

Collana diretta da
Rosanna Cioffi

Comitato scientifico:

José Maria Morillas Alcázar, Sergej Androsov, Maria Concetta Di Natale,
David Ekserdjian, Riccardo Lattuada, Benito Navarrete, Alessandro Rovetta,
Gianni Carlo Sciolla e Philippe Sénechal.

Il presente volume è stato stampato grazie ai fondi PRIN 2008
e con il contributo della Fondazione Ugo e Olga Levi Onlus

© 2013 by LUCIANO EDITORE
Via P. Francesco Densa, 7
Piazza Santa Maria La Nova, 44
80100 Napoli
<http://www.lucianoeditore.net>
e-mail: info@lucianoeditore.net

ISBN 978-88-6026-183-0

a cura di
NADIA BARRELLA
ROSANNA CIOFFI

LA CONSISTENZA DELL'EFFIMERO

RIVISTE D'ARTE
TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

Indice

ROSANNA CIOFFI	
<i>La “consistenza dell’effimero”: alcune riflessioni sul progetto «Riviste d’arte» e sui risultati della ricerca a Napoli</i>	pag. 7
FRANCO BERNABEI	
<i>Momenti di critica e storiografia dell’arte nei periodici del secondo Ottocento, fra Lombardo-Veneto e stato nazionale.</i>	13
LAURA BINDA E ALESSANDRO ROVETTA	
<i>I primi vent’anni de «L’Arte». (1898-1918). Collaborazioni, carteggi e destini lombardi, Adolfo Venturi e alcuni suoi collaboratori: Gustavo Frizzoni, Giulio Carotti, Giacomo De Nicola e Paolo D’Ancona</i>	29
NADIA BARRELLA	
<i>Sui musei napoletani: spunti di riflessione dalle riviste (1860-1920)</i> . .	77
GIUSEPPE GALVAN	
<i>Per una storia del collezionismo in Provincia di Caserta: percorsi di ricerca dagli «Atti della commissione Conservatrice dei monumenti ed oggetti di Antichità e Belle Arti di Terra di Lavoro</i>	89
RUGGIERO LORENZIN	
<i>Dal saggio alla rubrica: la musica nelle riviste venete fra Otto e Novecento.</i>	111
ANTONIO LOVATO	
<i>Giovanni Tebaldini: il recupero dell’antico e la rivista «La Scuola veneta di musica sacra».</i>	131
CRISTINA BERNARDI	
<i>«Musica e musicisti»: una rivista per il grande pubblico tra informazione e critica</i>	169
SIMONETTA LA BARBERA,	
<i>Arte e Critica sulle pagine de «La Sicile Illustrée». Una catalogazione</i> .	185
ROBERTA CINÀ	
<i>Riviste degli anni venti. La catalogazione de «l’Arte Fascista» (1926-1929)</i>	185
ALMERINDA DI BENEDETTO	
<i>Vincenzo Della Sala e la rivista «Cronaca partenopea»: spunti di critica in età umbertina</i>	215
PIERA GIOVANNA TORDELLA	
<i>Dialettica dell’immagine tra incisione e fotografia. «Die Graphischen Künste».</i>	227

VALERIO TERRAROLI	
<i>Le arti decorative moderne: ricezione e problemi critici nelle riviste d'arte italiane negli anni Dieci e negli anni Venti</i>	249
STEFANO FRANZO	
<i>«Arte Cristiana» dopo il primo conflitto mondiale</i>	263
MARTA NEZZO	
<i>Raffaello Giolli: le riviste come strumento</i>	279
GAIA SALVATORI	
<i>«Echi e riverberi»: L'apparato iconografico delle riviste d'arte nel centro-sud d'Italia negli anni '20 del 900 (alcuni casi di studio)</i>	307
MARCO CARDINALI E M. BEATRICE DE RUGGIERI	
<i>La nascita della diagnostica artistica attraverso le prime riviste tecniche. Un percorso internazionale</i>	317
MARIA IDA CATALANO E SILVIA CECCHINI	
<i>L'aura dei materiali. «Le Arti» tra mostre e restauri (1938-1943)</i>	331
DANIELA DILETTI	
<i>La documentazione del restauro nelle pagine del «Bollettino d'Arte»: tendenze e protagonisti (1930-1938).</i>	359
PAOLA POGLIANI	
<i>Il restauro del mosaico parietale attraverso le pagine delle riviste italiane (1930-1960): metodologia e protagonisti</i>	371
GIULIANA TOMASELLA	
<i>La mostra del Surrealismo alla Biennale del 1954 attraverso la stampa periodica</i>	383
FRANCESCO TEDESCHI	
<i>Dimensione critica dell'arte: arte e critica nella prospettiva dell'arte concettuale e delle nuove avanguardie 1967-1973</i>	401
ELENA DI RADDO	
<i>Video, fotografia, computer: il dibattito critico sull'uso delle nuove tecnologie in ambito artistico nelle riviste d'arte lombarde degli anni Sessanta e Settanta</i>	411
FRANCESCA GALLO	
<i>Aspetti della critica d'arte su «marca tre» (1964-1969)</i>	417
NICOLETTA ZANNI	
<i>La rivista «Asterisco»: 1962-1992</i>	433
MARCO TOGNON	
<i>Riviste 2010 - Il software per la catalogazione. Relazione informatica generale</i>	439
BIBLIOGRAFIA	447
INDICE DEI NOMI	483

ANTONIO LOVATO

La rivista «La Scuola Veneta di Musica Sacra» e il recupero dell'antico

A conclusione del lavoro dell'unità di ricerca di Padova, *Arti figurative e musica nei periodici di area settentrionale dell'Ottocento e del Novecento in prospettiva nazionale e internazionale: archivio informatico e analisi critica*, ritengo utile proporre alcune riflessioni sulle caratteristiche e sulle vicende del periodico «La Scuola Veneta di Musica Sacra: rivista liturgica musicale», censito dal gruppo di lavoro dell'Università di Padova¹. Fondata e diretta da Giovanni Tebaldini², uno dei principali e dei più irriducibili fautori del ritorno all'antico nella pratica della musica sacra, quella liturgica in particolare, la rivista testimonia quanto, tra Otto e Novecento, avvenne in area veneta, una realtà particolarmente attenta alle istanze dei movimenti di riforma della musica sacra³.

«La Scuola Veneta di Musica Sacra» ebbe vita breve: venti fascicoli in tutto dall'agosto 1892 al giugno 1895, e solo nel primo anno è stata rispettata la periodicità mensile. Fu una rivista semiclandestina, perché ignorata quando non osteggiata dalle autorità ecclesiastiche e dagli ambienti culturali, anche a causa dell'intransigenza militante delle posizioni espresse. La serie, con lacune, è consultabile presso il Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna, la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia. Copia incompleta, non segnalata in SBN, appartiene al Fondo musicale della Cappella musicale di San Marco a Venezia (attualmente depositato presso la Fondazione Ugo e Olga Levi) e alcuni fascicoli, già del sacerdote Giovanni Battista Chesò, sono ora custoditi nella Biblioteca del Seminario di Padova.

Complessivamente «La Scuola Veneta di Musica Sacra» è composta da poco meno di duecento pagine, alle quali si aggiungono alcuni inserti con trascrizioni musicali per circa centotrenta pagine. Le rubriche correnti sono: l'editoriale di apertura; un articolo di prevalente impianto teorico dedicato all'opera di riforma della musica sacra e alle relative problematiche; il resoconto dell'attività della Società Regionale Veneta S. Gregorio, di cui la rivista divenne l'organo ufficiale; un notiziario delle attività svolte dalla varie associazioni diocesane, quelle venete in particolare; una rassegna bibliografica dedicata a studi e pubblicazioni coerenti con le istanze dei riformatori della musica sacra; il necrologio di personalità impegnate nella riforma della musica sacra.

Giovanni Tebaldini fondò la rivista mentre era vice maestro di cappella nella basilica di

San Marco a Venezia. Sia pure per un breve periodo, la pubblicazione continuò anche quando, nel 1894, egli divenne maestro di cappella nella basilica di Sant'Antonio a Padova⁴.

