opera sua pregandoLa a farne distribuzione. Siccome lo richiesi di una copia, mi disse di rivolgermi a Lei. Crede Ella che una traduzione di quest'opera possa tornar utile?
Attendo risposta riguardo a ciò che Le ho chiesto e se è possibile una copia dell'opera del Lhoumeau.
Giovedì ho tenuto una conferenza all'episcopio di Padova presente monsignor Callegari.
Alla sera mi sono recato poi a Mantova ad ossequiare sua eminenza monsignor Sarto, nostro novello patriarca. Vi trovai il padre Barbieri, il quale restò di stucco alla narrazione di un avvenimento molto significante.
Ravanello a mezzo il mese di Maggio dovette abbandonare il servizio a Santa Maria Assunta perché i reverendi padri lo rimproverarono che il suo modo di suonare e la sua musica, invece di far venir, faceva allontanare il pubblico dalla chiesa. (Lo stesso come i baracconi). Anzi il padre Rambaldo, predicatore, lo minacciò portare sul pulpito le sue lamentele. Cose addirittura cretinesche che sembra impossibile avvengano per opera di persone che si dicono educate, civili ed istruite. Ravanello naturalmente abbandonò il posto ed in sua vece venne chiamato uno dei più teatrali organisti di Venezia. La cosa naturalmente mi riguarda anche un poco. Alcuni dei cantori appartengono alla scuola ed ora, per non perdere l'iniqua mercede già guadagnata, devono sottostare alle strane e ridicole imposizioni dei reverendi padri e rendersi complici di tali brutture, recando poi danno anche a sé stessi cantando in un modo infame musica impossibile.
La ho informata di tutto perché, caso mai dovesse venire a Venezia, dicesse cosa pensa Lei di tutto questo al padre Giberti, connivente il quale si è perpetrata simile faccenda.
La ossequio anche a nome di mia moglie e La prego credermi di Lei
devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

91. Venezia, 5.6.93
Molto reverendo signor Padre.

Grazie del Lhoumeau. Gliene darò io stesso ricevuta. Riguardo alla coincidenza del Congresso di Thiene con quello di Napoli, crede Ella che possa nuocere il secondo al primo? Chi mai andrà a Napoli dei nostri? Tuttavia mi intenderò con monsignor Callegari e vedrò di differire a dopo Napoli.
Mi scriva ampiamente quello che Lei crede utile possa fare monsignor Callegari per la causa comune. Mi recherò ad informarlo e, se Egli può, lo farà certamente perché è ben animato. Non potrebbe forse essere più utile monsignor Sarto, ora che sta per essere elevato a patriarca e cardinale? Giorni addietro fui a Mantova secoLui, ma nessuno prevedeva la porpora… Cerchi vederlo perché pel concistoro sarà costì e Gli parli.
Attendo sue partecipazioni. Devotissimo

Giovanni Tebaldini

92. Venezia, 8 Giugno 1893
Reverendo Padre.

Ho ricevuto l'offertorio *Assumpta est* e mille grazie!
Rispondo alla sua cartolina di ieri. Ho già scritto a Padova per chiedere il permesso a monsignor Callegari di differire l'Adunanza di Thiene di una settimana, cioè al 10.11.12 e 13 Ottobre. Prima non sarebbe possibile perché non si avrebbe l'organo compiuto e neppure molti sarebbero liberi causa, per esempio, io stesso che voglio fare un'Adunanza in Lombardia e precisamente a Mariano Comense, ove spererei nella presenza di monsignor Riboldi di Pavia.
Ci sarà del torbido anche quest'anno nella sezione musica sacra del Congresso di Napoli? Ma allora se c'è questa minaccia, non è miglior cosa escluderla affatto dall'ordine del giorno, così almeno non si pregiudicherebbe quanto si sta per fare a Thiene? Certo io ho speranza abbia a riuscir bene la nostra adunanza. Ed altrettanto vorrei riuscisse l'Adunanza di Mariano ove accorrerà il clero comasco - ne son certo - in discreto numero. Così il Congresso di Napoli, ripeto, sarà nel mezzo; ma se v'è timore di qualche torbido per noi, è meglio che a Napoli si faccia silenzio su tutta la linea. Non Le pare opportuno? Tanto chi andrà laggiù a parlar di musica sacra? E chi degli elementi locali potrebbe adoperarsi seriamente?
Dalla sua cartolina rilevo qualche cosa che rasenta lo scoraggiamento! Possibile che, giunti a questo punto, le nostre fatiche, il nostro lavoro, la nostra fede, il nostro entusiasmo eminentemente cattolico venga frustrato? Monsignor Sarto, nella sua nuova posizione che sta per assumere, mi pare possa giovarci e non poco. Egli è tanto buono ed ha tanta fiducia in noi che ci aiuterà!
Vedendolo gli raccomandi vivamente il Seminario di qui, ove non si è fatto e non si fa assolutamente nulla, se non peggio!
La mia persona non entra nelle simpatie di quei professori per riverbero della poca relazione che corre fra me ed il professore di canto dello stesso Seminario, il quale però si occupa di canto semplicemente a caso, essendo egli direttore del Ginnasio-Liceo. È uno di quelli che fa cantare le quadrate lunghe e le codate brevi. E non dico altro!!
Ella mi dice - sconfortato - che la sua posizione, sibbene forse temporaneamente, sta per cambiare. Cosa sta per avvenire adunque in odio a noi?
La prego vivamente di dire a sua eccellenza monsignor Sarto, quando sarà officialmente salito al grado di patriarca ed eminenza, che prendo viva parte alla gioia di tutti e che per la bontà ch'Egli ha sempre avuto per me, mi sento ora confortato a combattere e spronato più che mai al lavoro.
Da Solesmes non si è avuta finora alcuna risposta. Come potrei fare io se avessi bisogno di passare qualche giorno con Lei? A Solesmes certamente non posso andare.
Per l'Assunta a San Marco farò eseguire la Messa *Sine nomine* di Palestrina.
La ossequio e Le bacio la mano da lontano, sperando che la mia voce la rianimi. Pensiamo dopo tutto che la buona semente sparsa da quasi otto anni per conto nostro sul terreno d'Italia non andrà infruttuosa. Indietro certo non si va altro e la generazione che cresce non può che abbracciare i nostri principî. Forse noi stessi come altri prima di noi saremo vittime delle nostre idee. Ma le idee rimarranno e fra cinquant'anni non dubito neppure ci renderanno giustizia del nostro lavoro.

Il padre Zocchi ha assunto la direzione della «Difesa». Se Lei può farlo, gli scriva in modo per indurlo a mantenere il giornale favorevole a noi - nel qual'ordine di idee certamente è pure sua eminenza il patriarca.
Di nuovo suo affezionatissimo

Giovanni Tebaldini

93. Venezia, 18 Giugno 1893
Reverendo signor Padre.

Grazie della sua lettera. Il cardinale Sarto mi ha benevolmente indirizzato un biglietto di risposta agli auguri inviatiGli anche a nome de' miei scolari. In tale biglietto appare chiara tutta la bontà di cui l'animo suo è capace per noi. Infatti con me fu sempre buono, affettuoso, incoraggiante. Spero quindi sapermi conservare tali sentimenti. Il fascicoletto - *Musica sacra* - che sta per uscire a Milano per opera della Sezione Giovani a cui Ella ebbe a raccomandarmi, è dedicato al nostro amatissimo cardinale patriarca. Gliene feci parola a Mantova ed Egli accettò benignamente la mia modesta offerta. Contiene: I. La storia della riforma in Italia; II. Una mia conferenza sulla musica sacra; III. Il *Breve* di Pio IX - le lettere di monsignor Sarto a Terrabugio ed a me dopo le Conferenze dei vescovi a Pavia - la lettera di monsignor Callegari alla presidenza della Società veneta di San Gregorio. Appendice - Lo statuto della Società.
Per la sua venuta a Venezia dedicherò a sua eminenza una pubblicazione di composizioni inedite di autori classici della cappella. Ho trovato veramente di belle cose. Poi io stesso - probabilmente - comporrò il *Te Deum* pel suo ingresso. Attualmente sono in grandi faccende giacché, oltre a tutto ciò di cui le ho detto, il giornale, il *Metodo* di Piel che, Dio volendo, è quasi tutto corretto, ed il *Metodo* per organo che Geidel sta stampando mi occupano grandemente. A questo aggiunga le pratiche per conto della Società e per promuovere solennemente l'Adunanza di Thiene. Pensi che se non lavorassi i presidenti ed i segretarî a Verona ci sarebbero da burla. Così Ella può immaginare quanto faccia per questa benedetta musica sacra. All'Assunta (15 di Agosto) farò eseguire in S. Marco la Messa *Sine nomine* ed, oltre ai *Salmi* di Legrenzi, altri di Ravanello, di Bottazzo ed un *Inno* del Bossi.
Subito dopo andrò a Tolmezzo per l'inaugurazione dell'organo e per alcune conferenze. In Settembre ci riuniamo a Mariano Comense e spero dare maggiore e più sicuro assetto alla Società lombarda di San Gregorio. Insomma, più di quello che faccio per questa benedetta causa non saprei.
Le dirò in confidenza che, giorni sono, qualcuno mi ha detto di prepararmi a ricever la croce della solita corona!!! Ho negato recisamente e se, venisse, Le assicuro e le prometto che la rimanderei.
Ma in quella maniera che me ne infischio delle banali onorificenze governative, ci terrei davvero a sapermi considerato qualche cosa in Vaticano. Ed anche qui, non per l'onorificenza in sé, quanto per il bisogno di legittimare la mia persona ed il mio lavoro in faccia a quelli che tuttora mi osteggiano senza tregua. Forse se qualcuno ne facesse

parola a sua eminenza il cardinale Sarto, egli saprebbe trovare il mezzo di raggiungere lo scopo. Dicesi che egli faccia parte della Sacra Congregazione dei Riti. È vero? Se ciò fosse, non Le sembra che contro le prepotenze del cardinale prefetto avremmo un valido difensore?
Spero che parlando col cardinale patriarca Ella abbia potuto dirgli qualche cosa del Seminario.
Le osservazioni ch'Ella mi muove a proposito della polemica su Gounod sono giustissime; ma io intendevo prendere appiglio dalle parole di Saint-Saëns che per me rispecchiano veramente il valore di Gounod nella storia della musica sacra, per dimostrare a quelli che lo vogliono gabellare per il prototipo a cosa arrivi la loro indulgenza. Ho interrogato in proposito il padre Janssens di Maredsous. Egli mi ha risposto con una lettera importantissima e che dovrà fare un po' di chiasso. La «Lega lombarda» la pubblicherà in francese. Vedrà e giudicherà. Credo che l'Angelini dovrà rimanere esterefatto!!
Del resto non dubiti che fra di noi - non v'ha ombra di inimicizie, malgrado le sue parole mollemente vibrate.
Che si dovrà fare, che faremo l'anno venturo per Palestrina? Io vorrei quasi proporre a Gallignani di tenere un Congresso a Parma. Che ne pensa Lei?
Rispettosamente La ossequio e mi professo
di Lei devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

94. Venezia, 5 Luglio 1893
Molto reverendo signor Padre.

Sono felicissimo della risposta ch'Ella mi dà circa a sua eminenza il cardinale Sarto. Mi lusingo davvero che stavolta l'autorità ecclesiastica abbia ad essere veramente autorevole nelle sue decisioni.
Circa al libretto della «Piccola Biblioteca» non si è potuto far di più perché la mole del libretto non doveva oltrepassare le 60 pagine. Piuttosto circa a quello che mi suggerisce Lei, non sarebbe opportuno stampare tutte le lettere e gli incoraggiamenti dati dai vescovi d'Italia alla causa nostra, dal 1877 ad oggi?
M'hanno consolato le notizie che riguardano le tanto aspettate decisioni della Congregazione dei Riti. Facendo parte di essa il cardinale Sarto, ho speranza ch'Egli saprà far pendere la bilancia in nostro favore. E se sarà una vittoria - Dio sia benedetto - almeno il nostro lavoro, le nostre fatiche saranno compensate. Purché tali decisioni non vengano rimandate alle calende greche!
Per il Congresso di Napoli pazienza se per quest'anno non si farà nulla. Quasi quasi io la reputo una fortuna perché così saremo più liberi nelle nostre decisioni a Thiene.
Di buon grado accetto di fare la *Relazione dell'operato* (dal Congresso di Genova a tutto Settembre) per il Congresso di Napoli. Bisognerà che mi ci rechi a leggerlo? Perché non vorrei poi avesse a passare come cosa inavvertita. Se non potessi andar io, avrei l'amico prevosto di Trezzo che si troverà a Napoli certamente in tale circostanza,

il quale, capace di attirare l'attenzione su di sé, vorrà leggere la *Relazione* come si conviene.
A Thiene verrà Dom Mocquerau. Era l'unica soluzione sperabile non potendo venir Lei, non potendo parlar io e non volendo lasciar parlare Bonuzzi, il quale non sa esporre nulla con chiarezza. Le lezioni saranno date sul *Compendium* e sull'Ufficio dei morti. I chierici del Seminario di Padova saranno a Thiene qualche giorno prima e si prepareranno a tali lezioni. Questioni non se ne faranno e, se minacciassero sorgere, io saprò soffocarle come ho fatto a Milano.
Ho il dolore di annunciarLe che il 29 p.p. è mancato ai vivi il buon parroco di Vaprio dopo soli sette giorni di malattia. È morto da santo, beneficando anche in morte come in vita. A Vaprio lasciò di sé un rimpianto che non cesserà sì facilmente.
Nella questione Gounod, per mettermi al sicuro intendo usare del suo parere - senza fare il di Lei nome - e sottoscrivere alle sue parole. Ma se io son caduto in qualche sofisma, cosa si dovrà mai dire del povero Angelini? Veda nelle due ultime risposte come parla di polifonia, come risponde alle accuse che si fanno a Gounod d'esser cromatico - e, direi io, pazzamente cromatico - di maltrattare le voci: giudichi la peregrina osservazione che volendo si potrebbe fare appunto a Tomadini di aver scritto le messe senza introiti! Giudichi del conto che l'Angelini tiene di Haller, di Mitterer che non conosce neanche per accidente nelle loro più forti composizioni. Veda cosa scrive a proposito delle arpe usate da Gounod nella *Messa di Giovanna d'Arco*. Sia pure che abbia errato facendo colpa a Gounod di un errore più imputabile a Saint Saëns; ma ciò che io sostengo e che l'Janssens ha ben capito, si è che Gounod non ha quasi mai composto musica sacra liturgica perché i suoi sentimentalismi religiosi non furono che isterismi, come le passioni amorose così celebri e tante altre clamorose avventure. Per me lo trovo della specie di Listz.
Quanto al valore artistico di quella musica! Santo Iddio. È di una fiacchezza, di una povertà, di una monotonia, di una ostentata (credo far onore così all'immortale autore di *Faust*) semplicità, resa difficile dal cromatismo che la opprime. Insomma trovo che Tomadini, non in tutto, ma nelle ultime composizioni specialmente, pur avendo dei difetti di tecnica e qualche volta dell'aridità, è di una ispirazione così robusta, di una fattura così maschia che al suo confronto la musica di Gounod paiono isterismi da donnicciuola. Legga la *Messa postuma* - non la *Ducale*. Esamini il «Memor sit» di questa seconda messa. C'è a sufficienza per farci arrossire d'aver dimenticato per tanto tempo un maestro sì eminente e nostro, per gli sbadigli francesi.
Ma basta per oggi.
È necessario persuadere Gallignani di tenere il novello Congresso regionale a Parma. Qui i membri della Società friulana vorrebbero che l'anno venturo s'andasse a Tolmezzo. Impossibile per più ragioni. Distanza quindi disagî; avversità dell'arcivescovo; importanza della ricorrenza. Se Gallignani si decide per Parma, tagliamo la testa al toro e nessuno oserà fiatare.
Intanto la ossequio e la ringrazio d'ogni cosa.
Suo devotissimo affettuosissimo

