



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
di PADOVA

Scuola di dottorato in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo

ATTI 2

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

cleup

PIER LUIGI GAIATTO

“DELLA TRADIZIONE” MUSICALE

GIOVANNI TEBALDINI ‘RISCRIVE’ GIOVANNI GABRIELI

1. *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

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: 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 [etc.], Stuttgart [etc.] 1994-1999 (1^a ed. Kassel [etc.] 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 (1^a ed. London 1980), V, pp. 333-334; *Aspetti del cecilianesimo nella cultura musicale italiana dell'Ottocento*, a cura di M. Casadei Turrone 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, supervisore A. Lovato, Università degli Studi di Padova 2008.

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

Tebaldini 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.

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 (ca. 1555-1612). Il suo tentativo è di esplicitare le potenzialità espressivo-musicali

dedicata a *La riviviscenza 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; ID., *La musica sacra in Italia*, Milano 1893; ID., *Della musica sacra. Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Padova 1894; ID., *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; ID., *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; EAD., *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; ID., *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 indirizzamento comparativo che accost[asse] la pittura, la scoltura e la stessa poesia in un vibrante armonioso accordo". Ivi, p. 368.

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.

2. "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 (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

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; ID., *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 (1^a 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.

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; ID., *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),

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, sono in grado di attualizzare e rendere ‘sensibile’ l’ambiente culturale ed ecclesiale nel quale operò il santo di Ippona (autore, tra l’altro, di un trattato *De musica*) in grado maggiore rispetto agli oggetti da gabinetto scientifico-umanistico raffigurati nel dipinto. 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

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

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; ID., *La musica e le arti...*, pp. 354, 361. Un’analisi del telerico 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; ID., *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”. A. AUGUSTINUS, *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.

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 irripetibile 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

3. “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

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

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. 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 Fausto 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 [etc.] 1922.

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 “vietto 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

BATTUTE	SEZIONE	METRO	ORGANICO
1-13	<i>Sinfonia</i> (I)	binario	cnto I-II, trb I-IV, bc
13-21	<i>Surrexit Christus</i> (II)	ternario	coro 3V (ATB), bc
21-38	<i>Intermezzo</i> (III)	binario	vla I-II, cnto I-II, trb I-IV, bc

¹⁶ Cfr. G. TEBALDINI, *L'anima musicale...*, pp. 14-15; [G. TEBALDINI], *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), [s.l.] 1964; W. MÜLLER-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 [etc.] 1974; ID., *Giovanni Gabrieli and the music of the Venetian high Renaissance*, London [etc.] 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.

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 solemnitate 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 Lab 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

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

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. Kassel [etc.] 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 spozalizio 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...*

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 Sib che raddoppiano le parti dei cornetti, la sostituzione di questi con delle cornette in Mib 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 ininfluenza ("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 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

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); ID., *Selva morale e spirituale...*, In Venetia 1640 (RISM A/1: VI, M 3446; facs. Sala Bolognese 2001); ID., *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".

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
<i>Sinfonia</i> (I)	4/4	cl I-II, cnta I-II, trb I-IV
<i>Surrexit Christus</i> (II)	3/1 (3/4)	coro 5V (ATTBB)
<i>Intermezzo</i> (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 solemnitate vestrae inducam vos in terram fluentem lac et mel (VIII)	4/4	Tutti
Alleluia (IX)	3/1 (3/4) 4/4	Tutti
<i>Sinfonia</i> (X)	4/4	cl I-II, cnta I-II, trb I-IV

4. 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 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

²⁴ [G. TEBALDINI], *Della tradizione...*

²⁵ *Ivi.*

²⁶ G. TEBALDINI, *L'anima musicale...*, p. 31.