Lo spirito e gli obiettivi che Tebaldini si proponeva emergono in modo chiaro e deciso fin dal primo editoriale, che contraddistingue nettamente il periodico rispetto ad altre testate, in particolare «Musica sacra» di Milano, l'organo "ufficiale" dei riformatori da lui ritenuto non sufficientemente inflessibile nei confronti delle posizioni di compromesso con la musica contemporanea. Con il titolo *La nostra fede*, intendendo il sostantivo nella sua duplice valenza di fede artistica e fede religiosa, egli espone la propria concezione estetica, stigmatizzando come fallace

la persuasione che per possedere un ideale artistico, in materia di musica sacra, fossero sufficienti alti criteri d'arte, solide cognizioni tecniche ed estetiche, profonda dottrina storica,

perché «senza la conoscenza dei canoni liturgici non si può pensare a comporre vera musica sacra»⁵. Egli non si addentra in argomentazioni di natura filosofica e teologica né in analisi di tipo estetico o filologico e neppure in considerazioni di ordine storiografico come avrebbe fatto, ad esempio, Angelo De Santi⁶. Per spiazzare i suoi avversari, si appella direttamente all'*auctoritas* di Richard Wagner, «il rivoluzionario del dramma lirico moderno» che insegnò la strada del teatro imponendo ai compositori l'obbligo di acquisire «cognizioni letterarie, verità scenica, idealità nei concetti; questo a pari colla conoscenza delle dottrine musicali»⁷.

L'autorevolezza di Wagner non viene invocata per i requisiti dei suoi melodrammi, quanto perché, avendo egli diretto la cappella reale di Dresda dal 1842 al 1849, avrebbe anticipato la riforma della musica sacra recuperando il culto per il canto gregoriano e per le opere di Palestrina. Tebaldini, dunque, non si preoccupa di esporre una valutazione critica che consenta di vagliare gli aspetti stilistici delle composizioni di Wagner alla luce dell'ampio e controverso dibattito sul recupero dell'antico, in particolare del Palestrina la cui riscoperta rappresenta una costante che attraversa la cultura europea dell'Ottocento⁸. Egli si limita, semplicemente, ad osservare che Wagner,

non osando affrontare con idee musicali proprie le bellezze dei testi sacri, si adoprò a tutt'uomo per far eseguire i più classici capolavori della scuola italiana antica⁹.

È un'affermazione ardita, che richiederebbe il conforto di una conferma desunta da riscontri diretti con le scelte compositive operate da Wagner, al quale Tebaldini attribuisce la paternità di «quella riforma che doveva poi dare nomi chiari ed illustri quali Proscke, Witt, Haberl, Haller, Piel, Mitterer», a suo dire «seguaci tutti della grande scuola italiana antica»¹⁰. In realtà, questi nomi, più che della lezione wagneriana, sono rappresentativi del cecilianesimo tedesco, invocato come esempio da Tebaldini per rispondere all'obiezione mossa ai riformatori della musica sacra: «Volete voi tornare indietro, arrestare il cammino

dell'arte; abbandonare le conquiste moderne, per l'arte antica»? Egli risponde, senza esitazione, affermando che

fino a quando l'esempio del più grande riformatore musicale del nostro secolo, Riccardo Wagner, ci insegna a studiare religiosamente gli antichi al punto che lo stesso autore del *Parsifal* non credette di meglio che di attingere al grande Palestrina, per il suo ultimo capolavoro; fino a quando potremo ricordare la frase, tante volte fraintesa «*Torniamo all'antico*» di Giuseppe Verdi; sino a che potremo leggere la lettera che lo stesso autore d'*Otello* indirizzava al M.^o Gallignani dopo il Congresso di Musica Sacra tenuto a Milano lo scorso novembre, nella quale propugnava lo studio costante e l'esecuzione delle opere di Palestrina [...], noi saremo sempre in diritto di ribattere che ci sentiamo *innanzi*, assai più innanzi di tutti, appunto perché *torniamo indietro*¹¹.

Per spiegare la vera ragione che motiva questa posizione, alquanto perentoria e unilaterale, Tebaldini riprende un passo di un recente intervento proposto da Angelo De Santi alla *schola cantorum* del Seminario vaticano:

È d'animo ben piccolo e meschino chi, per salvare non sappiamo bene qual cosa, va nutrendo il pio desiderio (come purtroppo incontra) che la Chiesa possa oggi cancellare le sue tradizioni e approvare come vera musica sacra, quella che ha finora condannato come teatrale e come intrinsecamente indegna di lei¹².

Il ritorno al passato, dunque, non deve essere inteso come una scelta anacronistica, dettata da esclusive esigenze di ordine estetico e di gusto o da rimpianti nostalgici e nemmeno da preconcetti ideologici: è un atto doveroso, volto a garantire la continuità con la tradizione e costituisce la difesa di una precisa identità che non può essere deformata e relegata ai margini della vita culturale dai nuovi linguaggi che la musica contemporanea va sperimentando. Se, dunque, «la musica sacra deve riformarsi alla scuola degli antichi», ecco che Tebaldini formula la sua proposta, affermando di voler proclamare l'«atto di fede» proprio nella «cara Venezia», dove ritiene sia possibile «una resurrezione delle opere del Croce, dei Gabrieli, del Monferrato e di Lotti». Pertanto, egli dichiara che la nuova pubblicazione

non sarà una rivista scientifica né una cronologia critico-storica di quel periodo glorioso per la scuola musicale veneta di musica sacra, che incominciando da Willaert, si innalza a grandi altezze coi Gabrieli e con Lotti, per discendere poi repentinamente nelle barocchagini del Bertoni e de' suoi successori¹³.

Al contrario, la nuova rivista sarà pratica e darà preferenza

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 centri¹⁴.

Questa affermazione racchiude l'indicazione di metodo che Tebaldini intendeva adottare per restituire il repertorio musicale antico; e la sua preoccupazione principale non sembrano essere i requisiti ai quali dovrebbe rispondere un'edizione critica e i principi filologici da adottare per la restituzione dei testi e delle musiche. Per lui è prioritaria l'urgenza di eseguire e fare ascoltare

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, qui in Italia [...] rimasero sepolte e dimenticate negli archivi delle biblioteche¹⁵.

Gli esempi ai quali Tebaldini guardava per la sua impresa sono: la monumentale collezione di musiche franco-fiamminghe *Trésor musical*, raccolte e trascritte in notazione moderna tra il 1865 e il 1893 da Robert Julien van Maldeghem, organista, compositore e direttore della rivista «Caecilia» di Bruges¹⁶; l'edizione degli *opera omnia* del Palestrina, pubblicata tra il 1862 e il 1907 a cura del compositore e musicologo Theodor de Witt e dell'organista e musicologo Franz Xaver Haberl¹⁷.

Forte di questi presupposti, fin dal primo numero della rivista «La Scuola Veneta di Musica Sacra» Tebaldini allega un inserto di musiche da lui trascritte che, però, non appartengono al Palestrina e nemmeno ai polifonisti veneti del '500. Si tratta di tre composizioni sacre a più voci con accompagnamento d'organo di Giovanni Legrenzi (1625-1691), nel 1685 maestro di cappella nella basilica di San Marco a Venezia, incluse nelle dispense allegate ai primi cinque fascicoli della rivista¹⁸. Trattati dai *Concerti musicali per uso di Chiesa*, op. 1, pubblicati a Venezia nel 1654¹⁹, i brani trascritti sono così denominati:

- *Domine ad adiuvandum*, all'unisono con accompagnamento d'organo
- *Dixit Dominus* (Salmo 109), a 3 voci (Sop. Ten. Bas.) con accomp. d'organo
- *Nisi Dominus* (salmo 126), a 3 voci con organo.

Dunque, al di là della dichiarazione di intenti, Tebaldini avvia il suo recupero dell'antico non riesumando la grande polifonia rinascimentale, ma proponendo musiche di uno dei più importanti compositori del tardo Seicento, che ebbe un ruolo di primo piano nello sviluppo del linguaggio musicale barocco nell'Italia settentrionale²⁰. Tant'è che nel 1891 Tebaldini stesso aveva proposto diversi brani «assai interessanti» del *Totila*, celebre melodramma di Legrenzi, dirigendo la *schola cantorum* di San Marco in uno dei concerti storici che egli stesso organizzava a Venezia²¹.

Tebaldini giustifica la scelta sostenendo che si tratta di un autore insigne, cui spetta il merito di avere «creato in Venezia una scuola, dalla quale uscì un Antonio Lotti», anche se deve riconoscere

che la musica sacra di Giovanni Legrenzi si avvicina non poco, nello stile e nella condotta, alla stessa di lui musica per camera e da teatro²².