Giovanni Tebaldini

95. Molto reverendo signor Padre.
Vaprio d'Adda, 9.VII.93

Le scrivo da Vaprio dove sono venuto di sfuggita per visitare la mia bambina che in pochi giorni, da bellissima e vivace che era, minacciava di mancare. Grazie a Dio per ora ogni pericolo è scongiurato.
Rispondo alla sua lettera pervenutami ieri sera a Venezia. Circa all'affare Gounod Ella deve permettermi qualche osservazione. È ovvio dimostrare che dal momento che le composizioni sacre di Gounod per venir accettate come tali, devono essere considerate come il *minimum* che possa dare un compositore, sotto l'aspetto liturgico-giuridico, non si potrà mai inalberare il vessillo della riforma con tal nome.
Accettarle è un conto; proclamarle il tipo della vera musica sacra è tutt'altro.
Ora l'amico Angelini colle sue opinioni si trova in opposizione alle mie precisamente su questo punto. Si tratta di stabilire se Gounod sia il tipo od appena un autore tollerabile. In questa piccola differenza sta la questione.
Passo ad un altro periodo della sua lettera. Ella mi scrive: «Se la nostra musica pseudo-sacra fosse tutta simile a quella di Gounod, davvero che non avremmo a lamentare tanti scandali».
Osservo: scandali palesi è vero; scandali occulti, forse più esiziali dei primi, nego. Infatti il Janssens nella sua lettera a me si è espresso a meraviglia. Quella di Gounod e della sua scuola è raffinatezza, è sensualità, morbosità più… nobile - più seria della *degringolade* italiana in fatto di musica sacra; ma in essa il principio è fondamentalmente scosso nel primo caso come nel secondo. Infatti la maggior serietà della musica sacra di Gounod, in confronto alla musica cosiddetta sacra usata in Italia, non è che conseguenza affatto esteriore di una causa più imputabile a circostanze extra chiesastiche che altro. A prova di tale osservazione basta le osservi che la stessa musica teatrale, da *salon* ecc…, in Francia si trovò per un po' di tempo più innanzi nel gusto, nella serietà che non in Italia. Questa fu la sola causa per la quale in Francia si fece della musica sacra più seria. Se in Italia non si fece altrettanto fu precisamente perché il gusto musicale d'ogni genere era triviale e tale si conservò per parecchio tempo, sibbene più spontaneo, più genuino, più vergine e quindi più vero, influenzando il campo della musica sacra.
Ma se il carattere sacro della musica sacra non allignava da noi per simili cause, per la stessa ragione non esisteva in Francia: ambidue si trovavano sulla falsa strada ed ambidue dovremmo demolire per erigere *ab imis fundamentis*! Ho torto? Non credo che Ella possa darmelo.
Ed ora permetta una altra aggiunta. Ha letto l'amenissima lettera di Gounod diretta all'Angelini col pomposo titolo, di *Credo artistique*? Può darsi maggiore puerilità? Adesso, se c'era qualcuno che voleva salvare le rette intenzioni di Gounod, chi oserà ancora affermarlo? Le pare che il maestro francese possa mai aver capito per quale ragione la musica sacra si ammette in chiesa? Dunque egli ammette e sostiene l'individualismo nella musica sacra, non accorgendosi che con tale asserzione tende a demolire totalmente il concetto liturgico espresso molto bene, ricordo, da Lei e da molti altri. In conclusione, quelle sue parole, più ingenue che audaci, contraddicono completamente a tutto quanto i veri riformatorî hanno affermato e sostenuto sin qui.

Oh, se la riforma della musica sacra dovesse farsi con tali principii staremmo freschi! Che gliene pare? Rispondere alle infantili asserzioni di Gounod sarebbe facilissimo, giacché egli implicitamente viene ad affermare il principio che tutti possono esplicare il sentimento religioso secondo la propria individualità. E quindi perché combattere Mercadante, Coccia, Nini, Vecchiotti, Balbi, Coccon ecc., se essi sentivano così? Perche sforzarsi, cogli studii e colla pratica, a voler imprimere un carattere universale alla musica religiosa? Ma la lettera di Gounod è una rivelazione! Ed io ci lavorerò attorno seriamente, incaricandomi di assicurarlo alla storia! Io credo che migliore e più vera illustrazione della musica sacra di Gounod nessuno l'avrebbe potuta fare…
Decisamente l'Angelini ha reso un gran servigio al maestro francese trascinandolo a 75 anni a tale miserabile *credo artistique*; nello stesso tempo ci ha aiutati noi altri splendidamente!
Per la relazione al Congresso di Napoli son ben contento; faccia Baciga, essendo io impegnatissimo per tante altre cose.
Oggi 12, in cui termino la lettera, la mia bambina sta meglio, grazie a Dio. La mia famiglia la ossequia. Io rimarrò qui fino a domenica 16 poi tornerò a Venezia.
La riverisco e mi creda suo
devotissimo

Giovanni Tebaldini

96. Venezia, 28.VII.93
Molto reverendo signor Padre.

Grazie della sua premura. La mia bambina, grazie a Dio, continua sempre meglio. Di Gounod in questi giorni ho letto tutte le messe, una sola è veramente liturgica ed esteticamente avvicinabile all'ideale sacro. Quella del B. Lassalle. Sola!
La «Scuola veneta» esce in ritardo per le notizie dell'Adunanza di Thiene dovute cambiare, poi sottoposte al vescovo di Padova, ecc. Aggiunga il cambiamento di proprietà riunendo io solo direttore ed amministrazione, ecc. Ho rinunziato di chiedere al Janssens di venire. Rimedieremo tra noi. Occorrerebbe uno che tenesse una conferenza sulla liturgia. Come fare? Il libretto stampato a Milano verrà divulgato in 1200 esemplari un po' per tutto. Lei ne riceverà qualche copia che prego distribuire gratis.
La ossequio e mi dico suo devotissimo

Giovanni Tebaldini

97. Venezia, 1.XII.93
Padre reverendissimo.

Con Lei ho delle partite a saldare. Il non essermi più fatto più vivo costituisce una ben grave colpa.

A suo tempo avrà saputo dei Congressi di Mariano e Thiene a preparare e dirigere i quali ho lavorato tanto e per tanto tempo. All'ultimo avvennero dei deplorevoli incidenti che saranno forse a sua conoscenza. Io finii per dare le dimissioni da vice presidente, perché non si può andare avanti con un presidente che fa niente alla lettera; e tanto meno coll'ardore mio in tale impresa posso sostenermi quando devo condannare l'operato di chi mi è… padrone, per così dire! Intanto sappia questo: che l'ingegner Saccardo - auspice principale l'Angelini - ha potuto indurre la Fabbriceria di San Marco ad imporre l'esecuzione per Natale della *Messa di Giovanna d'Arco* di Gounod con relativa arpa al *Benedictus*. Valeva la pena di lavorare tanto per arrivare a questi risultati? Lei avrà visto il seguito della polemica, ecc.
Io Le dirò che dopo tali fatti penso a metter su bottega da pizzicagnolo. Mi voglia bene.
Suo devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

98. Venezia, 4.XII.93
Molto reverendo signor Padre.

Ella fu sempre buono con me e vuole dimostrarsi tale anche in questa circostanza. La ringrazio vivamente. Ma io credevo che un maestro, il quale sa di avere qualche cognizione, sa di avere della responsabilità e quindi della dignità, non dovesse trovarsi così crudamente - dopo tanto lavoro - dopo la pompa di lettere pastorali, di dichiarazioni di intransigenza - non dovesse trovarsi, dico, nella circostanza di dover diventare un *mannequen* che dovrà vedersi sulla cantoria un'arpa!!
Cosa vuole. È tale l'idea che io ho della musica sacra, da farmi arrossire al solo pensiero di dover commettere tale trasgressione.
Dopo Palestrina, Gounod; le son cose che farebbero ridere se - per chi sente - non facessero piangere. Le assicuro che se non avessi una famiglia - come otto anni sono per un giusto proposito ho abbandonato il Conservatorio, oggi lascerei questo posto che mi ha già costato amarezze, transazioni e capitolazioni a sufficienza. Ammetto che il mio carattere in talune circostanze sia riprovevole e deplorevole; ma val la pena di considerare, io credo, che a questo carattere si deve se io son rimasto qui ed ho fatto qualche cosa, mentre tutto - anzi il nulla - congiurava contro un'aspirazione che quattro anni sono era semplicemente - poetica! È al mio carattere che ancora oggi - per un cumulo di avverse circostanze le quali ci obbligano a ricorrere ad elementi indisciplinati e refrattari - mi sobbarco a cinque sei ore al giorno di scuola dopo tutti gli impegni della basilica. Perché Ella saprà a quest'ora che oggi faccio tutto da me solo - e solo e sempre solo, senza che alcuno venga ad aiutarmi.
Hanno un bel dire taluni che dal carattere di un giovane bersagliato da tutte le parti, il più esposto alle ire altrui, pretendono la moderazione e la rassegnazione, mentre si è potuto permettere impunemente che i parenti del Coccon mi insultassero quotidianamente per la strada con parole oscene. Ed ho sopportato e sopporto questi insulti, che necessariamente acuiscono il mio carattere, anche quando la Fabbriceria alle mie rimostranze ha dichiarato di non poter far nulla per impedire simile sconcio.
Speravo almeno in una soddisfazione morale. Ma anche questa sfuma coll'evidenza

dei fatti che imporranno domani a me, che ho cominciato a combattere per la musica sacra quando tanti altri non facevano nulla, di dirigere l'arpa in chiesa!
Ma le ho detto nell'ultima mia! Penso davvero a diventare un pizzicagnolo. Almeno l'amor proprio non verrà offeso così spavaldamente da chi dovrebbe conoscere almeno la propria incompetenza. Quante volte ho pensato alle invettive che Gluck lancia ai dilettanti guasta mestieri!
Due anni sono le confesso non conoscevo così intimamente come oggi la musica sacra di Gounod. Del resto qui non è la questione di Gounod che entra. È il modo come sono stato trattato; il modo come mi è stata imposta l'esecuzione di una sua Messa - qualunque sia (qualunque sia, capisce!). Il tranello tesomi con cui una mia lettera privata è stata fatta passare per ufficiale mentre l'ufficiale si è buttata nel fascio delle dimenticate.
Io non ho parlato altro, non ho reclamato ed ho piegato il collo… per la mia famiglia. Ma così si trattano i nonzoli e non i maestri che lavorano e studiano, i gentiluomini che sentono la propria dignità. È vero che se aspirassi a diventar santo potrei fare sacrificio al Signore delle mie tribolazioni. Ma fino ad ora non mi faccio illusione. Tutt'al più potrei essere lusingato di andare al Purgatorio. Non so poi perché Ella dica che non si può dimostrare la musica di Gounod disforme dalle prescrizioni ecclesiastiche se in tutte le messe (dico tutte) vi si contengono strappi alla liturgia. E noti che qui non parlo della proprietà intrinseca né del valore artistico di quella musica.
Io non so come sia, ma vedo che il padre Janssens, pubblicamente e privatamente, è quello che meglio di tutti mi ha compreso. E son certo che riguardo al valore artistico della musica sacra di Gounod, se chiedessimo parere a dieci musicisti insigni di tutto il mondo - esclusi i francesi, non per *chauvinisme* ma per indole - se non tutti almeno otto sarebbero del mio parere. E so quello che mi dico, perché quanti musicisti serî in Italia e fuori conosco, so positivamente che mi danno ragione. Come spiega Lei questo fatto? Del resto sarò curioso di vedere com'Ella giudicherà un mio prossimo studio critico-analitico sulla musica sacra di Gounod. Temo che chi vuol difendere quest'autore in chiesa non conosca a sufficienza quanto ha creato pel teatro. Del resto sulla polemica non ritornerò che per una questione d'indole personale. Ad Angelini ho fatto una franca e calma dichiarazione di cui fin'ora non ha tenuto conto. Sarò quindi obbligato a pubblicarla io stesso visto che la sua vantata lealtà non arriva al punto di valersi delle mie dichiarazioni.
A Natale per l'inaugurazione dell'organo speravo facessero venir Bossi. Ma ora lo temo, visto che egli al pari di me è poco in odore di santità! Immagini che gli si muove l'appunto di non vedere più in là dei classici! Bello quel più in là, non è vero?
Un'ultima parola. Crede Lei che Tinel, Mitterer, Haller, Piel, Haberl, Habert, Böckeler ed altri pensino diversamente di me nella questione su Gounod?
Da ultimo Le dirò che io faccio la figura dell'asino di Buridano. Dessus dall'altra parte mi assale perché non ho pubblicato integralmente la sua lettera e mi crede troppo transigente perché… palestriniano. Avesse veduto quell'articolo. Eppure ha dichiarato che gli «Annales philosophiques» glielo pubblicheranno per intiero.
E per oggi basta! Un'altra volta le parlerò delle Società di San Gregorio che contano assieme circa 500 socî, dovuti fin'ora al mio lavoro. Ma con quel presidente e colle idee (parlo della veneta) che han preso il dominio io ho dovuto ritirarmi. E son felice d'averlo fatto. Però - lavorerò ugualmente. Nel mese venturo andrò a Cremona. Il

vescovo che son riuscito ad avvicinare a noi mi desidera. Conto portare risolutamente il Pothier. Faccio bene?
La ossequio anche a nome di mia moglie, che in questo momento fa ballare la bambina attorno al tavolo.
A Mariano ho riscontrato nel Perosi una natura veramente eccezionale di musicista sacro. Però mi sembra gli manchi la felicità della parola e pecchi un poco di posa… Ma egli farà, spero, del gran bene se però potrà entrare in un ambiente ove gli angoli siano già smuzzati.
Finalmente termino.
Suo devotissimo

Giovanni Tebaldini
che la ringrazia ancora per tutto.

