

NOTE DIDASCALICHE ALLE COMPOSIZIONI

(aggiornate al 15 aprile 2011)

Per *Trascrizioni e riduzioni*

194. *Aria*

[...] Il Carissimi appartiene alla scuola romana. Artista grandissimo e squisito, ne' suoi *Oratorii* e nelle sue *Cantate* raggiunge una espressione così profonda, così umana che difficilmente si trova l'eguale. Con lui il canto monodico espressivo si eleva ai più alti gradi di possanza e squisitezza d'espressione. Quello che è Monteverdi per la scuola veneziana, è Carissimi per la scuola romana. In lui rivive, nei mezzi nuovi d'espressione, l'anima di Palestrina.

Circa quindici *Oratorii* si conservano del Carissimi, quasi tutti inediti, in biblioteche straniere: Inoltre egli compose molte *Cantate* ed *Arie*. Assai celebrati fra gli altri sono i due *Oratorii* o *Historiæ*, di *Ezechia* e della *Figlia di Jepthe*.

(programma del Concerto, a cura dell'Associazione "Alessandro Scarlatti", Napoli, 14 aprile 1919)

216. *Dextera Domini*

[...] In esso è il genio radioso che facendo vibrare dell'anima le più intime corde, parla della grandezza divina. La storia dell'arte non crediamo offra altro esempio di manifestazioni sì pure, possenti ed ideali quali sono quelle che emanano dalla narrazione palestriniana in cui è detto che la mano del Signore *fecit virtutem et exaltavit me!*

La composizione si divide in due parti principali e la seconda si inizia precisamente alle parole *non moriar sed vivam*. A sua volta ogni parte si forma di più temi. *Dextera Domini fecit virtutem* (1° tema). Ritorna poi il primo membro del tema; alle parole *exaltavit me* appare la variante al tema medesimo con cui si chiude la prima parte. *Non moriar sed vivam* (1° tema della seconda parte), variato alle parole *sed vivam et narrabo opera Domini* (2° tema). Su questo secondo tema della seconda parte si forma la grandiosa cadenza finale, degna veramente di narrare la grandezza dell'opera divina.

A nostro parere chi volesse eseguire con efficacia la superba composizione palestriniana, dovrebbe innanzi tutto far risaltare e distinguere i diversi membri che la compongono specialmente rallentando ad ogni cadenza intermedia e ravvivando invece il tempo ed il colorito là dove si inizia un nuovo tema. Per tutto il resto diremo che soltanto l'intuizione può venire in aiuto. Ma qui ci limitiamo ad una considerazione e cioè, che se alla lettura di questa superba composizione qualche preteso musicista – sia pure creduto illustre – si ostinasse a giudicare Palestrina uno scolastico e nulla più, quegli sarebbe degno della più grande compassione. Tale la nostra modesta, ma immutabile opinione.

(Giovanni Tebaldini, *La nostra musica*, "La Scuola Veneta di Musica Sacra", a. II, n. 7-8, Venezia, luglio-agosto 1894, p. 53)

226. *Due Laudi Spirituali*

Laude spirituale, a due voci: soprano e tenore.

Anche l'*Anerio* appartiene alla stessa epoca Palestriniana, ed è una delle figure più fulgide di quest'epoca. Forse fratello di Felice Anerio, al pari di lui, squisito e puro nelle sue varie composizioni, madrigali, dialoghi, pastorali, messe, ecc.

(programma dei Concerti, a cura della Società del Risveglio, Bologna, 23 e 26 dicembre 1917)

230. *Euridice*

Giovanni Tebalbini prosegue nella coraggiosa impresa della diffusione in Italia dei capolavori musicali del passato nostro: ad un anno di distanza dalla pubblicazione per i tipi della "Sten" della trascrizione per orchestra della *Rappresentazione di anima e di corpo* di Emilio de' Cavalieri, ecco che la Società dei concerti sinfonici di Milano ci presenta in due concerti (13 e 14 maggio) l'*Euridice* di Jacopo Peri, oltre a frammenti ed a minori composizioni di altri musicisti italiani del Seicento.