Egli è consapevole che Legrenzi «fu uno di coloro che diedero impulso e sviluppo allo stile chiesastico concertante per voci e strumenti», come risulta «dalle sue composizioni generalmente concepite per voci dispari con accompagnamento d'organo ed archi». Tuttavia, cerca di aggirare l'ostacolo affermando di avere scelto una raccolta di salmi di Legrenzi perché in questo caso

il testo non impone al compositore uno stile strettamente liturgico. Ché forse alle *Messe* e ad altre composizioni su testo affatto liturgico, non avremmo potuto dar corso senza infrangere i canoni chiesastici cui dedichiamo l'opera nostra²³.

Egli dichiara di avere operato la trascrizione da una copia della biblioteca (universitaria?) di Breslau (Wroclaw), ma non fornisce alcuna indicazione circa l'identificazione dell'opera e nemmeno l'eventuale titolo²⁴. Fedele, comunque, alla presunta superiorità dei suoi modelli palestriniani e della polifonia rinascimentale, non esita a

praticare qualche omissione, togliere qualche fioritura di gusto, per la nostra epoca molto discutibile, e preferire la riduzione per organo. Questo allo scopo di facilitare l'esecuzione di tali lavori i quali nella linea architettonica appaiono di una freschezza, di una grandiosità e di una elevatezza veramente magistrali²⁵.

In realtà, Tebaldini altera in profondità l'opera di Legrenzi. Nel tentativo di riscriverla per piegarla a un improbabile modello palestriniano, elimina tutti gli episodi concertati, gli incisi strumentali e le fioriture melismatiche affidate alla voce, altera i valori in corrispondenza dei nuovi innesti, introduce indicazioni agogiche discrezionali e semplifica l'accompagnamento: dalle originarie centoquarantuno battute la composizione viene ridotta a cinquantasei, quasi un terzo. Per avere un'idea più precisa dei criteri adottati da Tebaldini è sufficiente mettere a confronto le due trascrizioni del primo brano di Legrenzi, *Domine ad adiuvandum*, proposte nella seconda appendice al presente contributo: quella integrale (n. 1), rispettosa della versione e dell'organico originali, e quella ridotta per organo (n. 2) pubblicata nella rivista «La Scuola Veneta di Musica Sacra»²⁶.

Com'è evidente, la restituzione realizzata da Tebaldini non si basa sull'analisi critica dell'opera al fine di un'edizione rigorosa e rispettosa dell'originale, quanto invece su una certa idea di stile antico che autorizza a manomettere e adattare sostanzialmente le testimonianze del passato in base a scelte soggettive e discrezionali o ad esigenze contingenti. In questo, Tebaldini non si scosta da una pratica secolare, anche se da lui stesso fortemente contestata, intesa a mantenere in vita il repertorio musicale della liturgia cristiana (monodico e polifonico) con periodiche operazioni di *maquillage*, per cui l'antico viene riproposto come attuale attraverso adattamenti condizionati dalle tendenze della musica contemporanea, da istanze ideologiche e dal gusto personale oppure dal livello professionale degli esecutori, se non proprio da esigenze pratiche quali possono essere la reale consistenza e la limitata qualità degli organici²⁷.

A questi criteri si attengono anche le altre trascrizioni che Tebaldini pubblica nella rivista «La Scuola Veneta di Musica Sacra», senza preoccuparsi dei riferimenti utili all'identificazione. Si tratta delle seguenti otto composizioni:

- Giuseppe Zarlino (1517-1590), *Nigra sum sed formosa*, motectum quinque vocum moduli²⁸
- Andrea Gabrieli (1510-1586), *Canzona*²⁹
- Andrea Gabrieli (1510-1586), *O sacrum convivium*, motettum quinque vocum³⁰
- Giovanni Gabrieli (1557-1612), *Canzona*³¹
- Giovanni Pier Luigi da Palestrina (1525-1594), *Quocumque pergis virgines*, a quattro voci virili³²
- Giovanni Pier Luigi da Palestrina (1525-1594), *Dextera Domini*, offertorio a cinque voci miste³³
- Girolamo Frescobaldi (1583-1643), *Interludi per l'organo*³⁴
- Giuseppe Maria Carretti (Bologna, 1690-1774), *Credo corale all'unisono con organo*³⁵.

Sono trascrizioni (revisioni, in realtà riscritture e adattamenti) di composizioni di fine Cinquecento o inizi del Seicento, se non del sec. XVIII, e soltanto due di esse riguardano il Palestrina, al cui modello, invece, intendono genericamente richiamarsi le composizioni in stile pubblicate nella rivista «La Scuola Veneta di Musica Sacra», ad opera dello stesso Tebaldini e di altri esponenti del movimento ceciliano di ambito veneto-friulano, con i quali il direttore del periodico ebbe occasione di collaborare:

- Giovanni Tebaldini, *Hymnum (duobus vocibus inaequalibus organo comitante) honori Mariae Sanctae Graecae*
- Giovanni Tebaldini, *Veni creator spiritus*, inno a 4 voci dispari con organo
- Giovanni Tebaldini, *Intonuit de caelo*, offertorio in feria II post Pentecosten a 3 voci dispari (C. T. B.) con organo
- Giovanni Tebaldini, *Offertorio per la I^a messa del Natale*, a 2 voci dispari con organo
- Giovanni Tebaldini, *Offertorio per la III^a messa del Natale*, a 4 voci miste³⁶
- Girolamo Barbieri, *Tantum ergo*, a 2 voci pari con organo³⁷
- Luigi Bottazzo, *Laetatus sum*, a 3 voci dispari con organo³⁸
- Luigi Bottazzo, *Esempi di cadenze e preludi per le Lezioni*³⁹
- Luigi Bottazzo, *Lezione I e Lezione II*⁴⁰
- Vittorio Franz, *Tantum ergo*, a 3 voci dispari con organo⁴¹
- Vittorio Franz, *Versus*, per la novena di Natale⁴²
- Lorenzo Perosi, *Tantum ergo*, a 4 voci dispari⁴³
- Oreste Ravello, *Corale-Fantasia*⁴⁴.

L'analisi dovrà essere estesa a tutte le trascrizioni e riduzioni di Tebaldini (finora ne sono state identificate circa duecento⁴⁵), ma l'impressione immediata e le prime riflessioni sono analoghe a quelle che può suscitare un edificio neoromanico o neogotico. Come gli elementi costruttivi tipici dell'architettura medioevale spesso sono stati ridotti a una mera funzione decorativa, per trasfigurare in senso edificante la concezione spaziale del sec. XIX risusci-

tando artificialmente le forme di uno stile antico, così Tebaldini con le sue trascrizioni piega la musica rinascimentale alla sensibilità melodica e armonica del periodo tardo-romantico, che nelle sonorità sfumate e indefinite inseguiva una dimensione atemporale, fuori dalla realtà contingente. Risulta eloquente, al riguardo, la sua osservazione rivolta a chi giudicava il ritorno al passato come un rifiuto del presente:

Le composizioni di Palestrina oggi ci appaiono monumenti colossali contro cui nulla poterono le ingiurie del tempo. Ché anzi il tempo – al pari che alle grandiose cattedrali gotiche, ai mosaici dei templi bizantini – operò sulla polifonia palestriniana un'azione così efficace, da renderla inalterabile attraverso a tutti i rapidi mutamenti di sistemi, di gusto, di scuola e di stile per cui la musica è passata in tre secoli⁴⁶.

Non diversamente da quanto accadde con altre operazioni simili (si pensi alla scuola di Solesmes che intendeva ripristinare «il gregoriano autentico»), chi tra Otto e Novecento difese la causa della Palestrina-Renaissance era convinto di perseguire il recupero dell'«antico vero», nel tentativo di attenuare una diffusa nostalgia verso l'epoca dell'«autentica musica sacra». Si cercò, quindi, di colmare un distacco ormai secolare proponendo di innestare la scrittura modale nell'impianto armonico della musica contemporanea⁴⁷. Questo tentativo, condotto o sostenuto in varia misura da Tebaldini e altri anche in Italia (ad esempio, Oscar Chilesotti e Fausto Torrefranca⁴⁸), non era però legittimo, perché la commistione tra antico e moderno che ne è derivata non corrispose a un'autentica ricostruzione. Ad essi, però, va riconosciuto il merito di avere avviato quel programma di ripristino che, progressivamente, avrebbe portato alla piena consapevolezza critica e alla rivalutazione filologica del nostro patrimonio musicale.