---

99. Venezia, 12 Decembre 1893
Molto reverendo signor Padre.

Grazie tante del suo interessamento per le mie questioni. Il confronto con Lei - perdoni sa - ma sembra a me non si possa fare inquantoché Ella è trattata così da avversari potenti, ma avversari. Io invece ricevo questi bei complimenti, da così detti amici della riforma.
Accetto tutte le sue osservazioni. Ella però non farà fatica a credere che la polemica si è sempre svolta sul criterio positivo di giudizio. Ang…elini poi ha sempre detto che Gounod è liturgico e che può essere messo a pari di Palestrina. Infatti ha perfino escogitato ragioni per provare l'origine profana di composizioni sacre di quest'ultimo. Ma se ci mettiamo sulla base del criterio negativo! Oh, sia lodato il Signore, allora ci intenderemo bene! Ma facciamo accettare il criterio negativo a quell'altro! Gallignani poi è un… perfetto equilibrista!
Così lo hanno giudicato anche altri, specialmente all'estero. E così va bene! Oh, l'opportunismo ha sempre recato buoni risultati. Basta! Ora le dirò che Bossi verrà qui pel Natale, giacché malgrado la poca gioia d'alcuni son riusciti a mettere le cose in modo che la Fabbriceria fosse costretta ad invitarlo. E verrà a dispetto di chi lo rimprovera di troppo classicismo. La ossequio profondamente.
Suo devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

100. Reverendissimo Padre
Venezia, 17.12.93

Se Bossi non è venuto da Lei lo scusi. È pressato ogni qualvolta passa da Roma a cercarsi raccomandazioni per riuscire al posto di professore d'alta composizione al Conservatorio di Milano, essendo già messo primo in terna. Credo che venendo e tornando da Venezia non mancherà di venirla a riverire.

Gallignani mi comunica la decisione del Congresso nazionale a Parma pel centenario palestriniano. Ora mi dica: è vero dell'annunciata enciclica sul canto ecclesiastico? Amerei ch'Ella me lo dicesse. Quanto all'Haberl, che io ho sempre conosciuto generoso e cavaliere, mi meraviglia il suo contegno. Tanto più che anche nella «Musica sacra» è un po' di tempo che verso gli italiani si manifesta alquanto ingiustamente severo. Possono tanto gli interessi menomati - dopo tanti guadagni - sull'animo di taluni? La ossequio e buone feste. Suo devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

101. Reverendo signor Padre.

Perosi mi scrive che domani sarà a Padova. Gli dica che domenica nelle ore pomeridiane, od al più tardi lunedì mattina, per tempo, ci sarò anch'io.
Lo trattenga affinché possiamo parlarci. A quest'ora avrà saputo certamente della morte del povero Bonuzzi!
Come sono dolente di non poter andare a Verona pei funerali. Ella si abbia i miei più ossequiosi omaggi.
Suo devotissimo
Giovanni Tebaldini
Venezia, 25.V.94

---

102. [s.l. e s.d.; probabilmente Novembre 1894]
Molto reverendo signor Padre.

Godo ch'Ella sia tornata a Roma e grazie de' suoi augurî a cui contraccambio di cuore.
Mi si dice che l'Haberl e Pustet vogliano protestare contro l'interpretazione da me data al decreto che li riguarda. S'accomodino pure. Sarà la volta che, se mi si rivolgeranno parole di disapprovazione, farò semplicemente l'artista e pubblicherò il giornale senza alcuna approvazione. Vedrà nel prossimo n.º che Musmeci l'ho messo a posto così il Felini e… Lhoumeau.
Per essere onesto bisognava dicessi tutto quello che penso dell'accompagnamento delle melodie gregoriane secondo le fantasiose idee di quel padre.
Riguardo a Soave confesso di non esservi entrato. Anzi, in quel giorno si sono ricordati tutti i nostri, meno uno… il sottoscritto. C'è proprio da rimanere edificati. Io non soffro per questo, sa!
Constato un fatto e mi basta!
Ragione però sempre maggiore per mantenere il deliberato proposito di accontentarmi a fare la parte di spettatore. Infatti a Parma terrò la commemorazione palestriniana per mantener la promessa. Del resto non mi occuperò affatto né so se interverrò alla seduta.

Io spero di vederLa qua l'anno venturo; né sapendo se prima di quel tempo potrò io capitare a Roma ho la certezza di poterLa rivedere.
Non so neppure cosa si faccia a Venezia per l'ingresso di sua eminenza il cardinale patriarca. Certo il povero Perosi avrà da lavorare. Quanto a' miei rapporti con quella Fabbriceria, Le dirò che ho fatto tenere a sua eminenza il patriarca tutti i documenti che possono fare della luce riguardo alle faccende falsate ad arte da chi, professandosi uomo di pietà, può tuttavia sfacciatamente mentire.
A suo tempo verrà il resto!!
Vedrà intanto nel prossimo n.º della «Scuola veneta» la coda alla questione Gounod intimatami dall'Angelini.
Quanto ringrazio il buon Dio d'avermi liberato da sì penosa compagnia.
La ossequio rispettosamente anche per parte di mia moglie. Mi creda come sempre suo devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

103. Feltre 26 Agosto 1895
Reverendo signor Padre.

Finalmente ora che posso permettermi il lusso di un po' di riposo qui a Feltre, in attesa di imprendere qualche escursione in non so ancora quale città dell'Austria, adempio al dovere di rispondere alla sua lettera dell'11 corrente.
Comincio a giustificare quanto nel programma delle esecuzioni al Santo Le è dispiaciuto. I biglietti a pagamento furono permessi da monsignor vescovo con la condizione di non far salire le signore nelle tribune circolari. E così venne fatto. Se poi venne una simile licenza proibita dalla Sacra Congregazione dei Riti è cosa che il vescovo doveva sapere. Ma siccome pare che in ogni occasione si abbia piacere a far trionfare l'equivoco, così mentre prima non si voleva permettere l'erezione dell'organo sopra la cappella di S. Felice sotto lo specioso pretesto che un simile fatto non sarebbe stato permesso dalla Sacra Congregazione dei Riti, ora si è blandamente finito col chiudere un occhio ed anche tutti e due.
Del resto cosa sono questi benedetti decreti della S. Congregazione dei Riti? In omaggio ad essi a Padova si è dovuto trovare una scappatoia per celebrar le feste, non lasciando neppur trapelare che esse fossero indette per la celebrazione del VII centenario della nascita del Santo.
E tuttavia in tutto il mondo si è celebrato palesemente - proprio contro le energiche decisioni della Sacra Congregazione dei Riti, il VII centenario della nascita. Così a Brescia, a Rieti, a Lisbona ecc.
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 rimangon 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.
E riguardo alla «Musica sacra», Ella avrà visto che razza di risposta mi ha dato il

Nasoni perché ho osato dirgli che della lotta abbiamo ancora bisogno? Mah! per non offendere le pudiche orecchie del cardinale Ferrari!
E tal risposta si darebbe a Padova, ove chi dovrebbe non fa nulla, per rappresaglia - e peggio!
So cosa dico, sa! Ma quando si vede, dall'alto al basso, che anche la causa nostra è stata propugnata per fini non tutti disinteressati, mentre ora per la stessa ragione… si tace, cascano le braccia e si conclude col dire che per un laico che ha impegni sacrosanti di famiglia non val proprio la pena di sacrificare tempo, danari, energia, gioventù per incontrare il ridicolo ad opera di chi ieri affettava di sorreggerci.
Noi continueremo a lavorare, ma per l'arte e nel suo nome. Di tutto il resto non val la pena di occuparsi se non nel fondo dell'animo ove risiede il puro convincimento di fare opera a maggior gloria di Dio, anche… contro il parere di… tanti vescovi e di tante… congregazioni.
Parlare di azione collettiva, in questi momenti ed in queste condizioni, mi pare per lo meno prematuro.
Al contrario, io trovo che l'azione individuale va sempre più estendendosi. Almeno sempre restando in alta Italia, che per me è un paese diverso dal resto!
In Ottobre vi sarà un'Adunanza diocesana a Cornuda per la diocesi di Treviso. Vi sarò io pure. Per Santa Cecilia si inaugurerà ufficialmente l'organo del Santo con concerti a cui, oltre Capocci e Bossi, interverrà forse Guilmant. Faremo anche un po' di musica corale.
Le funzioni passate ebbero buon esito, sibbene la quantità della musica preparata, gli elementi eterogenei raccolti ed un temporale disastroso, coll'enorme quantità di folla raccolta in chiesa, non abbiano benignamente influito.
Io vorrei andare a Klagenfurt, Graz - Salzburg ed Innsbruck. Avrebbe Lei da indirizzarmi a qualcuno? Gliene sarei gratissimo.
Attendo sue informazioni qui a Feltre – Fermo in posta.
Grazie tante e mille ossequi oltre che da parte mia anche da parte di mia moglie.
Di Lei obbligatissimo

Giovanni Tebaldini

---

104. [Regio Conservatorio di musica in Parma - Direzione tecnica]

Parma, 14.IV.99
Molto reverendo padre De Santi.

Chi Le consegna la presente è mio cognato Corda Guido, fratello di mia moglie, il quale si trova a Roma in viaggio di nozze. Già alunno del collegio Maria-Hilf a Schwyz, è anche discretamente intedescato.
Mi son permesso mandarLe questo saluto per mezzo suo con un po' di prava intenzione. E cioè per raccomandarlo a Lei - affinché, permettendolo i di Lei impegni - possa, se anche non fossero le giornate permesse per il pubblico, visitare in Vaticano l'appartamento Borgia e la Biblioteca. In pari tempo oso aggiungerle una preghiera perché Ella voglia girarla al sig. barone Kanzler. Quanto mi riterrei lusingato e quanto

si riterrebbero fortunati i miei cognati, se assieme a quell'egregio artista gentiluomo ed amico, potessero visitare le catacombe di S. Calisto - meta delle mia aspirazioni! Se essi son costì di domenica li consigli ad assistere alla Messa delle benedettine inglesi su ai quartieri Ludovisi.
E grazie infinite, con mille scuse anche da parte di mia moglie che sempre La ricorda coi «quatro risi e bisi» mangiati in compagnia a Venezia!
Ed ora permetta La ringrazi della sua cartolina e delle osservazioni che mi muove. Quanto scrissi nel *Metodo* a proposito di canto gregoriano data da sette anni - sebbene la pubblicazione ufficiale appaia recente. Ella sa che un simile lasso di tempo basta a modificare molte asserzioni. Però, in questo momento, se nell'animo mio sento una preoccupazione per l'avvenire della musica sacra, non è già che essa provenga dalla diversità di indirizzo delle diverse scuole gregoriane, ma per la confusione enorme, fatale, irrimediabile per molto tempo ancora, fatta nascere col pretesto di una ipotetica restaurazione cristiana da chi avrebbe dovuto e potuto avere innanzi a sé qualche cosa di più grande oltre il proprio io. Oramai la riforma della musica sacra è una banale… canzonatura. Guardi che io non mi fermo agli effetti superficiali, ma ricerco nell'intimo, nel profondo dell'idea cristiana-liturgica.
Non facciamo più sofismi caro padre De Santi.
Tutto è ormai perduto - (fors'anche l'onore) - della santa causa.
È vero che si è però salvata una persona!
È già qualchecosa!
Grazie dell'aggettivo dato alla mia *Messa*. Spero che la copia inviataLe sarà una di quelle corrette. Ché le prime contenevano ancora diversi piccoli errori di stampa. Al 23 dunque l'eseguirò qui alla Steccata. Poi al 7 di Maggio la faranno i seminaristi di Como. Più tardi, pare, a Genova.
Mi voglia bene e perdoni lo sfogo breve, ma sincero. A Venezia dunque si cerca un maestro. Là oramai v'è tutto da rifare - fors'anche la coscienza artistica di chi presiede alle cose di quella cappella. Basta. Che Dio li illumini a scegliere un maestro che sappia e voglia lavorare un poco anche a gloria della causa - non soltanto per la gloria propria e pel proprio interesse. So quello che dico e se vorrà una conferma potrà chiedere l'opinione di Ravanello o di quei pochi cantori che io ho dato alla cappella.
Devotissimo suo e di cuore

Giovanni Tebaldini

---

105. Roma, 15.VII.99
Reverendo padre De Santi

Son qui in campagna e posso rispondere sia pur brevemente alla sua cartolina del 25 p.p. Francamente non arrivo ad afferrare la portata di alcune sue osservazioni in essa contenute. Certamente la mano della Provvidenza io la scorgo in tutto e sempre, ma voglio pur distinguere. Che il Bressan, parlando di principî, avesse torto lo han gridato in due o tre. Ora mi pare siano già parecchi quelli che lo giustificano - almeno nel movente de' suoi appunti. E del resto lasciamo tempo… al tempo… se vuole.
Soltanto io la prego a considerare lo stato attuale della musica sacra in Venezia o più

specialmente quella della Cappella di S. Marco.
Non Le dico altro perché lo ritengo superfluo. È dal mattino che si indovina la giornata. E poi. Osservi un po' quel che si è guadagnato da che il movimento per la restaurazione ha preso altra direzione dopo il 1884. È certo per bacco che i fatti sono fatti e la gloria perosiana nessuno di noi arriverà mai ad ottenebrarla, neppur per un istante. Ma qui si tratta del successo di un uomo a cui ha contribuito come mezzo pur la Chiesa. E pensare che io nelle mie vaghe illusioni credevo dovessero gli uomini come mezzo far trionfare la musica sacra e la Chiesa.
Vedo male? Sbaglio? Forse! Il tempo giudicherà.
Si abbia i miei sensi di devozione. Suo

Giovanni Tebaldini

---

106. Ozzano Taro, 9 Ottobre 99
Molto reverendo padre De Santi.

Per alcuni giorni ancora sono in campagna, ma tornando a Parma e tosto che avrò messo in ordine i miei libri (avendo cambiato di alloggio) farò di rintracciare una copia del Piel - che credo di conservare ancora - e di offrirla al di Lei scolaro.
Non ho letto la critica dell'Haberl alla mia *Messa di s. Antonio*. Settimane fa, dopo avergliela mandata, mi scrisse che se ne sarebbe occupato, con franchezza, ma *sine ira et studio*!! Del resto: chissà chi avrà ragione?… Forse lui stesso!! Può darsi che io veda male assai. Di ciò solo mi rammarico.
Talvolta, vedo lodate, pur dall'Haberl, composizioni nelle quali idee, stile, effetto, sono una X…! Tuttavia penso che passerà anche questa burrasca che certo si ingrosserà colla traduzione e coi commenti che qualcuno ha già promesso e minacciato, quale atto di rappresaglia e quale castigo! Oh, siamo tutti su una bella strada! Grazie dell'estratto della «Civiltà cattolica». Avevo sentito che l'oratorio di Tomadini si dovesse dare a Bologna ed a Modena - ma poi più nulla ho saputo. Intanto la «Musica sacra» s'è fatta premura di tacere. Forse presto ci vedremo a Roma.
Suo devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

107. Reverendo padre De Santi.
Parma, 28.1.900

Grazie delle sue benevole e care parole.
Non ho fretta né furia di terminare e di dare in pubblico il mio *Oratorio* il quale, quando arriverà, sarà sempre in tempo. Ora non è il mio momento.
Conosco in parte l'oratorio del padre Hartmann e, checché ne pensi il pubblico che non si recò a sentirlo, o la critica volta ad astri più sfolgoranti, mi piace e lo ammiro. Certo, per chi conosce tutti i retroscena, è degno di compassione quanto ha scritto

ultimamente la «Musica sacra» su Hartmann e Perosi. Quanto Ella mi aggiunge poi, riguardo a quest'ultimo e riguardo a Bossi, non mi meraviglia. Conosco per prova l'umiltà, la modestia, il disinteresse e la prudenza di certe persone.
Ed ha visto che P. ha fatto la trovata di giudicare profanatrici le esecuzioni degli oratori in chiesa. P. Zappata è stato stravinto, per bacco! Se Bressan non avesse già scritto, quanto ci sarebbe da divertirsi. Del resto io non dico più nulla… Aspetto le ultime metamorfosi e mi compiaccio d'aver avuto ragione… troppo presto.
Tante cose dal suo devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

108. [Regio Conservatorio di musica in Parma - Direzione]

Ozzano Taro per Vizzola (Parma),
2 Settembre 1900
Reverendissimo padre De Santi.
Venezia

La sua lettera è stata per me una gradita sorpresa. Quassù sulle colline che prospettano le due valli del Taro e del Ceno, la di Lei parola amica, eco d'altro tempo e di care memorie, m'è riuscita di grande consolazione.
Ella ricorda benevolmente le traccie del lavoro da me compiuto in cinque anni a San Marco e mi ripete che parecchi rammentano con lode il mio operato. Di questo se mi conforto, è per un motivo solo. Perché vedo quanto l'interessamento alle cose della Cappella Marciana, ed intorno alle sue sorti, si mantenga inalterato in tutti. Creda che ho sofferto assai quando ho veduto ed osservato in silenzio il decadimento suo, larvato di gloria e di successi! Ho fede che il m.º Thermignon saprà far molto e bene, riuscendo a rimettere sulla buona strada la cappella, di modo che essa possa competere con quella del Santo, dove Ravanello mi pare abbia saputo comprendere quel che significhi l'importanza d'un posto pari al suo.
Riguardo al libro di monsignor Respighi da Lei annunciatomi, Le dirò che ancora non ho visto nulla. Lo leggerò assai volentieri. D'occuparmene però non mi sento voglia né desiderio. Oramai la causa della musica sacra mi interessa nell'anima, nel cuore e nella mente, ma non più in là. La studio, la pratico, la insegno a quei pochi fedeli alunni che oggi ho intorno a me: è mia gioia, conforto, soddisfazione morale se posso mettermi accanto, magari vicino ad un piccolo organo in una modesta chiesuola - sei o sette cantori, animati da zelo e da buon volere; scrivo qualche cosa, detto appunti e memorie di indole affatto obbiettiva e poi metto tutto in fascio entro uno scrittoio. Raramente pubblico le mie impressioni e le mie osservazioni; difficilmente accetto la polemica - troppo ammaestrato dal passato - ed attendo migliore momento.
Lei sa che per disgrazia quello che scrivo io lo indovinano tutti; al mio stile, dicono, si sono abituati, e riconoscono l'orma… dei passi spietati, anche quando vorrei mi si… ignorasse. Aggiungo infine che i doveri del mio ufficio assorbono tutta la mia attività; che appena appena mi resta tempo da dedicare al mio *Oratorio* - che non può mai andar

innanzi. Ed ecco perché, dopo le recriminazioni, gli insulti venutimi da parte di chi di non avrebbe dovuto trattarmi in tal guisa, preferisco la vita, che per ora ho scelto.
Alla causa della musica sacra ho dedicato intieramente dodici anni della mia gioventù. Dai ventidue ai trentaquattro anni non ho vissuto che per essa. È vero: fu con questo mezzo che son riuscito ad una discreta carriera - ma a prezzo di quali sacrifici e di quali umiliazioni! Tempo e danaro ho dato, senza pensare a tanti altri interessi, a tanti altri impegni i quali forse, per debito di coscienza, avrebbero dovuto avere la preminenza. Tutti han fatto a gara nell'esaltarmi, nel servirsi della mia povera penna, del mio entusiasmo, della mia buona fede, della mia parola. A molti - forse a troppi - ho servito di sgabello per salire, per mettersi in mostra. Ebbene, a cosa ho poi assistito? Allo strazio di amicizie che sembravano indissolubili; alla congiura più ignobile del silenzio sull'opera mia; ho visto falsare la verità, negare i fatti, attribuirmi cose non vere per il gusto di assalire e dilaniare il mio povero nome. E se devo essere sincero, dirò quello che sento con Lei, che sa come la mia fede ed il mio rispetto all'abito sacerdotale non potranno mai venir meno. I maggiori dolori, i più bugiardi insulti li ho avuti da parte di quei preti che io ho cercato di difendere, di onorare. Essi non han badato a raccattare l'insulto di chi attendeva il momento per vendicarsi de' miei entusiasmi passati. Tutto ha servito ai loro scopi, loschi ed ignobili.
Le circostanze che hanno accompagnato gli episodi del Congresso ultimo di Milano sono così grottesche e dolorose da far arrossire chi abbia anima, cuore e pudore. Confesso d'aver forse commesso qualche atto d'imprudenza; così come fui imprudente a venti anni allora quando mi cacciai nella lotta con tanta fede. Forse sarebbe stata maggior abilità quella di blandire o magari di mentire per opportunismo. Ma io non fui capace di questo. Ed allora si colpì all'impazzata non badando alle conseguenze di un tale sistema.
Ne vuole una prova? Quando Bressan stampò nella «Rivista musicale» quelle impressioni perosiane che dovevano - ahi così presto - realizzarsi, la «Cronaca musicale» di Pesaro riceveva corrispondenze da Milano su per giù dello stesso tenore. I fogli che assalirono Bressan con molta evidenza gli appioppavano la paternità delle corrispondenze alla «Cronaca» di Pesaro. Ebbene - Bressan ha taciuto allora; più tardi ha poi saputo che l'autore di quelle corrispondenze era lo stesso proprietario del giornale «Musica sacra» il quale a Milano non aveva il coraggio di manifestare la propria opinione: e non ha badato questi a far tacere almeno il suo giornale, quando ad altri attribuiva la paternità delle corrispondenze tartassate, usando parole velenose.
Venne poi la volta della mia *Messa* ed allora la «Musica sacra» gioì di giudizî avversi, lanciati per rappresaglia da chi, dodici anni prima, era stato da me criticato con fede ed onestà. Perfino l'autore dell'*Inno dei lavoratori* socialisti ha servito a parecchi giornali cattolici contro l'opera mia. Ed intanto il proprietario della «Musica sacra», che privatamente m'aveva scritto e detto tante belle cose del mio lavoro, ha potuto permettere che il suo periodico continuasse a trarre pretesto ogni mese, magari di fatti a me favorevoli, per gettare sull'opera mia e sul mio nome il discredito ed il disprezzo.
Egli ha ottenuto da Roma una onorificenza per le benemerenze sue alla causa della musica sacra: lo stesso è avvenuto per il padre di Perosi - che nessuno saprebbe dire quel che abbia fatto all'infuori di qualche apparizione nei primi congressi - ma chi ha lavorato costantemente, ardentemente non meritava che di essere sconfessato e per poco messo all'indice.

Questi fatti, caro padre De Santi, hanno generato nell'animo mio prostrazione, anzi diffidenza di uomini e di cose, dalle quali ancora non mi sono riavuto né so quando mi riavrò.
Ed ora torno al principale argomento della sua e della mia lettera. Se dovessi scrivere dell'opera e delle ricerche di monsignor Respighi, il dott. Haberl mi riconoscerebbe facilmente. Ora io Le dico con sincerità che ho bisogno di pace e di quiete, che non voglio più polemizzare con nessuno né pubblicamente né privatamente; che mi sento oramai alieno dall'entrare in dispute nelle quali la parte più rincrescevole tocca poi a chi crede di difendere una causa mentre, alla resa dei conti, non si accorge che di aver lottato pro o contro degli individui. Io ho la mia fede; me la tengo, la divido coi miei pochi alunni e di questo per ora mi appago.
Dall'alto del terrazzo sulla collina da cui Le scrivo, mi pare di osservare e di vedere il mondo da un punto di vista più ampio; per esso uomini e cose mi paiono piccini piccini. In lontananza vedo il Monte Baldo - più in là - la linea dei colli berici che si confondono cogli Euganei. Quante rimembranze mi ridesta questa vista!… Per ora non so dirLe che questo. Ho un allievo che nel campo della musica sacra spero si farà onore. La «Musica sacra» di Luglio stampò una sua *Ave Maria*; anche la «Cecilia» pubblicherà presto dell'altro: poi Le manderò pubblicazioni separate, infine spero che lo manderò anche a Roma. Dove verrò presto io pure, credo entro Ottobre, a salutarLa ed a discorrere di tante cose.
Mia moglie La ossequia. Le mie bambine, grazie a Dio, stanno bene. Io La ossequio e le stringo la mano con l'antico affetto.
Suo devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

109. Reverendo padre De Santi.
9 [Gennaio] 1902

Nel contraccambiare di gran cuore gli augurî ch'Ella mi invia, devo giustificarmi d'un apparente mio atto di trascuranza verso di Lei. Prima di lasciar Roma venni due volte a Ripetta, ma Lei era, la prima volta, impedito per gli Esercizi e l'altra assente.
M'ero proposto di ritornare, ma poi ciò non mi riuscì. Volevo farLe leggere la mia difesa e spero che, tornando presto costì, Ella si prenderà la noia di vederla e di dirmi il suo parere.
Le mie cose intanto rimangono sempre allo *stato quo*… Attendo! Medito di occuparmi a preparare il *Proprium* gregoriano pe' l'ordine dei carmelitani scalzi. Che ne pensa Lei? Mi sarà benevola de' suoi consigli caso dovessi di questo occuparmi?
Preghi il Signore per me perché possa tornare fidente e volenteroso alla causa della musica sacra. Creda che in me, ormai, è non solo desiderio, ma vivo bisogno. Ho avuto seriamente ammalata la mia bambina maggiore, ma ora fortunatamente è fuori pericolo.
Saluti cordiali ed auguri affettuosi dal suo devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

110. Parma, 28 Gennaio 1902
Molto reverendo padre De Santi.

Grazie della sua lettera dei giorni scorsi. Di quanto in essa giustamente mi osservava mi permetterò intrattenerLa ancora in occasione d'un mio prossimo viaggio a Roma.
Oggi La voglio pregare d'un favore e cioè a voler ritirare e trattenere presso di Lei un pacco contenente 28 esemplari del *Memoriale* che ho stampato presso monsignor Jasoni.
A questi ho scritto di voler rimettere a Lei quel pacco con sollecitudine. Ma se ritardasse a fare la commissione io vorrei pregarLa di richiederlo e di sollecitarlo a ciò, giacché mi urge di essere tranquillo e di sapere che ogni cosa è a posto e gelosamente custodita. Lasciando quei *Memoriali* in tipografia non sarei abbastanza sicuro, sebbene sappia di poter fare affidamento sul segreto di monsignor Jasoni. Ma dove va e viene molta gente non si sa mai, alle volte una curiosità, un'imprudenza potrebbe farmi danno.
Anzi, se non sono indiscreto, non potrebbe Ella appena ricevuta la presente mandare addirittura da monsignor Jasoni a ritirare il pacco in parola? Mi farebbe cosa della quale Le sarò riconoscente assai.
Ella poi, se avrà tempo, potrebbe levarne una copia e leggerla per dirmi le sue impressioni.
Io sono tutt'ora in congedo e mi occupo di fare ricerche storiche intorno alla storia musicale a Parma, Piacenza e Modena per riferirne al Congresso storico di Roma.
Raccomando la mia causa a Lei perché la rammenti nella Santa Messa. Tante scuse e ringraziamenti.

Suo obbligatissimo
Giovanni Tebaldini

---

111. [Maestro direttore della Cappella musicale della Santa Casa di Loreto]

Loreto (Marche),
2 Maggio 1903
Reverendo padre De Santi.

Non si meravigli se dopo lungo silenzio Le scrivo soltanto per darLe una seccatura. Ma si tratta del bene pubblico ed io spero che Ella mi vorrà avere fin da ora per iscusato.
Giorni sono è morto questo monsignor vescovo e, siccome qui si suppone che assai presto s'addiverrà alla sua successione, a parecchie autorevoli persone è venuto il desiderio di cercare di poter ottenere la traslazione di monsignor Valbonesi attualmente vescovo di Urbania.
Perciò da parte mia - siccome conosco benissimo monsignore e so quanto sarebbe adatto alla sede di Loreto e Recanati, senza contare sulla certezza dell'aiuto che offrirebbe alla causa della musica sacra - oso scrivere a Lei perché favorisca occuparsi sollecitamente e premurosamente della cosa, per sé stessa assai grave. E confido anche che Ella possa, quando Le sarà possibile, favorirmi notizie riservatissime in proposito.