Note

- ¹ Per quanto riguarda la sezione musicale del progetto, il gruppo di lavoro dell'Università di Padova costituito da Martina Buran, Cristina Bernardi, Pier Luigi Gaiatto (†) e Ruggero Lorenzin, ha effettuato lo spoglio e l'indicizzazione dei seguenti periodici, per oltre 2.000 record censiti: «Ars et labor», «Arte sacra», «Ateneo veneto: rivista mensile di scienze, lettere ed arti», «Atti e memorie dell'Ateneo veneto: rivista mensile di scienze, lettere ed arti», «Bollettino della diocesi di Vicenza», «Bollettino diocesano di Padova», «La civiltà cattolica», «La fiera letteraria: giornale settimanale di scienze, lettere ed arti», «Musica e musicisti», «Note d'archivio per la storia musicale», «Il raccoglitore», «Santa Cecilia: rivista mensile di musica sacra e liturgica», «La Scuola Veneta di Musica Sacra: rivista liturgica musicale».
- ² Una ricca informazione sulla vita e sull'opera di Giovanni Tebaldini, con ampia e aggiornata bibliografia, è disponibile nel sito *Giovanni Tebaldini musicista e musicologo (Brescia 1864 - San Benedetto del Tronto 1952)*, a cura del Centro Studi e Ricerche "Giovanni Tebaldini" (www.tebaldini.it).
- ³ A. Lovato, *Il movimento ceciliano a Padova*, in *Le scelte pastorali della Chiesa padovana 1883-1982. Da Giuseppe Callegari a Girolamo Bortignon*, a cura di Pierantonio Gios, Padova 1992, pp. 385-420; 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 2008; *Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra*, a cura di F. Colussi e L. Boscolo Folegana, Udine 2011.
- ⁴ Nel 1889 Giovanni Tebaldini fu nominato direttore della *schola cantorum* e secondo maestro di cappella in San Marco a Venezia. Lasciò l'incarico nel 1894 perché chiamato a dirigere la cappella musicale della basilica di Sant'Antonio a Padova, dove rimase fino al 1897.
- ⁵ G. Tebaldini, *La nostra fede*, in «La Scuola Veneta di Musica Sacra: rivista liturgica musicale», I/1, 1892, p. 1.
- ⁶ Sul ruolo ricoperto nel movimento di riforma della musica sacra da Angelo De Santi, interlocutore privilegiato di Giovanni Tebaldini anche nella gestazione della rivista «La Scuola Veneta di Musica Sacra», cfr. P. L. Gaiatto, *Il movimento ceciliano a Padova e nel Veneto. Il carteggio De Santi-Cheso*, in «Rassegna Veneta di Studi Musicali», XV-XVI, 1999-2000, pp. 263-300; A. Lovato, *Il movimento ceciliano e la storiografia musicale in Italia. Il contributo di Angelo De Santi*, in «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's Intellectual History: Founders, followers & fads*, ed. by Zdr. Blažeković and B. Dobbs Mackenzie, New York 2009, pp. 237-245.
- ⁷ G. Tebaldini, *La nostra fede*, cit., p. 1.
- ⁸ *La recezione di Palestrina in Europa fino all'Ottocento*, a cura di R. Tibaldi, Lucca 1999; *La Renaissance et sa musique au XIX^e siècle*, éd. par Ph. Vendrix, Tours 2004.
- ⁹ G. Tebaldini, *La nostra fede*, cit., p. 1.
- ¹⁰ Ivi. Per la biografia e l'opera di Franz Xaver Haberl, Michael Ignaz Haller, Ignaz Martin Mitterer, Karl Proske, Peter Piel e Franz Xaver Witt cfr. le rispettive voci in: *Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti. Le biografie*, a cura di A. Basso, 9 voll., Torino 1985-1990; *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite: Personenteil*, hrsg. von L. Finscher, 18 voll., Kassel etc. 1999-2008; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by St. Sadie, 29 voll., London- New York 2001.
- ¹¹ G. Tebaldini, *La nostra fede*, cit., p. 2.
- ¹² Ivi.
- ¹³ G. Tebaldini, *La scuola veneta di musica sacra*, in «La Scuola Veneta di Musica Sacra», cit., I/1, 1892, p. 4.
- ¹⁴ Ivi.
- ¹⁵ Ivi.
- ¹⁶ *Trésor musical: collection authentique de musique sacrée & profane des anciens maîtres belges*, éd. R.-J. van Maldeghem, 29 voll., Bruxelles 1865-1893.
- ¹⁷ *Johannis Petraloysii Praenestini Opera Omnia*, a cura di Th. De Witt e F. X. Haberl, 33 voll., Lipsia 1862-1907.
- ¹⁸ *Raccolta di salmi di Giovanni Legrenzi (1625-1691)*, in «La Scuola Veneta di Musica Sacra», cit., I/1-5, 1892-1893, dispense I-V.
- ¹⁹ G. Legrenzi, *Concerti musicali per uso di chiesa [...] opera prima*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1654, che comprende otto composizioni per voci, due violini concertanti e basso continuo. Copie della stampa originale: Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique di Bruxelles (mancano S e B), Bibliothèque Sainte-Geneviève di Parigi, Biblioteka Uniwersytecka di Wroclaw (mancano S, A e T). Cfr. *Répertoire International de Sources Musicales (= RISM), A/I/5, Einzeldrucke vor 1800*, hrsg. von K. Schlager, Kassel etc. 1975, [1609, p. 289.
- ²⁰ *Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di San Marco*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 24-26 maggio

1990, Clusone, 14-16 settembre 1990), a cura di F. Passadore e F. Rossi, Firenze 1994.

²¹ G. Tebaldini, *La scuola veneta di musica sacra*, cit., p. 5.

²² Ivi.

²³ Ivi.

²⁴ Ivi. Per l'identificazione della copia cfr. nota n.19.

²⁵ Ivi.

²⁶ Cfr. Appendice II. La trascrizione integrale mi è stata gentilmente messa a disposizione da Riccardo Favero che l'ha realizzata in occasione di una bella e molto accurata registrazione dei *Concerti musicali* di Legrenzi, eseguita con l'ensemble *Oficina Musicum* e incisa dalla Dynamic, CDS 653, nel 2009. In essa, rivista e composta da Chiara Comparini, sono velate le frasi musicali che Tebaldini ha ommesso nella propria trascrizione e contornate le modifiche che egli ha introdotto nella versione originale al fine di ricostruire i collegamenti tra le sezioni conservate.

²⁷ Aspetti significativi di questo fenomeno sono indagati in *Il canto piano nell'era della stampa*, atti del convegno internazionale di studi (Trento - Venezia, 9-11 ottobre 1998), a cura di G. Cattin, D. Curti M. Gozzi Trento 1999.

²⁸ G. Zarlino, *Nigra sum sed formosa. Motectum quinque vocum moduli*, in «La Scuola Veneta di Musica Sacra», cit. I/6, 1892-1893, dispensa VI. Il mottetto è stato trascritto dalla raccolta *Quinque vocum moduli, motecta vulgo nuncupata, opus nunquam alias typis excussum ac nuper accuratissime in lucem aeditum, liber primus*, Venezia, Antonio Gardano, 1549. Copie della stampa originale: Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (manca il 5), Biblioteca Central di Barcellona (T), Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna (S e T), Biblioteca Casanatense di Roma. Cfr. RISM, A/I/9, *Einzeldrucke vor 1800*, cit., [Z 99, p. 303.

²⁹ A. Gabrieli, *Canzona*, in «La Scuola Veneta di Musica Sacra», cit., I/7, 1892-1893, dispensa VII. Giovanni Tebaldini ha ripreso la trascrizione contenuta in *Concert historique d'orgue. Morceaux d'auteurs célèbres de différents écoles du XVI^e au XIX^e siècle*, a cura di F. A. Guilman, Paris [1890], dove è proposta la canzone di Gabrieli tratta da *Il terzo libro de ricercari [...] insieme uno motetto, due madrigaletti, et uno capriccio sopra il pass'è mezo antico, in cinque modi variati, et tabulati per ogni sorte di stromenti da tasti*, Venezia, Angelo Gardano, 1596. Copie della stampa originale: Stadtbibliothek di Burgdorf, Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna. Cfr. RISM, A/I/3, *Einzeldrucke vor 1800*, cit., [G 82, p. 136.