Questa sede, senza essere elevatissima, è però importante più di quello che a taluno non sembri, per il continuo contatto con un elemento esotico che merita molta considerazione. Economicamente è discreta e certo di qualche cosa superiore a quella di Urbania: questo è un terreno vergine (uso un eufemismo) in cui un giovane avrebbe mezzo di farsi valere per davvero. Insomma ci aiuti a raggiungere l'intento: - guardi anche che due o tre fra i canonici più autorevoli da ieri a oggi mi hanno già espressa questa lusinga: di avere cioè monsignor Valbonesi.
Nei giorni scorsi sono stato a Venezia ed ho trovato la cappella in discrete condizioni del pari che il m.º Thermignon molto sollevato moralmente ed assai avvantaggiato nella pubblica estimazione.
Ne godo perché di questa stima egli è veramente meritevole.
Ma poiché Le scrivo, voglio dirLe per tempo che, se anche quest'anno si decide per i bagni di mare, a Porto Recanati io potrò trovar modo di accomodarLa come si conviene. Venga, La prego, a riallacciare con maggiori vincoli la nostra amicizia di un tempo, distratta, purtroppo, da cure e da guai, cui il solo pensarvi mi fa orrore. Oh, come ringrazio Maria santissima d'avermi ispirato nell'accettare di venire qui accosto alla Sua Santa Casa. Di salute grazie a Dio io e la mia famiglia stiamo bene. Passata la burrasca infernale, mi sento beato nella mia solitudine perché finalmente posso lavorare a qualche cosa di utile e di elevato.
A nome di mia moglie La ossequio distintamente, non senza esporre il desiderio di averla qui con noi a mangiare «quatro risi e bisi».
Io mi professo intanto di Lei devotissimo, obbligatissimo

Giovanni Tebaldini

---

112. Loreto, 1 Luglio 1903
Reverendo padre De Santi.

Ho l'onore di presentarLe il reverendo canonico Cicerchi, teologo del Capitolo e membro del Consiglio d'amministrazione della Santa Casa di Loreto. Egli viene a Roma per assistere alla consacrazione del novello vescovo monsignor Ranuzzi. Avrà, per tal modo, notizie più precise del mio lento, ma costante lavoro a vantaggio della riforma della Cappella Lauretana.
Sfortunatamente non siamo ancora riusciti a trovare i quattro cappellani cantori che occorrerebbero per il servizio corale del Capitolo e come spina dorsale della futura cappella. Speriamo nell'avvenire.
Quanto all'istituzione della *schola* di musica sacra, che l'«Osservatore romano» troppo prematuramente ha annunciato, Le dirò che riterrei imprudente mettere tanta carne al fuoco prima di aver assodata sulle nuove basi la cappella. Fra le altre cose, ancora non è stato nominato l'organista aggiunto che dovrebbe essere coefficiente indispensabile alla nostra impresa. Intanto però cerco di adoperarmi a preparar terreno. Fra qualche giorno andrò a Sant'Angelo in Vado per conferire con monsignor Valbonesi il quale è stato incaricato di trattare di musica sacra nelle conferenze che i vescovi terranno in Ascoli ai primi di Agosto. Peccato che il Mondada nella «Patria» di Ancona, facendo delle polemiche inutili contro il m.º Amadei, abbia sollevato un vespaio di guerricciole

e di pettegolezzi, dai quali io ho voluto starmene lontano. Ritengo però che oggi non sia più questa la strada da tenere.
Avrei intenzione anche di indire una riunione d'amici maestri qui a Loreto per la seconda metà d'Agosto.
Si potrebbero trattare alla chetichella di molti importantissimi argomenti. Ella non verrebbe in tale occasione fra di noi? Creda che la sua presenza riuscirebbe di grandissimo vantaggio e di incoraggiamento.
Qui havvi qualcuno che fu di Lei allievo al Seminario Romano (tempi eroici quelli) e che, malgrado questo, è animato da sentimenti tutt'altro che benevoli per la causa della riforma. Una sua visita sul luogo avrebbe un potere efficacissimo! Faccia dunque di aiutarci colla sua presenza desideratissima.
Sto mettendo assieme per la «Rassegna gregoriana» una monografia in cui farò la storia di un celebre quadretto che stette nella cantoria della basilica fino a pochi anni addietro e che contiene un celebre canone dell'Animuccia - con ritratto dell'autore - risoluto due secoli e mezzo più tardi dal padre Martini. È tema adatto alla «Rassegna»? Altrimenti conterei di riserbarlo per la «Rivista musicale».
E per il centenario prossimo di San Gregorio cosa faremo? In inverno, godendo in quell'epoca delle mie vacanze, vorrei recarmi a Beuron col triplice proposito di starmene appartato a mettere in buona copia alcuni miei lavori da dare alle stampe, di esercitarmi a parlare tedesco e di acquisire qualche utile cognizione intorno alla materia gregoriana. Che pensa lei del mio proposito?
Ed ora La ossequio distintamente. Accolga gli omaggi di mia moglie - sempre disposta a farLe festa con quattro «risi e bisi» - e de' miei colleghi che assieme a me l'attendono con vero desiderio.
Suo devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

113. Loreto (Ancona),
22.VIII.903
Molto reverendo padre De Santi.

Grazie della sua cartolina. Speriamo davvero che *hiems transit et recessit*. A Lei lo auguro di vero cuore perché lo merita per tutto il bene fatto alla causa ed a noi, come per tutto il male sopportato con esemplare dignità.
Ella avrà veduto come l'articolo della «Patria» si chiudeva. Nello stesso senso ho scritto per San Lorenzo a Perosi il quale, forse, distratto da tante altre cure, non ha ancora risposto. Un articolo, però, apparso nel «Corriere della sera» del 20 corrente parla di un'intervista perosiana che trattava della riforma della musica sacra a Venezia. In essa don Lorenzo ha parlato molto di sé e del cardinal patriarca (e questo è giusto), ma quando in due parole giudica così il mio lavoro di cinque anni, allora trovo che egli è stato ingiusto.
Ecco il suo breve accenno al mio nome. «La riforma a Venezia era già stata iniziata dal Tebaldini, ma essa non avea potuto propagarsi né affermarsi». (Ripeto a memoria e, quindi, le parole del Perosi potrebbero non essere precise esattamente). Questo è il

senso sintetico del giudizio che egli dà del mio lavoro. Ora perché dovrei protestare, ricordando il passato nella sua genuinità? Le prometto, Padre, che io non parlerò affatto, sebbene qui a Loreto l'intervista pubblicata nel «Corriere della sera» abbia dato esca a parecchi per mormorare alle mie spalle e per ripromettersi di danneggiarmi. D'altra parte, posso anche supporre che il pensiero del Perosi sia stato male espresso e, specialmente da altri suoi atti recenti, che egli nell'animo suo mi giudichi ben diversamente. Ma non avrei io il diritto di ricordare che per opera mia Palestrina e Lotti, Croce e Rovetta risuonarono per la prima volta, dopo secoli di oblio, sotto le volte di San Marco? Non avrei io il diritto di ricordare che tutt'ora, a San Marco, sono i miei allievi quelli che cantano; che sono essi quelli che han portato nelle parrocchie il frutto del seme che io ho sparso con tanta fatica? E tutte le riunioni di Tolmezzo, di Trento, di Thiene, di Padova, di Venezia, di Cornuda, di Feltre, di Rovigo non devono aver recato alcun vantaggio alla propagazione della riforma? Sarò stato una causa accidentale se si vuole, ma chi è riuscito ad incoraggiare e preparare l'avvenire a Ravanello, a Grassi, allo Scomparin che sta in Istria, al Concina che è a San Stefano, allo stesso Bas - che non si ricorda più di me né delle mie lezioni, date quasi gratuitamente e di nascosto dalla sua famiglia? Che strane cose accadono a questo mondo. Pure, io lo giuro, mi sento animato da ben altri sentimenti. E per quanto abbia scritto, quattro anni addietro, un articolo sul *Momento perosiano*, parlando con tanta obbiettività da veder avverarsi tutti i miei pronostici, pure Le so dire che fin dal primo momento in cui a Mantova mi trovai col Perosi per fargli la consegna morale del mio ufficio, io ho sempre amato ed ammirato l'ingegno suo elevatissimo, più sinceramente forse di tanti altri adulatori che poscia lo hanno abbandonato o quasi. Ecco perché avrei sperato di vedermi da lui giudicato con maggiore imparzialità e sopratutto in modo da non generare equivoci. Ma è una fatalità che anche le migliori intenzioni abbiano sempre a venire frustrate. Più di due mesi addietro ebbi occasione di scrivere alla «Patria» e di servirmi d'un brano di lettera mandatomi dal m.º Thermignon. Veda com'egli mi giudica e giudica la mia azione di maestro a San Marco. Sarebbe forse colpevole orgoglio il mio se osassi chiedere altrettanta imparzialità da chi per primo ha raccolto la mia eredità ed ha potuto constatare da vicino quali difficoltà abbia incontrato e superato, soltanto per iniziare la riforma a Venezia? E non sa don Lorenzo che io son partito di là, soltanto perché, Fabbriceria e Capitolo si dichiararono impotenti a tutelarmi dalle aggressioni personali, patite da parte della frazione cocconiana e sonzognana? E mentre qui sopporto le conseguenze dell'ira massonica scagliatasi contro di me a Parma, possibile che uno de' nostri non abbia saputo trovare per me parola di conforto e di leale solidarietà?
Ora mi sono confessato - e dell'incidente Le prometto di non farne più parola con nessuno.
Anche a Loreto, come a Venezia, come a Padova, lavorerò come so e come posso pel trionfo dei nostri ideali. E se veramente *hiems transit et recessit*, confidiamo che qualche parola amica ed autorevole venga a confortarci nelle aspre e dolorose vicende che ancora dovremo attraversare.
Intanto La ossequio con devozione, pregandoLa a credermi con la più vera riconoscenza di Lei obbligatissimo

Giovanni Tebaldini

114. [Loreto,] 23.VIII.903

«Corriere della sera» n. 227 del 20 Agosto 1903 - dall'articolo *Un colloquio in treno col Maestro Perosi*. «A Venezia la riforma della musica sacra era stata iniziata dal Tebaldini, ma non aveva ottenuto lo sviluppo che sarebbe stato necessario»!!
Per copia conforme.

Giovanni Tebaldini
Tanto per l'esattezza storica!

---

115. Loreto (Ancona),
14 Settembre 1903
Molto reverendo padre De Santi.

Ricevuta la sua dell'11 corrente, ho sperato per alcun poco di poter venire a Perugina [= Perugia?], ma poscia gli impegni inerenti alla chiusura dell'anno scolastico ed ai servizi di cappella mi hanno tenuto obbligato a Loreto, così da impedirmi di condurre ad effetto il mio divisamento. D'altra parte, desiderando cercare di risolvere con Lei la faccenda dei cappellani cantori che occorrono alla nostra basilica, mi sono persuaso che assai meglio sarebbe se io mi portassi a Roma per trattarne ampiamente. Attendo quindi di essere informato di ciò per imprendere la mia gitarella. Qui si tratta di conquistare un terreno o, meglio, di prendere possesso di un terreno, non dico preparato, ma libero da ogni genere di opposizione che meriti di chiamarsi tale. E chi ha buona volontà lo può consacrare senz'altro alla causa solesmense. Sono disponibili £. 3.500 annue per i quattro cappellani cantori i quali, col sicuro delle messe e degli incerti avventizi, potrebbero mettere assieme oltre £. 2.600. A queste condizioni perché non si devono trovare quattro sacerdoti regolari i quali, istruiti tutti con gli stessi principî, accettino di venire a Loreto a restaurare *ab imis* il canto gregoriano? Vivendo in comune, la convenienza morale ed economica sarebbe non indifferente e dovrebbe facilitare la realizzazione del mio ideale. Lei ci pensi sul serio, poi a Roma cerchi d'aiutarmi per riuscire ne' miei propositi.
L'affare Perosi io lo avrei dimenticato o lo dimenticherei assai volentieri se, afferrato da miei avversari di qui, non mi trovassi un momento o l'altro di dovermi difendere pubblicamente.
Perosi mi ha scritto giorni sono da Milano in risposta a' miei auguri ed alle mie felicitazioni per la fortuna toccatagli con l'elezione del cardinale Sarto a Sommo Pontefice. E lo fece con queste semplici parole: «Sono qui citato dal tribunale per la sala Perosi! Il monumentato di ieri è divenuto il colpevole oggi per firme che non si è mai sognato di fare. Quante delusioni e quante noie; se non fosse che il Papa è Sarto, mi tapperei in campagna e non mi farei più vedere in mezzo al mondo che è estremamente popolato di gente non onesta».
Si vede dunque che le conseguenze degli errori passati si sono manifestate al presente con discreta importanza e gravità. - Ma!… Eppure gli amici che vedevano chiaro in

quello che stava per accadere, don Lorenzo ha fatto di tutto per allontanarli e ridurli al silenzio. E quasi non bastasse, trova ancora il tempo, egli, di farsi intervistare narrando le cose a suo modo e mettendo sotto i piedi le fatiche altrui con colpevole disprezzo. Quando giunsemi la lettera [di] Perosi era qui don Quirico Valli di Como, che un tempo fu uno de' miei più ambiti amici. Gli scrisse dolente di apprendere quel che succede, ma rammentandogli, di buon inchiostro, quanto egli stesso abbia contribuito a creare uno simile stato di cose.
Se verrò a Roma potrà Ella procurarmi il mezzo di ottenere udienza dal Santo Padre? Anzi mi accompagnerebbe Lei pure? Io non Gli ho ancora scritto nulla né telegrafato! A che fare in mezzo alla congerie di felicitazioni e di omaggi che passeranno fors'anche inosservati agli stessi impiegati di segreteria?
Per questo appunto mi riservavo di fare domanda d'udienza per attestare con maggior devozione personale il mio ossequio a Pio X.
Ora che sono relativamente più libero, mi occuperò dello studio promesso alla «Rassegna» e della corrispondenza che mi chiede. Se costì gli interessati alla causa gregoriana volessero unire le loro forze in un comune intento, la rocca loretana sarebbe espugnata in un giorno! E questa sarebbe una grande conquista religiosa, morale ed artistica.
Veda dunque di interessarsi Lei pure in modo positivo se vogliamo uscire dal campo dei desiderî.
Altrimenti, se non si trovano quattro buoni soggetti per Loreto, si dovrebbe ritenere che più nessuna riforma sia praticamente possibile. A quest'ora avrò rifiutato una decina di preti di Ascoli, Assisi, San Severino, Camerino, Montalto, ecc: Tutta gente che non sapeva niente e niente capiva. D'altra parte incappare in soggetti refrattarî sarebbe stata da parte mia ben grave stoltezza; ché avrei tutto compromesso.
Attendo dunque: o benedettini o salesiani, o agostiniani che siano, attendo da tutti loro un aiuto efficace.
Ed ora chiudo anche la presente. Le mando il programma delle composizioni eseguite in cappella durante le passate feste (programma… ermafrodita - ma per qualcuno perfino rivoluzionario) e di quello del saggio che ebbe luogo l'altra sera con grande successo, ma… con avvisaglie acerbe degli avversarî che si preparano ad affilare le armi. La prima delle quali è quella di accusar me in specie di servire agli stessi scopi della massoneria!
E si tratta di preti i quali hanno tollerato per anni massoni e socialisti militanti, senza mai protestare anzi professandosi amici ed ammiratori di essi.
E si tratta di preti i quali non han mai fatto gran caso se i cantanti della cappella che venivano a mancare - si trasportavano al cimitero coi funerali puramente civili. Ora che un cattolico perseguitato dalla massoneria si trova a Loreto - per essi diventa un eretico.
Basta - raccomandiamoci alla Madonna perché operi il miracolo della conversione di tanti infedeli. La ossequio e la saluto cordialmente.
Suo devotissimo

Giovanni Tebaldini

116. Loreto, 11 Gennaio 1910
Molto reverendo padre De Santi.

Grazie vivissime del disturbo che si è preso andando a visitare le mie figliuole e grazie sentite per le notizie che di esse Ella mi offre.
Per la compilazione del libretto di cui Ella mi fa parola mi metto a sua disposizione. Mi sembra che da esso non dovrebbero essere esclusi i canti cui si mira abbia il popolo a partecipare. Così metterei il *Credo* che bisogna cercare di far alternare anche presso di noi dai fedeli; il *Te Deum*, il *Veni creator*, poi il *Pange lingua*, le *Litanie lauretane* e qualche salmo di chiusura come il *Laudate Dominum*, infine l'*Ave maris stella*.
Io mi impegno a prepararLe un po' di *Litanie*. Qui nelle Marche sono riuscito a divulgare e far cantare, anche in campagna, quelle contenute nel *Vesperale* di Ratisbona ed è stato questo un bel successo se si pensa che da queste parti il popolo oramai aveva perduto l'abitudine di partecipare ai canti della chiesa.
Ora anche a Loreto - pare impossibile - le cose cominciano a mutare. Anche i preti ed i canonici, che dapprima se ne stavano impassibili a fare gli spettatori, hanno cominciato a capire che occorre mutar sistema. Insomma, noto una certa arrendevolezza che dapprima sembrava assolutamente follia sperare.
Per canti volgari qui c'è poco da raccogliere: tuttavia nemmeno capiteranno i pellegrinaggi dei ciociari, mi darò a trascrivere le canzoni che essi storpiano in modo iniquo e che pure contengono motivi interessanti.
E veniamo alla Santa Cecilia. Se Ella mi crede adatto all'ufficio cui desidera chiamarmi io sarò felice di esplicare tutto il mio ardore - come in altri tempi - a pro della buona causa. Non per millantarmi, ma sembrami che come delegato regionale potrei continuare con maggiore autorità quell'azione che già ho cercato di esplicare. Nelle venti diocesi delle Marche ho già dei buoni seguaci, meno che a Fabriano e Matelica, Cagli e Pergola.
Tuttavia innanzi che Ella proceda d'autorità ad affidarmi un tale mandato ed innanzi che io l'accetti formalmente, desidererei che Ella ottenesse il bene stare di tutti i vescovi nostri. Dopo di che essi potrebbero procedere alla nomina dei delegati diocesani, coi quali io mi metterei subito in comunicazione per riserbarmi poi di fare un giro di propaganda onde concretare le linee dell'azione secondo le istruzioni che Ella vorrà darci. Dopo di che indiremo le Settimane gregoriane secondo il primitivo nostro progetto.
A Fano non sono animati che da questo desiderio. Disgraziatamente in questo momento è gravemente malato quel vescovo che per la nostra causa era un vero protettore benefico, zelante ed intraprendente.
Speriamo che Egli - poveretto - possa ristabilirsi.
Mi perdoni se ritorno sulla faccenda del Manzetti. Se questa benedetta lettera di monsignor Falconio è giunta in senso favorevole per il progetto Manzetti, non sarà dunque possibile ottenere il documento che tanto ne interessa? Al presente parlo un poco anche per me, giacché l'idea di coadiuvare il Manzetti nella formazione dell'Istituto - senza impegnarmi a rimanere colà agli Stati Uniti - mi sorride per molte ragioni.
Ho bisogno, padre reverendissimo, di togliermi, sia pure per breve tempo, da questo

ambiente terribilmente schiacciante e deleterio. Un bagno nel turbine della vita americana mi farebbe tanto bene. Tralascio altre considerazioni sull'argomento, che Le esporrò a voce.
Venendo a Roma ed ottenendo udienza dal Santo Padre sarebbe mia intenzione fargli parola della cosa, ma poiché Ella ha già fatto tanto a questo riguardo non vorrebbe aiutar me ed il Manzetti a condurla a compimento?
In questa sua bontà e benevolenza confido assai. Mi tenga dunque presente ed intanto coi più devoti ossequi mi creda di
Lei devotissimo obbligatissimo

Giovanni Tebaldini

---

117. Loreto, 9.VI.912
Molto reverendo padre De Santi.

Le mie condizioni di salute non solo, ma pur quelle di persona a me vicina, unite allo stato d'animo a noi creato dalle nostre sventure ed alle conseguenti difficoltà economiche in cui ci troviamo per provvedere ai tanti e tanti bisogni nostri che qui è inutile enumerare, mi metteranno forse nella condizione di chiedere una aspettativa dal mio ufficio per dedicarmi, in una relativa quiete, ad una cura energica e ad un lavoro ordinato, tranquillo, ma assiduo.
Se dalle mie dimissioni dell'incarico di delegato regionale dell'Associazione Italiana di S. Cecilia vi sarà chi vorrà trarre induzioni a me sfavorevoli, me ne spiace molto per quel povero di spirito e di anima. Vuol dire che al posto del cuore avrà una patata e che per mia fortuna o disgrazia che sia, non sarà in condizione di comprendere il doloroso stato d'animo in cui si può trovare immerso un povero padre di famiglia pari mio, dopo una serie di disgrazie l'una peggiore dell'altra.
La mia azione forzatamente nulla qui nelle Marche non avrebbe potuto consentirmi di mantenermi in una carica quasi decorativa, certamente inerte. Perciò il dovere da parte mia di pregarLa a provvedere come Ella credesse meglio per lo sviluppo della Società. Energia, tempo e mezzi occorrono per dare opera assidua ed efficace alla propaganda qui nelle Marche. Ora io non posseggo più nulla di tutto questo. Quanto al giudizio che di me si potrà dare - ripeto - non mi curo. E Perosi allora? Perché tace? Quelli che giudicassero che non l'ideale mi abbia mosso in passato nel mio lavoro, ma altra speranza, sappiano, una volta per sempre, che io debbo provvedere a pagare dei debiti contratti dalle necessità della vita, non avendo saputo fare l'egoista a suo tempo. Ed alle mie figliuole, se dovessi mancare, non posso onestamente lasciare una simile eredità. Ma questo non è tutto. Da parecchi anni a questa parte persone ignobili hanno gettato periodicamente ma assiduamente il discredito su di me con tartufiana ironia malvagia. Anche d'innanzi alle più manifeste e sanguinose ingiurie; alle più bugiarde e calunniose accuse, io non sono riuscito a trovare la via per aver ragione dello scempio che della mia onorabilità si è tentato di fare. Ho quindi il diritto di appartarmi per non essere costretto, un momento o l'altro, a reagire coi mezzi concessi di diritto ad ogni onesto cittadino. Non Le sembri oscuro il mio linguaggio. Lei sa a chi intendo alludere.

E siccome ho bisogno fisico e morale di pace e di tranquillità, non tanto per me quanto pe' miei figli; siccome sono tremendamente sofferente, così La prego di accogliere le mie dimissioni dalla carica di delegato regionale non come un atto di leggerezza, ma quale imprescindibile, imperiosa necessità, imposta poi anche dal desiderio di lasciare a persona libera, piena di sé ed energica, il modo di agire e di fare.
Co' miei rinnovati ossequi, mi creda suo
devotissimo obbligatissimo

Giovanni Tebaldini

---

118. Molto reverendo padre De Santi.
[Brescia,] 20.XII.[1920]

Nell'inviarLe auguri per la ricorrenza delle Sante Feste Natalizie, debbo pregarLa di una cortesia. Il m.º Matthey se ne va in America per un anno con aspettativa dal suo posto. Non avrebbe Ella un organista abile liturgicamente e nel senso pur concertistico da propormi?
Mi aiuti a risolvere questa difficoltà improvvisa.
Grazie anche per l'amministratore di Santa Casa.
S'abbia ossequi ed auguri. Devotissimo

Giovanni Tebaldini

---

119. Molto reverendo padre De Santi.
[Loreto,] 25.XII.920

Grazie delle sollecite informazioni e del candidato che mi offre alla supplenza Matthey. Essendo assente il regio amministratore, il quale non tornerà che lunedì 27, non posso rispondere in modo definitivo, ma non appena il conte Falconi dietro mie referenze avrà deliberato ufficialmente, magari Le telegraferò [*parola n.d. a causa del timbro postale*] interesserebbe che la persona che Lei mi propone si abboccasse anche col m.º Matthey. Io godrò moltissimo della soluzione perché si tratta di un alunno della Scuola pontificia e di un sacerdote.
Questo deve assicurare ad assicurare la continuità avvenire del nostro lavoro. Non si sa mai: noi potremmo cedere le armi da un momento per l'altro; necessita quindi dei successori sicuri.
La ossequio. La ringrazio. Le rinnovo gli auguri.
Devotissimo, obbligatissimo

Giovanni Tebaldini

120. Loreto, 30.XII.920*
Molto reverendo padre De Santi.

Il m.º sacerdote don Pettorelli è arrivato ed ha già preso possesso del suo ufficio. Stamane, ancora affannato, l'ho fatto suonare alla conventuale. Così fra il partente ed il nuovo arrivato non v'è stata interruzione di continuità. Egli ha assolto molto bene il suo compito e meglio, spero, avrà modo di affermarsi dopo domani nel solenne di Capo d'anno.
Io La ringrazio tanto reverendo Padre del valido aiuto che mi ha offerto, concedendomi il concorso di questo bravo sacerdote che mi propongo aiutare nel miglior modo possibile.
Fatalità ha voluto che il m.º Matthey sia stato costretto di partire sino da ierisera. Dovendo dare un concerto in Asti, trattenersi a Milano per la vidimazione del passaporto e partire da Genova il 3 Gennaio, ha dovuto fare le cose in gran fretta.
Io sono stato lieto di aver evitata una qualche risoluzione dannosa con dei mezzi termini che avrebbero potuto pregiudicare la nostra causa - pur sempre, qui, tanto avversata.
Il m.º don Pettorelli è stato assai bene accolto dal sig. amministratore conte Falconi e dal vescovo. Egli andrà a convivere presso i due salesiani che qui guidano un Oratorio. Spero si troverà bene.
Venendo a Roma - forse verso la metà di Gennaio - Le parlerò di cose importantissime per l'avvenire della cappella. Dicendo avvenire intendo riferirmi a quello che avverrà dopo di me; ché sarebbe gran cruccio per la mia vecchiaia se dovessi assistere alla deviazione della cappella che da oltre diciotto anni sta sotto la morsa delle mie radici, ma che tutti amerebbero, qui, di ritornare alla antica libertà di azione e di vita. Ella mi intende benissimo, non è vero? Perciò - orate et vigilate! - diciamo a noi stessi.
RinnovandoLe i miei ossequi ed i miei ringraziamenti per tutto quanto ha fatto per la cappella Lauretana in questi giorni, salvata così dal pericolo di un primo naufragio, Le invio i più sentiti auguri per l'anno nuovo anche a nome della mia Famiglia.
Suo devotissimo obbligatissimo

Giovanni Tebaldini

* Lettera conservata in Roma, Archivio storico de «La civiltà cattolica», *Corrispondenza, Fondo De Santi,* b. 8, fasc. 3, fasc. *Pettorelli Mario*.

In memoriam

Anna Maria Novelli

Pier Luigi Gaiatto e il Fondo Giovanni Tebaldini

Ringrazio la prof.ssa Luisa Zanoncelli, Presidente del Comitato scientifico della Fondazione Levi, per avermi dato l'opportunità di rievocare il rapporto di lavoro tra il Centro Studi e Ricerche "Giovanni Tebaldini" di Ascoli Piceno da me diretto e il giovane musicologo Pier Luigi Gaiatto che con noi aveva collaborato alacremente fino alla sera prima della sua tragica scomparsa avvenuta cinque anni fa.

Per chi non lo sapesse, Tebaldini, mio nonno, era un musicista nato a Brescia nel 1864, attivo specialmente nel campo della musica sacra e non solo, a Venezia, Padova, Parma, Loreto, Napoli, Genova e a San Benedetto del Tronto dove si trasferì nell'ultimo decennio della sua esistenza presso l'abitazione della mia famiglia, ossia fino al 1952, anno della sua morte.

Premetto che dal 1999, anno in cui si è costituito il nostro "Centro", sono stati recuperati materiali musicali e bibliografici di e su Tebaldini, per sistemarli e finalizzarli nel migliore dei modi.

Nel giugno 2005, trovandomi a Venezia per l'*opening* della Biennale di arti visive, ho approfittato di quel soggiorno per cercare alla Biblioteca Marciana documenti che lo riguardavano e articoli sui giornali locali dal 1889 al 1894, anni in cui egli fu direttore della *Schola Cantorum* della Basilica di San Marco e vice direttore della Cappella musicale. Mentre stavo visionando i microfilm de «La Difesa», destino ha voluto che un giovane, in mancanza di visori liberi, mi si mettesse accanto in attesa che lasciassi la postazione. A un certo punto mi chiese se ne avessi ancora per molto e cosa stessi consultando. Alla mia spiegazione gli si illuminarono gli occhi. «Anch'io devo trovare informazioni su Tebaldini come esponente e attivista del Movimento Ceciliano…». Era Pier Luigi Gaiatto. Da allora tra noi iniziò un costruttivo rapporto di amicizia e di lavoro. All'inizio ci scambiammo degli articoli, poi – grazie a lui e al suo docente dell'Università di Padova, il professor Antonio Lovato, all'epoca Presidente del Comitato scientifico della Fondazione Levi – si progettò di dare avvio alle ricerche per

---

Memoria presentata il 17 maggio 2014 nel corso della Cerimonia di premiazione della seconda edizione del Premio "Pier Luigi Gaiatto".