³⁰ A. Gabrieli, *Motettum quinque vocum. O sacrum convivium*, in «La Scuola Veneta di Musica Sacra», cit., I/8, 1892-1893, dispensa VIII, dalla raccolta *Sacrae cantiones (vulgo motecta appellatae) quinque vocum, tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae. Liber primus*, Venezia, Antonio Gardano, 1565, con successive edizioni e ristampe. Copie della stampa originale: Bayerische Staatsbibliothek di Monaco (A e B), Bischöfliche Zentralbibliothek di Regensburg (A e B), Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna (S, B e 5), Biblioteca del Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano (5 senza frontespizio). Cfr. RISM, A/I/3, *Einzeldrucke vor 1800*, cit., [G 49-52, p. 134.

³¹ G. Gabrieli, *Canzona*, in «La Scuola Veneta di Musica Sacra», cit., I/7, 1892-1893, dispensa VII. In questo caso Tebaldini propone la trascrizione presente in C. von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Zur Geschichte der Blüthe heiligen Gesanges im sechszehnten, und der ersten Entwicklung der Hauptformen unserer heutigen Tonkunst in diesem und dem folgenden Jahrhundert, zumal in der Venedischen Tonschule*, 3 voll., Berlin 1834. Il brano appartiene alla raccolta *Canzoni et sonate [...] a 3. 5. 6. 7. 8. 10. 12. 14. 15. & 22. voci, per sonar con ogni sorte de instrumenti, con il basso per l'organo*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1615. Copie della stampa originale: Národní knihovna di Praga (organo), Staats- und Stadtbücherei di Augsburg (manca B), Murhard'sche Bibliothek der Stadt di Kassel, Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna (incompleta), Biblioteca musicale del Conservatorio di Santa Cecilia a Roma (A, T, B e 5). Cfr. RISM, A/I/3, *Einzeldrucke vor 1800*, cit., [G 88, p. 137.

³² G. P. da Palestrina, *Quocumque pergis virgines*, in «La Scuola Veneta di Musica Sacra», cit., II/7-8, 1893-1894, dispensa IV: terza strofa dell'inno *Iesu corona virginum* incluso nella raccolta *Hymni totius anni secundum sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem necnon hymni religionum quatuor vocibus concinendi*, Venezia, Angelo Gardane, 1589. Cfr. RISM A/I/6 *Einzeldrucke vor 1800*, cit., [P 739, p. 402. Con molta probabilità Tebaldini ha fatto ricorso all'edizione *Johannis Petraloyssii Praenestini Opera Omnia* cit.

³³ G. P. da Palestrina, *Dextera Domini*, in «La Scuola Veneta di Musica Sacra», cit., II/7-8, 1893-1894, dispensa IV. Il brano appartiene agli *Offertoria totius anni secundum sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem quinque vocibus concinenda... pars prima [pars secunda]*, 2 voll., Roma, Francesco Coattino, 1593. Cfr. RISM A/I/6, *Einzeldrucke vor 1800*, cit., [P 746, P 749, p. 403; *Johannis Petraloyssii Praenestini Opera Omnia* cit.

³⁴ G. Frescobaldi, *Interludi per l'organo per la messa della domenica*, in «La Scuola Veneta di Musica Sacra», cit., II/12 (?), 1893-1895, dispensa VII. La trascrizione, ripresa da *Sammlung von Orgelsätzen aus den gedruckten Werken des*

- Hieronymus Frescobaldi*, hrsg. von Fr. X. Haberl, Leipzig 1889, propone il «Kyrie per la Messa della Domenica», la «Canzon dopo l'Epistola» e il «Kyrie per la Messa della Madonna» dai *Fiori musicali di diverse composizioni: toccate, Kirie, canzoni, capricci, e ricercari, in partitura a quattro, utili per suonatori [...] opera duodecima*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1635. Copie della stampa originale: Minoritenkonvent e Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, Herzog-August-Bibliothek di Wolfenbüttel, Staatsbibliothek di Berlino, Bibliothèque Nationale di Parigi, Euing Music Library di Glasgow, British Museum di Londra (incompleta), Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna, Biblioteca comunale Ariostea di Ferrara, Biblioteca dell'Abbazia di Montecassino, Biblioteca municipale di Reggio Emilia, Biblioteka Uniwersytecka di Wroclaw, University of California di Berkeley. Cfr. RISM, A/I/3, *Einzeldrucke vor 1800*, cit., [F 1871, p. 115.
- ³⁵ G. M. Carretti, *Credo corale all'unisono con organo*, in «La Scuola Veneta di Musica Sacra», cit., II/1-2, 1893-1895, dispensa I: da *Credo corali a una e due voci con l'organo, se piace*, Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1737. Cfr. RISM A/I/2, *Einzeldrucke vor 1800*, cit., [1260-1261], p. 69. Probabilmente, la trascrizione di Tebaldini fu fatta dall'esemplare conservato nel Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna, EE.20.
- ³⁶ Le composizioni di Giovanni Tebaldini sono pubblicate in «La Scuola Veneta di Musica Sacra», cit., I/9-10, 1892-1893, dispense IX e X, II/11, 1893-1895, dispensa VI.
- ³⁷ G. Barbieri, *Tantum ergo*, a due voci pari, in «La Scuola Veneta di Musica Sacra», cit., II/9-10, 1893-1895, dispensa V. Cfr. F. M. Bauducco, *Relazioni del padre Angelo De Santi S.I. con la Congregazione dei Riti circa la musica sacra dal 1887 al 1902*, «Archivum historicum Societatis Iesu», XLII, 1973, pp. 128-160.
- ³⁸ L. Bottazzo, *Laetatus sum* a tre voci dispari con organo, in «La Scuola Veneta di Musica Sacra», cit., II/3-4, 5-6, 1893-1895, dispense II e III. Cfr. G. Zaggia, *Luigi Bottazzo e la restaurazione della musica sacra*, in *Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana* I, Padova 1967, pp. 223-301.
- ³⁹ L. Bottazzo, *Esempi di cadenze e preludi per le lezioni*, in «La Scuola Veneta di Musica Sacra», cit., I/9-11, 1892-1893, dispense IX-XI.
- ⁴⁰ L. Bottazzo *Lezione I e Lezione II* («Sull'accompagnamento delle melodie gregoriane. Esempi»), in «La Scuola Veneta di Musica Sacra», cit., II/7-8, 1893-1895, dispensa IV.
- ⁴¹ V. Franz, *Tantum ergo*, a 3 voci dispari con organo, in «La Scuola Veneta di Musica Sacra», cit., II/9-10, 1893-1895, dispensa V. Cfr. R. Frisano, *Vittorio Franz organista, compositore, insegnante in Friuli tra Ottocento e Novecento*, Tolmezzo 2003.
- ⁴² V. Franz., *Versus*, per la novena di Natale, in «La Scuola Veneta di Musica Sacra», cit., II/11, 1893-1895, dispensa VI.
- ⁴³ L. Perosi, *Tantum ergo* a 4 voci dispari, in «La Scuola Veneta di Musica Sacra», cit., II/7-8, 1893-1895, dispensa IV. Cfr. A. Lovato, *Il gregoriano melodioso di Lorenzo Perosi*, in *De ignoto cantu*, atti dei seminari di studio (Fonte Avellana, 2000-2002), a cura di P. Dessì e A. Lovato, S. Pietro in Cariano (Vr) 2009, pp. 387-434.
- ⁴⁴ O. Ravanello *Corale-Fantasia*, in «La Scuola Veneta di Musica Sacra», cit., I/12, 1892-1893, dispensa XII. Cfr. G. Cattin, *Ricordo del m° Oreste Ravanello*, in «Atti e memorie dell'Accademia patavina di scienze lettere ed arti», CVII, 1994-1995, parte I: *Atti*, pp. 129-134.
- ⁴⁵ Per le trascrizioni di Tebaldini cfr. l'elenco aggiornato in P. L. Gaiatto (†) e C. Canella, *Giovanni Tebaldini (1864-1952). Catalogo tematico*, Venezia 2012.
- ⁴⁶ «La Scuola Veneta di Musica Sacra», cit., II/5-6, 1893-1895, p. 38.
- ⁴⁷ C. Dahlhaus, *La musica dell'Ottocento*, trad. di L. Dallapiccola, Firenze 1990, pp. 18-28, 190-201.
- ⁴⁸ *Fausto Torrefranca: l'uomo, il suo tempo, la sua opera*, atti del convegno a cura di G. Ferraro e A. Pugliese, Vibo Valentia 1987; *Oscar Chilesotti la musica antica e la musicologia storica*, a cura di I. Cavallini, Venezia 2000.

Appendice I

1

La nostra fede

«La Scuola Veneta di Musica Sacra: rivista liturgica religiosa», I/1, 1892, pp. 1-3.

Non diciamo il nostro programma poiché il titolo dato a questo periodico racchiude un programma completo, non ambiguo non tendenzioso, ma chiaro, esplicito, assoluto. Più innanzi sviluppiamo chiaramente l'indole di questa pubblicazione. Qui ci limitiamo a sostenere che la transigenza ne' propri ideali potrà essere suggerita dall'opportunità, a cui forse neppur noi sapremo sfuggire, ma la transigenza dettata da ragioni, diremo così, pratiche, non potrà né dovrà far sorgere alcun dubbio sulla *nostra fede*. E nel dir fede intendiamo la fede artistica e religiosa.

Un giorno, noi pure, nutrimmo la fallace persuasione che per possedere un ideale artistico, in materia di musica sacra, fossero sufficienti alti criteri d'arte, solide cognizioni tecniche ed estetiche, profonda dottrina storica.

Ma fu errore di cui ora facciamo aperta confessione. Imparando a conoscere in tutta la sua sublime simbolica essenza, la liturgia cattolica; penetrando man mano nelle alte idealità del rito, ci persuademmo che è ben stolto colui il quale volesse pretendere poter fare della musica sacra attenendosi alle sole cognizioni artistiche. Che senza la conoscenza dei canoni liturgici non si può pensare a comporre vera musica sacra. Riccardo Wagner, il rivoluzionario del dramma lirico moderno, insegnò la via agli autori del teatro. Egli al compositore, quale base dell'avvenire musicale, impose cognizioni letterarie, verità scenica, idealità nei concetti; questo a pari colla conoscenza delle dottrine musicali.

Ebbene! Riccardo Wagner, se non avesse detto altrimenti, avrebbe chiaramente delineato con queste prescrizioni, i doveri dello stesso compositore di musica sacra. Ma egli aggiunse dell'altro. Maestro alla Cappella reale di Dresda (dal 1842 al 1849) 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 ed illustri 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.

Dicono però i suaccennati avversari, fossilizzati nella loro orbita piccina di grette e puerili idee: «come? Volete voi tornare indietro, arrestare il cammino dell'arte; abbandonare le conquiste moderne, per l'arte antica?»

Si e no; rispondiamo noi.

Si! Fino a quando non sorgerà il genio moderno che al pari di Palestina, nella metà del secolo XVI, sappia irradiare di sua luce l'avvenire della musica sacra, mettendo a base delle proprie creazioni, le leggi della chiesa.

No! se questo genio sorgesse oggi stesso, insegnando a tutti noi la via da seguire, sia pure come modesti gregari di numerosi falangi.

Ma fino a quando l'esempio del più grande riformatore musicale del nostro secolo, Riccardo Wagner, ci insegna a studiare religiosamente gli antichi al punto che lo stesso autore del *Parsifal* non credette di meglio che di attingere al grande Palestrina, per il suo ultimo capolavoro; fino a quando potremo ricordare la frase, tante volte fraintesa «*Torniamo all'antico*» di Giuseppe Verdi; sino a che potremo leggere la lettera che lo stesso autore d'*Otello* indirizzava al M.^o Gallignani dopo il Congresso di Musica Sacra tenuto a Milano lo scorso novembre, nella quale propugnava lo studio costante e l'esecuzione delle opere di Palestrina; fintanto saremo in grado di ribattere ai nostri avversari, per sicura scienza, la quale non teme smentite, che lo stesso Verdi, oggi, forma oggetto di studii speciali il canto gregoriano e le composizioni del sommo Pier Luigi, noi saremo sempre in diritto di ribattere che ci sentiamo *innanzi*, assai più innanzi di tutti, appunto perché *torniamo indietro*.

In arte questo non è un paradosso. Come l'architettura sacra abbattendo le baroccheggini, le superfezioni del secolo *pompadour*, rimise alla luce del sole le superbe basiliche medioevali; come la pittura religiosa va rinnovandosi alla scuola dei Giotto, Orcagna, Botticelli, Ghirlandaio, Pinturicchio e Beato Angelico; così la musica sacra deve riformarsi alla scuola degli antichi.

Noi che abbiamo la fortuna, invidiatoci da chissà quanti artisti che sentono e palpitano per gli ideali d'arte e di religione, di poter dettare il nostro atto di fede in questa cara Venezia, ci torna dolce pensare ad una resurrezione delle opere del Croce, dei Gabrielli, del Monferrato e di Lotti. Purtuttavia non tema alcuno che tale ortodossia di principi possa renderci esclusivisti. Tale è il nostro miraggio; la via per arrivarci sarà tortuosa, ci imporrà delle transazioni - lo dicemmo da bel principio; - ma non ci farà nutrire il menomo dubbio, la più piccola incertezza.

Prevediamo le risa ironiche, i sarcasmi degli impotenti e degli indifferenti. «Dunque - diranno essi - arte dell'avvenire!»

Precisamente o signori!

E per rispondere appunto a queste probabili insinuazioni, facciamo nostre le parole dell'illustre amico P. De-Santi, dettate giorni sono, mentre un rilevante successo ottenuto in Roma colla sua *Schola Cantorum* (in Seminario Vaticano dapprima, ed al cospetto della Augusta Santità di Leone XIII, poco dopo) lo confortava dei bassi attacchi avversari. Egli chiudendo uno de' suoi dotti studi apparsi nella *Civiltà Cattolica*, (1) diceva: «Decoreranno anni assai prima che il fiume veramente reale delle riforme della musica sacra, che ormai avanza lentamente sì, ma sicuro di giungere al termine segnato dal dito di Dio e dalla Chiesa, compia intieramente il suo corso; ma che sono mai dieci, trenta, cinquanta anni nella storia? Noi forse non vedremo a pieno il frutto di quel po' che andiamo promovendo. Che importa? Lo vedrà la generazione futura. Ben questo possiamo dire fin da questo momento, che è non poco audace chi crede poter arrestare il corso delle cose, quale esso si imprime manifestamente nel mondo e nella Chiesa; e che è d'animo ben piccolo e meschino chi, per salvare non sappiamo bene qual cosa, va nutrendo il pio desiderio (come purtroppo incontra,) che la Chiesa possa oggi cancellare le sue tradizioni e approvare come vera musica sacra, quella che ha finora condannato come teatrale e come intrinsecamente indegna di lei.»

L'impresa, a cui sorretti dalla benevola approvazione dell'Autorità Ecclesiastica e dall'appoggio di stimabili persone ci accingiamo, non è facile, né piana. Lo sappiamo! Ma nessuna insidia, nessuna avversità, fosse pur sleale, pari a quelle che in passato dovemmo sopportare, ci smuoveranno dalla linea di condotta che ci siamo proposti.

Dal giorno in cui un carneade qualunque chiamò *branco di castroni* i primi benemeriti propugnatori della riforma della musica sacra in Italia, son passati sette anni. In tutto questo tempo le nostre modeste forze non operarono che per il trionfo della riforma medesima. Tanto nei più piccoli

paesi della Sicilia, come nelle più celebri cattedrali della Germania, percorrendo l'Italia in lungo e in largo, cercammo materia di studio per renderci conto dei bisogni in cui l'arte sacra versa da noi. Combattemmo senza tregua, nel giornalismo periodico e quotidiano, in congressi e conferenze, nei seminari e nelle scuole. Dappertutto incontrammo amici entusiasti e nemici implacabili; ma dal primo giorno che ci votammo a questa causa, ebbimo altresì la consolazione di trovare Prelati ed artisti, sacerdoti e maestri, occupanti alte posizioni, dedicarsi intieramente alla riforma lavorando pel suo trionfo avvenire. Ed è perciò che nessuna paura di lotta varrà a sgomentarci. La lotta fu ed è il nostro pane quotidiano. Non la temiamo quindi! La nostra età ci dà diritto a sperare che l'avvenire sarà nostro e che verrà giorno in cui di queste guerriglie, al pari di tante altre, non rimarrà che una debole memoria, per lasciar trionfare la luce del vero e del bello.

La nostra fede non poggia che sul *vero*; su quel *vero* che la Chiesa coi Decreti e l'arte colle sue leggi, hanno sancito solennemente e che la storia ha scolpito a caratteri indelebili nel suo libro d'oro. Noi non propugneremo la teoria dell'*arte per l'arte*; bensì la più moderna che fu pure l'antica: *l'arte per l'ideale*.

Per noi l'arte deve contribuire a ingigantire l'ideale della religione cattolica. Questa è la missione dell'arte nella Chiesa; e noi, forti di questa fede, continueremo a lottare per essa.