Pier Luigi Gaiatto (1978-2009)

realizzare il Catalogo tematico delle composizioni di Tebaldini di Musica sacra, Musica profana e Trascrizioni-Riduzioni. E l'incarico fu affidato a Gaiatto. Vennero preparati migliaia di file delle partiture e, nel portare avanti l'impegnativo lavoro, si intensificarono le relazioni con Pier Luigi per fare chiarimenti e approfondimenti. Ci sentivamo quasi quotidianamente e lui mi aggiornava sui criteri adottati, sempre verificati con il professor Lovato, in quanto avrebbe voluto dare al Catalogo un carattere insolito. Il suo lavoro, rimasto incompiuto, per fortuna ha trovato nella dott.ssa Claudia Canella della Fondazione Levi una degna continuatrice e mi auguro, con la famiglia Gaiatto e il professor Lovato, che possa essere stampato entro l'anno, anche perché l'edizione rientrerebbe tra le iniziative che si terranno in questo 2014 per il 150º anniversario della nascita di Tebaldini.

In quel periodo Pier Luigi era già penetrato con grande partecipazione e competenza nell'estetica tebaldiniana, densa di motivazioni concettuali e artistiche, e nelle sue idealità umane e spirituali. Poiché era interessato alla riforma della musica sacra in Italia e al Cecilianesimo, lo informai che nell'Archivio storico de «La civiltà cattolica» di Roma esisteva un consistente Fondo Angelo De Santi, gesuita (il cui padre era originario proprio di Portogruaro) che da Trieste e da Zara, dove operava, era stato chiamato a Roma, quale esperto in gregoriano, come docente di canto al Seminario Vaticano. Lì gettò pure le basi dell'Istituto Superiore di Musica Sacra, inaugurato nel 1910 e tuttora funzionante. Giacché Tebaldini era stato stretto collaboratore del De Santi, il cardinale Roberto Tucci, direttore dell'Archivio, nonostante il Fondo fosse ancora in corso di catalogazione, in via eccezionale, aveva consentito a me e mio marito di consultare l'epistolario e di avere i duplicati delle importanti lettere che Tebaldini aveva indirizzato al De Santi. Il cardinale, successivamente, su richiesta del professor Lovato, permise anche a Pier Luigi di effettuare ricerche. Oltre alla corrispondenza, egli visionò molto altro materiale. Così scoprì l'inedito, avanzato "Metodo di canto gregoriano", ideato dal De Santi e ne fece anche oggetto della sua encomiabile tesi di dottorato, citata pure da alcuni degli studiosi che hanno partecipato a questa seconda edizione del Premio a lui intitolato. In essa, tra l'altro, egli dimostra come gli sia stato possibile, attraverso i documenti consultati, riconsiderare alcune posizioni di Tebaldini che diffuse le proprie idee anche a mezzo della rivista «La scuola veneta di musica sacra», da lui diretta e in gran parte redatta. Il periodico, infatti, non ospitò soltanto le aspre polemiche innescate dal musicista, ma contribuì a sviluppare il confronto sulle linee operative della riforma pubblicando una serie di lezioni di Luigi Bottazzo sul canto gregoriano e l'organo, un'ampia analisi critica sulla musica sacra di Charles Gounod e, soprattutto, trascrizioni di musica rinascimentale veneta che il Tebaldini era solito proporre durante le celebrazioni liturgiche e nei suoi Concerti storici. Nell'*Introduzione* della sua tesi di dottorato Gaiatto scriveva:

«Nel suo impegno di recupero dell'antico il Tebaldini incontrò un interlocutore valido e propositivo nel gesuita Angelo De Santi, la cui posizione fu determinante per fissare i presupposti teorici e metodologici che avviarono a soluzione il dibattito sulla riforma della musica sacra in Italia». E, in merito all'analisi condotta, precisava: «Il risultato probabilmente più rilevante del lavoro di ricerca consiste proprio nell'avere individuato e discusso il ruolo esercitato da questo intellettuale triestino di formazione mitteleuropea [cioè il De Santi] che, forte di una non comune preparazione filosofica e teologica, ha saputo fare da tramite tra la musicologia europea, la *Kirchenmusikschule* di Regensburg [dove si era perfezionato Tebaldini, primo allievo italiano di quella famosa scuola tedesca] gli studi paleografici dei benedettini di Solesmes e una realtà italiana ancora alquanto incerta nel campo delle discipline musicologiche. Gli epistolari, in particolare, hanno permesso di ricostruire i rapporti intrattenuti dal De Santi con i principali esponenti del movimento, contribuendo a chiarire ulteriormente le reali motivazioni delle scelte effettuate dai musicisti impegnati nella riforma».

In un secondo tempo Pier Luigi aveva anche esaminato gli interessi multidisciplinari di Tebaldini, sul rapporto tra arte pittorica e musicale, evidenziati nello studio de *L'anima musicale di Venezia* – lettura tenuta a Roma al Collegio Romano, ripetuta nel tempo a Torino, Zurigo, Losanna, Ginevra, e pubblicata sulla «Rivista Musicale Italiana» nel 1908 – e nel saggio di estetica comparata *La musica nelle arti figurative*, apparso nel dicembre del 1913 su «Arte Cristiana». Da lì Gaiatto era passato all'attività di Tebaldini svolta a Venezia, dove aveva trascritto in notazione moderna e fatto trascrivere, anche da suoi collaboratori, tra cui Giovanni Concina, partiture di Monteverdi, Lotti, Andrea e Giovanni Gabrieli e altri. Di quel contesto rammentava che nella città lagunare, nel marzo del 1891, Tebaldini aveva organizzato e diretto il primo dei suoi Concerti Storici, nella convinzione che la musica dello spartito non potesse parlare all'uomo comune come fa un dipinto, per cui occorreva proporla attraverso le esecuzioni. Quindi, durante le Giornate di Studio su *Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell'opera d'arte*, organizzate a Padova nel maggio del 2008, Pier Luigi, intervenne con saggezza sul tema *Della tradizione musicale. Giovanni Tebaldini 'riscrive' Giovanni Gabrieli.* Aveva anche in programma di analizzare la trascrizione di *Rappresentazione di Anima e di Corpo* di Emilio de' Cavalieri – che, come è noto, ha dato avvio al melodramma – elaborata da Tebaldini in prima stesura nel 1910 e revisionata nel 1917 nella visione scenica di Luigi Illica. Pigi – come affettuosamente veniva chiamato dai familiari – era un giovane giustamente ambizioso, dotato di intelligenza pronta e di preparazione solida. Conosceva il greco, il latino, l'inglese e il francese. Nutriva una vera passione per le ricerche musicologiche che conduceva con dinamismo, metodo e precisione, con accurate analisi e originali intuizioni. Non si accontentava di

praticare territori già esplorati, ma intendeva scoprire aspetti inediti senza mai ignorare la storia, osservando scrupolosamente le fonti e usando un linguaggio specialistico. Insomma, in lui la spontaneità e l'entusiasmo della giovane età si combinavano con il rigore professionale del ricercatore responsabile. In comune con Tebaldini aveva una profonda fede religiosa e direi anche un certo atteggiamento critico nei confronti di forme retoriche. Non a caso, al Convegno su *La Cappella musicale di Loreto tra storia e liturgia (1507-1976)*, tenutosi nell'ottobre del 2007 nella città mariana per i 500 anni dell'Istituzione, egli chiese la parola e stupì i relatori ufficiali intervenendo, a braccio, su "La valenza liturgica delle cappelle musicali". E, per avvalorare quanto esponeva, portò anche esempi vocali, perché aveva una bella voce che esercitava in vari cori, tra cui quello Polifonico "Città di Pordenone", protagonista del concerto di questa sera. Configurò la liturgia, di cui fa parte anche la musica, come il tramite tra terra e cielo e le attribuì il ruolo precipuo di *donum Dei* e *amica templis*, come teorizzato e ampiamente illustrato proprio dal De Santi e dal Tebaldini, secondo i quali è capace di veicolare, più di ogni altra arte, i divini misteri, di stimolare ed elevare l'anima dei fedeli.
Era entrato così tanto nell'universo di Tebaldini che avevamo deciso di affidargli la cura del Centro Studi e Ricerche ed egli ci stava pensando seriamente.
La sua improvvisa scomparsa ci ha disorientato e sconfortato, anche perché per Tebaldini c'è ancora molto da fare. Nessuno, ad esempio, ha ricostruito la sua biografia ragionata; si dovrebbe analizzare pure la sua attività di musicologo; portare alla luce gli scritti inediti e i rapporti con le personalità dell'epoca anche in ambito europeo.
Oltre alla prematura perdita di una vita umana, in cui i familiari e quanti lo frequentavano riponevano grandi speranze, con la scomparsa di Pier Luigi è venuto a mancare un talento geniale e affidabile dalla forte identità, quando era già più che una promessa per il divenire della cultura musicale.
L'iniziativa di intitolargli un Premio è un doveroso omaggio alla sua memoria e fa piacere constatare che nelle prime due edizioni i partecipanti hanno onorato il suo nome con lavori spesso altamente qualificati.

Roberto Calabretto

Il Premio "Pier Luigi Gaiatto"

Per ricordare e onorare la memoria di Pier Luigi Gaiatto, giovane musicologo dell'Università di Padova prematuramente scomparso, la Fondazione Levi, in collaborazione con Gabriella, Angelo e Davide Gaiatto e il Centro Studi e Ricerche "Giovanni Tebaldini" di Ascoli Piceno, dal 2012 e a cadenza biennale ha istituito un Premio a lui dedicato destinato a ricerche originali e inedite sulla musica sacra e sulla musica nella religione. Gli ambiti di ricerca vanno da quello archivistico-musicale a quello storico-teorico e storico-musicale (in quest'ultimo caso con la presentazione di autori e composizioni musicali); da quello tecnico-musicale (focalizzato sulla prassi esecutiva e il recupero dell'antico) all'arte degli organi e alla critica. Il Premio, in tal modo, intende valorizzare i percorsi di ricerca che Pier Luigi aveva compiuto all'interno dell'ateneo padovano sotto la guida del prof. Antonio Lovato. L'iniziativa, nel corso degli anni, è andata incontro a un crescente successo che si è tradotto in un significativo numero di ricerche presentate e sottoposte al giudizio della commissione e nel patrocinio concesso dagli atenei di Padova e Udine, dall'Unione Società Corali Italiane del Friuli Venezia Giulia, dal Centro Studi e Ricerche "Giovanni Tebaldini" di Ascoli Piceno e dalla Fondazione musicale Santa Cecilia di Portogruaro. La cerimonia della proclamazione dei vincitori è sempre stata associata ad un breve momento di riflessione su alcuni temi della storia della musica sacra e ad una piccola esibizione concertistica.
La prima edizione ha premiato la ricerca di Andrea Guerra dedicata a *Musica sacra e arte organaria tra Ottocento e Novecento attraverso la stampa cattolica udinese (1868-1917)*, realizzata mediante un poderoso lavoro sulla stampa cattolica udinese, strumento utilissimo per delineare le linee programmatiche del cecilianesimo friulano. La commissione giudicatrice ha apprezzato «l'ampiezza del quadro di riferimento analizzato, la relativa contestualizzazione, il ricorso alla rilevazione delle cronachistiche locali; l'ampia conseguente raccolta documentaria che risulta essere non solo significativa quale apporto di pubblicazione di fonti, ma anche aggiornata metodologicamente per il percorso compiuto». Anche la monografia di Alessio Screm su *Giovanni Battista Cossetti nel Movimento ceciliano in Friuli* è stata segnalata per il suo originale apporto «alla conoscenza della realtà friulana socio-culturale e religiosa». La

cerimonia di premiazione del 15 aprile è stata preceduta dalla presentazione da parte di Antonio Lovato e Roberto Calabretto del volume C*andotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra* curato da Franco Colussi e Lucia Boscolo Folegana. L'ensemble "Laborintus" diretto da Michele Pozzobon ha invece eseguito musiche di Giovanni Pierluigi da Palestrina, Giovanni Tebaldini e Lorenzo Perosi.
Due anni dopo, il 17 maggio 2014, al Collegio Marconi Anna Maria Novelli ha ricordato le ricerche di Pier Luigi Gaiatto sul fondo Tebaldini, mentre Roberto Calabretto, Franco Colussi e Luisa Zanoncelli hanno dedicato i loro interventi sulla musica sacra nella realtà friulana. Il Coro Polifonico "Città di Pordenone", diretto da Mario Scaramucci, ha tenuto un concerto con pagine di Bartolomeo Tromboncino, Anton Bruckner, Giovanni Tebaldini, Giorgio Federico Ghedini, Gianmartino Maria Durighello, Mark Alan Lowry e Buddy Greene. Vincitore della seconda edizione è risultata essere Ilaria Grippaudo con la sua monografia dedicata alla *Produzione musicale e pratiche sonore nelle chiese palermitane fra Rinascimento e Barocco*. Un lavoro poderoso «che, sulla base di una importante documentazione d'archivio trascritta in parte in appendice, ricostruisce la vita musicale nelle chiese di Palermo tra Rinascimento e Barocco, in relazione alla liturgia, alle feste religiose e alle musiche processionali; prende poi in considerazione i musici, i compositori e gli strumenti musicali e tratta infine delle forme di finanziamento, analizzando il caso emblematico dei Gesuiti. La monografia, originale e molto interessante, è sorretta da serie basi teoriche, dalla conoscenza di un'ampia bibliografia e da un'intelligente esegesi delle fonti d'archivio. Dimostra chiarezza di impianto, maturità storico-critica, finezza di giudizio, capacità di dominare con lucidità la grande quantità di informazioni raccolte e di argomentare con logica convincente le tesi sostenute; i criteri metodologici seguiti sono corretti, anche relativamente all'utile appendice documentaria».
Fra i lavori presentati è stato segnalato anche il saggio di Romano Vettori *Norma e prassi della musica sacra in Accademia. Gli "Esperimenti" d'esame dei Maestri Compositori Filarmonici di Bologna (1666 – 1749)* e il lavoro di Claudia Caffagni *Una nuova trascrizione della* Missa Sancti Jacobi *di Guillaume Du Fay dal codice Q15 (cc. 144r-153r) del Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna.*
La terza edizione del 2016 ha visto accresciuto il numero di partecipanti: 14 dopo i 10 e 12 delle precedenti edizioni. Tutti i candidati hanno presentato lavori con tematiche molto importanti ed interessanti e argomenti che spaziavano dal Cinquecento fino alla musica contemporanea. Tra tutti è stata premiata la tesi di dottorato dal titolo *"La celeste guida". La fortuna dell'oratorio musicale a Firenze nel Sei e Settecento*, discussa nel 2014 da Elena L. F. A. Abbado all'Università di Firenze. Sono altresì stati segnalati per la qualità del lavoro proposto anche Luca Canzian per la tesi di dottorato *Il movimento ceciliano in diocesi di*