G. T.

Venezia, Curia Patriarcale 8 Luglio 1892

(1) *Civiltà Cattolica*. Quad. del 4 Giugno 1892 p. 534 e seg.

2

La scuola veneta di musica sacra

«La Scuola Veneta di Musica Sacra: rivista liturgica musicale», I/1, 1892, pp. 3-4.

Chi imprende a pubblicare alcuni fra i capolavori della classica scuola veneta di musica sacra, è persona su cui pesa la colpa di un grave peccato originale! Quello d'aver avuto la debolezza di pellegrinare fuori d'Italia per imparare ciò che siano stati veramente i grandi maestri italiani di altri tempi.

Nel mondo piccino delle facili fame, delle celebrità circoscritte alle mura di una cittadella; nel mondo che trasforma un nobile campo dell'arte in una bottega da rigattiere in cui si vende la propria merce al miglior offerente, può costituire un delitto di lesa patriottismo parlare di altri tempi, ricorrere agli insegnamenti di altri paesi. I più generosi - si può star certi - si accontenteranno di compatire e di deplorare che giovani forze possano s fibrarsi nell'intento di raggiungere un simile ideale, quasi quasi utopistico, certamente inutile. Ma innanzi al sereno e vasto orizzonte dell'arte che innalza nell'ideale; per gli artisti che sentono, che palpitano, che vivono di nobili aspirazioni; per le anime anelanti a studiare il passato e scrutare nell'avvenire, cos'è mai la stretta cerchia di quelli che ci si affollano intorno? Cosa sono le tentennanti reputazioni del momento? Molti di coloro che ci useranno la somma grazia di leggere queste righe, getteranno lungi il periodico nostro, per non perdere del tempo prezioso, che si può benissimo impiegar meglio *a far nulla*. Ma non è per simil gente

che noi, innamorati del bello, studiamo e ci sacrificiamo. Il mondo degli ignoranti è infinito; nemici ne abbiamo tutti, vicini e lontani. Essi temono la luce del vero perché per essa verranno o cacciati nell'ombra, od abbagliati ciecamente. Ma di costoro, vale forse l'occuparsi? Il nostro lavoro è dedicato agli uomini di buona volontà; a coloro che non temono di imparare troppo e che senza ambizioni personali comprendono come l'orgoglio massimo dell'artista, la necessità imprescindibile a cui dee soddisfare onde poter vivere intellettualmente, si è di sapere e comprendere dove sia arrivata l'arte che egli coltiva, quali le altezze da essa raggiunte nei tempi passati.

Nihil sub sole novi. E questa grande verità è necessario rispettarla e provarla a quei vanitosi narcisi che innamorati di sé, non vedono non comprendono nulla all'infuori di quello che essi hanno creato, pretendendo che l'arte vera abbia cominciato e termini col loro tempo, quando forse non si illudano abbia ad impennarsi totalmente nella loro stessa persona.

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 baroccheggini 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, qui in Italia, per una stupida vanità personale e per ignoranza più che secolare, rimasero sepolte e dimenticate negli archivi delle biblioteche.

Non possiamo vantare né virtù, né meriti di sorta: ma se dobbiamo menar vanto di qualche requisito, si è appunto di possedere un po' di forza di volontà, ed una grandissima fede nel lavoro. Per questa fede e per questa volontà accogliamo il consiglio di parecchi egregi amici e realizzammo il nostro divisamento di dar vita ad un periodico che, inteso ad illustrare la *tradizionale* Scuola Veneta di musica sacra, riuscisse termine di confronto fra quello che si è fatto e quanto si fa tuttora dai più, in simile campo.

È agli amici quindi che ci rivolgiamo, onde vogliano prestarci aiuto; agli amici personali che in Italia e fuori ci onorano della loro stima e fiducia! agli amici di fede artistica, che pure il nostro paese può oramai vantare in numero considerevole; e del pari alla stampa quotidiana e periodica che apprezza ed applaude i nostri sforzi.

In altro paese la nostra impresa troverebbe l'appoggio non solo dei privati, ma benanco del governo. Informi la pubblicazione di tutte le opere della scuola fiamminga fatta dal Maldeghem di Bruxelles per conto del Ministero della P. I. del Belgio; lo provino le opere di Palestrina raccolte dall'Haberl e pubblicate dal Breitkopf di Lipsia con largo appoggio del governo prussiano.

Noi non possiamo lusingarci che dell'aiuto dei privati cui sta a cuore il decoro dell'arte italiana. Se la nostra fosse giudicata da alcuni per presunzione, valga a scusarla il vivo amore che nutriamo per le cose patrie e per l'arte.

gt.

3

La nostra musica

«La Scuola Veneta di Musica Sacra; rivista liturgica e religiosa», I/1, 1892, pp. 4-5.

Giovanni Legrenzi (1625-1691) *Raccolta di Salmi* a più voci con accomp. d'organo. L'autore della musica, che con questo primo numero pubblichiamo, è nato a Clusone in provincia di Bergamo. Il Caffi, storico diligente della Cappella Ducale di San Marco, ci apprende che Giovanni Legrenzi studiò in Bergamo ove divenne organista della chiesa di Santa Maria Maggiore; che verso il 1664 assunse la direzione della Cappella ducale di Ferrara; infine che venuto più tardi a Venezia, dapprima occupò il posto di direttore del Conservatorio dei Mendicanti, poscia quello di primo maestro della Basilica di San Marco, succedendo in tale ufficio a Natale Monferrato.

Il Legrenzi oltre a molta musica sacra, edita a Venezia dal 1654 al 1692, scrisse in quantità musica da camera ed opere teatrali. Del *Totila*, rappresentato per la prima volta sul teatro di San Giovanni e Paolo nel 1677, il decorso anno, in un Concerto Storico dato a Venezia dalla *Schola Cantorum*, vennero eseguiti con successo parecchi brani assai interessanti,

Di Giovanni Legrenzi e delle opere sue diremo più estesamente in un prossimo studio storico-critico della Scuola Veneta di musica sacra. Allora ci soffermeremo ad esaminare il carattere della musica profana e della musica sacra di sì insigne maestro, cui molta parte di fama spetta dall'aver creato in Venezia una scuola, dalla quale uscì un Antonio Lotti.

Per essere giusti è d'uopo riconoscere che la musica sacra di Giovanni Legrenzi si avvicina non poco, nello stile e nella condotta, alla stessa di lui musica per camera e da teatro. Tale evidentissima ragione ci suggerì di scegliere tra i lavori di Legrenzi, una raccolta di *Salmi* nei quali il testo non impone al compositore uno stile strettamente liturgico. Ché forse alle *Messe* e ad altre composizioni su testo affatto liturgico, non avremmo potuto dar corso senza infrangere i canoni chiesastici cui dedichiamo l'opera nostra.

I biografi dell'illustre maestro dicono che egli «fu uno di coloro che diedero impulso e sviluppo allo stile chiesastico concertante per voci e strumenti.»

E questo fatto è evidentissimo dalle sue composizioni generalmente concepite per voci disparti con accompagnamento d'organo ed archi.

I *Salmi* che veniamo pubblicando nella raccolta cui diamo corso, vennero copiati da alcuni esemplari esistenti nella biblioteca di Breslau in Slesia. Poiché è d'uopo avvertire che l'Archivio della Cappella di San Marco, come di tanti altri maestri, anche di Legrenzi, fino ad un anno addietro, non possedeva una nota sola.

Nello trascrivere tali composizioni destinate ad essere pubblicate, credemmo utile tuttavia praticare qualche omissione; togliere qualche fioritura di gusto, per la nostra epoca, molto discutibile, e preferire la riduzione per organo. Questo allo scopo di facilitare l'esecuzione di tali lavori i quali nella linea architettonica appaiono di una freschezza, di una grandiosità e di una elevatezza veramente magistrali.

Intanto per chi amasse conoscere ove poter trovare altre composizioni sacre di Giovanni Legrenzi, trascriviamo qui l'elenco di quelle possedute dalla Biblioteca del Liceo Rossini di Bologna.

1. *Armonia di affetti devoti* a due, tre e quattro voci.
2. *Salmi a 5*. Tre voci e due violini.
“ *Sentimenti devoti* a due e tre voci.
3. *Compiete* con le *Litanie* ed *Antifone* della B.V. a cinque voci.
4. *Sacri e festivi concerti*. Messa e Salmi.
5. *Acclamazioni devote* a voce sola.