Concordia: il contributo del compositore Giuseppe Pierobon e Gioia Filocamo per la tesi di dottorato *"Orationi al cepo overo a la scala": le laude della Confraternita bolognese di S. Maria della Morte*. Il 7 dicembre la tradizionale tavola rotonda si è aperta con un intervento dedicato a *Lo studio di Pier Luigi Gaiatto su «La scuola veneta di musica sacra» e il recupero dell'antico*, mentre Roberto Calabretto e Franco Colussi hanno fatto il punto sulla situazione degli studi universitari e l'attività dei cori nei confronti della musica sacra. Anna Maria Novelli ha introdotto i lavori premiati presentando i loro argomenti e il giudizio della commissione. In chiusura, l'Ensemble "Tientalora" ha proposto al pubblico momenti di Orlando di Lasso, Stefano Baldo e Juan del Encina.
Tra i nove candidati della quarta edizione del 2018, la giuria ha attribuito il premio a Maria Simona Fruscella, con la sua tesi magistrale *L'harmonium in Italia. Il repertorio a stampa e il suo contesto storico, con un primo catalogo delle edizioni*. «La tesi specialistica, correttamente impostata, affronta il tema originale e impegnativo dell'harmonium in Italia, ponendosi quale punto di partenza dello studio sulla sua diffusione e il suo ruolo, aspetti non secondari per la storia della musica del nostro paese. Consiste in tre parti: nella prima una serie di riflessioni individua e affronta in via preliminare le linee portanti lungo le quali sviluppare la ricerca: riforma della musica sacra e il ruolo dell'harmonium, editori e riviste, ditte costruttrici; nella seconda, dopo una presentazione del profilo di Luigi Bottazzo, una delle personalità più rappresentative di questo segmento di storia della musica, si esaminano alcuni metodi teorico-pratici per lo studio dell'harmonium; la terza propone un primo catalogo del repertorio della musica a stampa per harmonium pubblicata in Italia (oltre 830 schede). La trama del lavoro è saldamente e organicamente tenuta insieme da una notevole lucidità e dalla capacità di cogliere gli snodi essenziali, al di là di alcune ingenuità e imprecisioni che non inficiano la qualità dei risultati».
La giuria, inoltre, ha segnalato per il valore scientifico della ricerca la pregevole tesi di dottorato *La musica sacra in periodici di area settentrionale dei secoli XIX e XX* di Marco Caroli, e le tesi di laurea triennali di Chiara Casarin, *Per un'edizione delle laudi polifoniche di Giuseppe Tartini* e di Chiara Edith Tarenzi, *La messa* Chi vuol veder *(1608) di Pietro Lappi: interpretazioni policorali del modello ingegneriano.* La cerimonia del 27 ottobre si è aperta con una giornata di studi con gli interventi di Antonio Lovato (*Giovanni Tebaldini, la decomposizione del passato nel presente*), Roberto Calabretto (*Partecipazione delle bande alla musica nel periodo del movimento ceciliano*), Franco Colussi (*Cori amatoriali e musica sacra nell'ultimo decennio*). Anna Maria Novelli, come di consueto, ha presentato i lavori dei finalisti e il giudizio della commissione.
Alcuni strumentisti dell'Accademia "Gian Giacomo Arrigoni" di San Vito al Tagliamento hanno eseguito un trittico di composizioni dal catalogo di Wolfgang Amadeus Mozart.

Per l'edizione 2020, decimo anniversario della scomparsa di Pier Luigi, hanno presentato domanda ventidue candidati con tematiche che spaziavano dal dodicesimo secolo al Novecento. Vincitore del premio è risultato Francesco Lora, con la sua ricerca *Venezia 1712. Un* Te Deum *con messa solenne per l'incoronazione dell'imperatore: musica sacra di Stato in partiture, liturgia, cronache e pagamenti*. Del lavoro di Francesco Lora sono stati apprezzati l'originalità del tema e la qualità dei risultati raggiunti. Il lavoro si distingue anche per l'autonomia di giudizio, per le mature competenze storico-musicali, per la padronanza stilistica e per le nuove prospettive critiche.
La giuria ha inoltre segnalato *La* Missa pro defunctis *di Giovanni Pierluigi da Palestrina nel contesto romano di fine Cinquecento* di Riccardo Pintus, per il valore scientifico della ricerca, e la tesi di dottorato di Maurizio Sacquegna, *Giovanni Matteo Asola (1524-1609), la Salmodia vespertina a più cori - Edizione critica*, per l'ampiezza del materiale musicale preso in considerazione.

1

2

3

Momenti della cerimonia di premiazione della I edizione
del Premio "P.L. Gaiatto" nella Sala consiliare
del Palazzo municipale di Portogruaro, il 15 aprile del 2012

1. Il pubblico intervenuto

2. Il ringraziamento del vincitore Andrea Guerra

3. Da sinistra: Michele Pozzobon direttore dell'Ensemble "Laborintus",
Angelo e Gabriella Gaiatto genitori di Pier Luigi,
Anna Maria Novelli presidente del Centro Studi e Ricerche "G. Tebaldini"
e componente della Commissione giudicatrice, Andrea Guerra,
Antonio Lovato presidente del Comitato Scientifico della Fondazione Levi,
Anna Maria Foschi assessore comunale e Giorgio Busetto
direttore della Fondazione Levi.
In seconda fila i componenti dell'Ensemble "Laborintus"

FOTO DI LUCIANO MARUCCI

1

2

3

4

Cerimonia di premiazione della II edizione del Premio “P.L. Gaiatto”
nella Biblioteca Antica del Collegio Marconi di Portogruaro,
il 17 maggio 2014

1. Il pubblico intervenuto

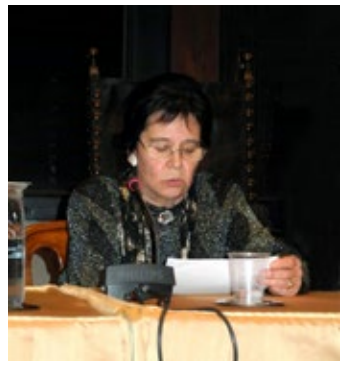
2. Al tavolo della Commissione giudicatrice, da sinistra:
Roberto Calabretto, la presidente Luisa Maria Zanoncelli,
Anna Maria Novelli e Franco Colussi

3. Angelo Gaiatto, padre di Pier Luigi, e Luisa Maria Zanoncelli,
Presidente del Comitato Scientifico della Fondazione Levi

4. Il Coro Polifonico “Città di Pordenone” diretto da Mario Scaramucci

FOTO DI LUCIANO MARUCCI

1



2

3

4

Cerimonia di premiazione della III edizione del Premio “P.L. Gaiatto”
nella Sala consiliare del Palazzo municipale di Portogruaro, il 7 dicembre 2016

1. Parte del pubblico convenuto e Commissione giudicatrice

2. L’intervento di Anna Maria Novelli

3. I vincitori delle prime tre edizioni del premio, Elena Abbado (2016),
Ilaria Grippaudo (2014) e Andrea Guerra (2012), tra Gabriella e Angelo Gaiatto

4. L’Ensemble “Tientalora” (Gianni Guzzolin *chitarra rinascimentale*,
Alessandra Vianello *vihuela*, Giovanni Frasson *tenore*)

FOTO DI LUCIANO MARUCCI

1

2

3

4

Cerimonia di premiazione della IV edizione del Premio "P.L. Gaiatto"
nella Sala consiliare del Palazzo municipale di Portogruaro, il 27 ottobre 2018

1. Parte del pubblico convenuto e Commissione giudicatrice

2. La vincitrice Maria Simona Fruscella tra Angelo e Gabriella Gaiatto

3. Strumentisti dell'Accademia d'archi "Gian Giacomo Arrigoni"
di San Vito al Tagliamento diretta da Domenico Mason

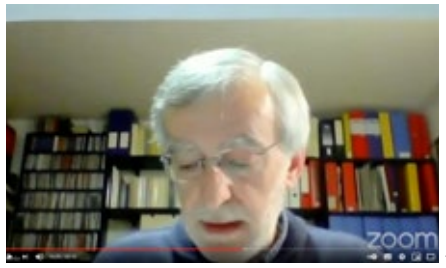
4. Maria Simona Fruscella tra due amiche (a sinistra) e i coniugi Gaiatto,
Andrea Guerra, Ilaria Grippaudo ed Elena Abbado (a destra)

FOTO DI DAVIDE GAIATTO

1

2

3


4

5

6

Quinta edizione del Premio "P.L. Gaiatto",
cerimonia di premiazione on-line in tempo di Covid-19,
11 dicembre 2020

1. Roberto Calabretto, presidente del Comitato scientifico
della Fondazione Levi e della Commissione giudicatrice
del Premio "P.L. Gaiatto"

2. Angelo, Gabriella e Davide Gaiatto

3-5. Marco Bizzarini, Franco Colussi e Giulia Gabrielli
componenti della Commissione giudicatrice

6. Il vincitore Francesco Lora

Elenco e fonti degli scritti musicologici di Pier Luigi Gaiatto

"Della tradizione" musicale. Giovanni Tebaldini 'riscrive' Giovanni Gabrieli, in *Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell'opera d'arte*, Atti delle Giornate di studio, Padova, 29-30 maggio 2008, a cura di Claudia Caramanna, Novella Macola e Laura Nazzi, Padova, CLEUP, 2011 (Atti della Scuola di dottorato in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo, 2), pp. 271-280.

Giovanni Tebaldini, «La scuola veneta di musica sacra» e il recupero dell'antico, «Musica & Figura», 2, 2013, pp. 117-145.

I Ventiquattro Credo a canto fermo *di Lodovico Viadana (1619) tra neogregoriano e canto fratto*, in *De ignoto cantu*, Atti dei seminari di studio Fonte Avellana 2000-2002, a cura di Paola Dessì e Antonio Lovato, S. Pietro in Cariano (Verona), Il Segno dei Gabrielli, 2008, pp. 277-321.

Il movimento ceciliano a Padova e nel Veneto. Il carteggio De Santi-Cheso, «Rassegna veneta di studi musicali», XV-XVI, 1999-2000, pp. 375-411.

La ricezione degli studi solesmensi in Italia alla fine dell'Ottocento: l'inedito metodo di canto gregoriano di Angelo De Santi, in *Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra*, a cura di Franco Colussi e Lucia Boscolo Folegana, Udine, Forum, 2011, pp. 389-459.

Lettere di Giovanni Tebaldini ad Angelo De Santi, in PIER LUIGI GAIATTO, *Il Movimento ceciliano di area veneta e il recupero dell'antico (1874-1897)*, Tesi di dottorato di ricerca in Storia e critica dei Beni artistici e musicali, XIX ciclo (2003), supervisore Antonio Lovato, Padova, Università degli Studi, pp. 293-432. La tesi fu consegnata il 31 gennaio 2008 e discussa il successivo 18 aprile.

NOTA: Gli scritti musicologici di Pier Luigi Gaiatto sono qui ripubblicati così come compaiono nelle fonti sopra indicate, rispettando anche i diversi criteri per le citazioni bibliografiche adottati dai precedenti editori, con le sole correzioni di palesi errori di stampa e con qualche integrazione ritenuta necessaria per facilitare la corretta comprensione del testo, integrazioni comunque proposte tra parentesi quadre.

All'indirizzo internet
https://www.fondazionelevi.it/attivita-editoriale
è consultabile il catalogo delle pubblicazioni.
Alcuni volumi possono essere scaricati
gratuitamente in formato PDF.
I volumi possono essere acquistati presso
Fondazione Ugo e Olga Levi
info@fondazionelevi.it

Pier Luigi Gaiatto
Divitiae salutis sapientia et scientia
Scritti musicologici

Nato a San Vito al Tagliamento (Pordenone) il 16 luglio 1978, Pier Luigi Gaiatto ha acquisito una solida formazione musicologica frequentando dapprima l'Università degli Studi di Venezia – dove nel 2002 ha discusso brillantemente sia la tesi di laurea quadriennale *Indizi per lo studio della musica sacra per voci solistiche dal XV secolo all'inizio del XVII secolo* che quella specialistica, *La pratica polifonica sacra per voci soliste e strumenti nel XV secolo: una proposta d'analisi e d'interpretazione delle fonti musicali "con poco testo"*; successivamente nel 2008 è stato proclamato dottore di ricerca presso l'Università degli Studi di Padova, con una dissertazione su *Il Movimento ceciliano di area veneta e il recupero dell'antico (1874-1897)*. Due anni prima, nel 2006, al termine di un corso promosso dalla Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia, aveva ottenuto anche la qualifica professionale superiore di 'Esperto nella gestione e valorizzazione dei beni musicali'. Il suo promettente percorso scientifico è stato tragicamente interrotto il 1º maggio 2009 sulla catena montuosa della Marmolada che tanto amava da una gigantesca slavina, in località Schiena di Mulo (Belluno), poco sotto Punta Penia.
Questo volume, omaggio alla sua memoria, raduna i suoi scritti musicologici editi, perlopiù postumi in riviste e atti di convegni, cui si aggiunge un importante capitolo della sua tesi dottorale. Essi, come efficacemente scrive nella *Presentazione* di questo volume Davide Croff, «consentono di far emergere la dimensione dello studioso: la sua familiarità con l'esplorazione sistematica delle fonti archivistiche e documentarie, l'acribia della loro edizione, la capacità di inquadrare episodi e fenomeni in un contesto storico ricostruito con rapidità e sicurezza, la severità delle indagini, strettamente coerenti tra loro [...] delineando una robusta monografia di storicizzazione del movimento ceciliano, in particolare nell'area del Nord-Est».

9 788875 520687