La stessa Biblioteca possiede pure il ritratto di Giovanni Legrenzi, ritratto che speriamo riprodurre in uno dei prossimi numeri del nostro periodico.

L. D.

Appendice II

1

G. Legrenzi, *Domine ad adiuuandum*, da *Concerti musicali per uso di chiesa* [...] opera prima, Venezia, Alessandro Vincenti 1654.

Trascrizione di Riccardo Favero; revisione e composizione di Chiara Comparin.

Adagio

Violino primo

Violino secondo

Canto
Do - mi - nus, De - us

Basso continuo

... mi - ni, ad a - diu - van - dum, ne, ad a - diu - van - dum mi - se - ri - ti - am

11

ve. Al a-cto-va-ri-um me.

This musical system, numbered 11, consists of four staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and a fermata over the first two measures. The second staff is a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The third staff is a vocal line with lyrics "ve. Al a-cto-va-ri-um me." and a fermata over the first two measures. The bottom staff is a bass line with a rhythmic pattern.

16

16

This musical system, numbered 16, consists of four staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and a fermata over the first two measures. The second staff is a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The third staff is a vocal line with a fermata over the first two measures. The bottom staff is a bass line with a rhythmic pattern.

Musical score system 1, measures 27-32. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The first staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and a long note with a fermata. The third staff (treble clef) contains whole rests. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes.

Musical score system 2, measures 33-38. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The first staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and a long note with a fermata. The third staff (treble clef) contains a vocal line with lyrics. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes.

ad - cu - ratum me. ad - ducam in te -

Prestissimo

Musical score for measures 17-23. The score is in 2/4 time and features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The tempo is marked **Prestissimo**. The lyrics are: "re. Ho-mi-um, Ca-mi-um, ni-a-dum-".

Musical score for measures 24-30. The score continues with four staves: two treble clefs and two bass clefs. The lyrics are: "va-a-dum...".

29

ad a - diu - van - dan - te mi - se - ri - cor - di - as

37

ad a - diu - van - dan - te me

37

le - - sti na, del a - di - van dum me se -

43

sti - na, fe - sti - na, Glo - - -



Musical score system 1, measures 56-58. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first treble staff has a measure rest followed by a melodic phrase in the third measure. The second treble staff has a measure rest followed by a whole note rest. The third treble staff contains a vocal line with lyrics: "ri-a-gli-ri-a Pa-tri-mi-seri-cor-di-a". The fourth staff is a bass line with a whole note chord in the first measure and a half-note sequence in the second measure.



Musical score system 2, measures 59-61. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first treble staff has a melodic line with a measure rest in the second measure. The second treble staff has a complex rhythmic accompaniment. The third treble staff has a measure rest followed by a whole note rest. The fourth staff is a bass line with a whole note chord in the first measure and a half-note sequence in the second measure.

Musical score for measures 74-76. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 74 is a whole rest in all staves. Measure 75 features a melodic line in the upper treble staff and a corresponding line in the lower treble staff. Measure 76 contains a vocal line with lyrics: "Gloria in excelsis Deo". The bass staff provides a harmonic accompaniment.

Musical score for measures 77-80. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 77 features a melodic line in the upper treble staff and a corresponding line in the lower treble staff. Measure 78 contains a vocal line with lyrics: "Et in Spiritu Sancto, qui ex Patre Filioque procedit". The bass staff provides a harmonic accompaniment.

40

Glo-ri-a Pa-tri et Spi-ri-tu-sa-n-c-t-o

141

47

Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-sa-n-c-t-o

151

vi
ci - ti - ci - Spi - ri - tu -

The first system of music consists of four staves. The top staff is a vocal line for voice (vi) in a treble clef, with lyrics "ci - ti - ci - Spi - ri - tu -". The second and third staves are piano accompaniment in a treble clef. The bottom staff is piano accompaniment in a bass clef. The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature. A box highlights the final notes of the vocal line.

San - c - to - Si - mi - le - que in prin - ci - pi - o et cum ei -

The second system of music consists of four staves. The top staff is a vocal line for soprano (sopr.) in a treble clef, with lyrics "San - c - to - Si - mi - le - que in prin - ci - pi - o et cum ei -". The second and third staves are piano accompaniment in a treble clef. The bottom staff is piano accompaniment in a bass clef. The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature. A box highlights the first notes of the vocal line.

97

sem-per, et sta-ti; et sem-per, et sem-per;

102

sem-per, et sta-ti; et sem-per, et sem-per;

Allegro

108 et nunc et sem - per, et sem - per

114

Musical score for measures 123-125. The score is written for four staves: Treble Clef 1, Treble Clef 2, Treble Clef 3, and Bass Clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 123 starts with a whole rest in the first staff. Measure 124 contains a melodic line in the first staff. Measure 125 contains the vocal line in the third staff with the lyrics "sus - cul - te se - cre - to - rum - A -".

Musical score for measures 126-128. The score is written for four staves: Treble Clef 1, Treble Clef 2, Treble Clef 3, and Bass Clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 126 contains a melodic line in the first staff. Measure 127 contains a melodic line in the second staff. Measure 128 contains a melodic line in the third staff.

Musical score system 1, measures 171-173. It consists of four staves. The top staff (treble clef) has a grey box covering measures 171-172. The second staff (treble clef) has a grey box covering measure 173. The third staff (treble clef) and fourth staff (bass clef) are fully visible and contain musical notation for measures 171-173.

Musical score system 2, measures 174-176. It consists of four staves. The top staff (treble clef) has a grey box covering measure 176. The second staff (treble clef) has a grey box covering measures 174-175. The third staff (treble clef) and fourth staff (bass clef) are fully visible and contain musical notation for measures 174-176. The lyrics "SOLI, U" and "SOLI," are visible under the third staff.

The image shows a musical score for four staves, numbered 140 to 143. The notation is in a single system. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C). The first staff (measures 140-143) contains a melodic line with a final double bar line. The second staff (measures 140-143) contains a more active melodic line. The third staff (measures 140-143) contains a melodic line with a rectangular box highlighting measures 141 and 142. The fourth staff (measures 140-143) contains a bass line with a final double bar line. The word "fin." is written at the end of the third staff.

2

G. Legrenzi, *Domine ad adiuvandum*, da *Concerti musicali per uso di chiesa [...] opera prima*, Venezia, Alessandro Vincenti 1654.

Riduzione per organo di Giovanni Tebaldini; revisione e composizione di Chiara Comparin.

The image displays a musical score for the piece "Domine ad adiuvandum" by G. Legrenzi. The score is arranged for voice and organ. It consists of three systems of staves.

System 1: The voice part (top staff) begins with the instruction "Sostenuto" and the dynamic marking "mf". The lyrics are "Do - mi - ne, Do -". The organ part (bottom two staves) also starts with "Sostenuto" and "mf". The organ part includes a "Cresc." (Crescendo) marking and a "Zoo." (Zorgo) marking.

System 2: The voice part continues with the lyrics "mi - ne, ad a - diu - van - dum me, ad a - diu - van - dum tu - fe - sti -". The organ part continues with a "P" (Piano) marking and a "Cresc." marking.

System 3: The voice part has a rest followed by the lyrics "Ad a - diu -". The organ part includes a "mf" marking, a "coll." (collage) marking, a "tempo" marking, and a "Zoo." marking. The organ part also includes a "man." (mano) marking.

15

van - dum me fe - - sti - na, ad a - du -

man.

19

van - dum me fe - sti - na, fe - sti - - na.

Largo assai

25

Glo - - ri - a.

Largo assai

p man.

17

glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i San-cto, et Spi-

rit.

25

ri-tu-i San-cto

rit. rit.

33

Allegro moderato
Tutti

cto. Si-ent e-rit in prin-ci-pi-o et cum et sem-per.

rit.

et tunc et sem-per, et sem-per, et tunc et sem-per, et

This system contains measures 44 through 49. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The vocal line has lyrics: "et tunc et sem-per, et sem-per, et tunc et sem-per, et". The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

sem-per et in me-mo-ri-a san-c-to-rum. A-men, a-men.

man. *mf*

This system contains measures 50 through 56. The vocal line continues with lyrics: "sem-per et in me-mo-ri-a san-c-to-rum. A-men, a-men." The piano accompaniment includes dynamic markings: *man.* (meno mosso) and *mf* (mezzo-forte). The system ends with a double bar line.

men.

This system contains measures 57 through 60. The vocal line has the lyric "men." and ends with a double bar line. The piano accompaniment continues with chords and moving lines, also ending with a double bar line.