Non è chi non veda l'opportunità – ancor più netta considerando l'attuale risveglio di fervore nazionale – di simili esecuzioni, presentate sotto degne vesti per interpreti e per concertazioni, quali erano quelle di Milano; L'*Euridice* poi racchiude in sé maggiore interesse, perché mai nota alla maggioranza, anche dei colti, rappresenta il perno attorno a cui gravitano tutti i discorsi e le discussioni sul melodramma del rinascimento musicale fiorentino. Interesse dunque immenso per lo studioso dell'evoluzione del dramma musicale; ed interesse non minore per il musicista che sa qual parte di quella rivoluzione musicale sia entrata come fattore di necessità in rivolgimenti posteriori di secoli e secoli; parlo del recitativo espressivo, che raggiunge in queste forme di melodramma (del resto non qui per la prima volta) una tal bellezza e una tal forza di espressione da nulla perdere di valore accanto ai più perfetti recitativi del dramma wagneriano e dell'opera lirica belliniana.

Il resuscitare quasi a vita novella queste luminose espressioni del genio italiano, che segnano tappe miliari nel cammino millenario della musica, è opera dunque non tanto patriottica quanto degna dell'ammirazione e dell'incoraggiamento universale. Ma l'opera non è perciò delle più facili; ché vi s'accompagnano difficoltà non poche e non trascurabili.

Infatti, la ricostruzione e la trascrizione devono essere fatti con intenti al tempo stesso di grande bellezza e fedeltà storica. Ed il trascrittore deve essere dotato oltre che di un felice temperamento d'artista e di una sicura conoscenza dell'epoca storica, di serenità affinché la sua mano non si lasci trarre dalla voluttà di una frase, per sostenerla con una base orchestrale sia pure di per sé stessa bella, ma non corrispondente per stile al capitello d'una semplicità dorica.

Queste le difficoltà d'ordine estetico, oltre quelle, assai minori, tecniche di realizzazione del *continuo*, cui s'imbatte il ricostruttore moderno di queste musiche del rinascimento musicale; l'*Euridice* queste difficoltà presentava al massimo grado, poiché essa stessa nata da una reazione contro l'architettura polifonica dei madrigalisti, creata con l'intento di porre in valore essenzialmente la parola, sì da ridurre la parte musicale a mezzo, non a fine. Qui, come non mai, la orchestrazione doveva mantenersi nei limiti della più casta nudità e riempire le pause della parola non come elemento di sfondo; lasciando alle sfumature, alle vibrazioni, agli echi della parola, campo di espandersi e di porsi nella più luminosa evidenza.

Riuscì il Tebaldini a darci la trascrizione orchestrale più adatta allo stile delle musiche di Jacopo Peri? [...] Premettiamo innanzitutto che qualunque possa essere il nostro giudizio sul lavoro di trascrizione di Giovanni Tebaldini, la sua opera di diffusione dei nostri monumenti musicali lo addita all'ammirazione degli studiosi e degli amatori; e questo merito gli va dato innanzi tutto riconoscendo in pari tempo la nobiltà del suo lavoro di musicista e di interprete, di esegeta delle musiche antiche; nobiltà già affermata dai precedenti lavori del genere e, prima fra tutti, dalle Rappresentazioni di Emilio del Cavaliere. [...] (Guido M.[aggiornato] Gatti)

(La rievocazione del genio italico nelle ore storiche della guerra. Musiche italiane del Seicento in esecuzioni recenti a Milano ed a Torino, "Orfeo", a. VII, n. 10, Roma, 25 giugno 1916, p. 3)

Le prime rappresentazioni in musica, che ebbero luogo a Firenze, all'inizio del secolo XVII, al ciclo delle quali appartiene la *Euridice* di Jacopo Peri, la più antica che si ricordi, dopo la *Dafne* andata perduta per noi, segnano l'affermarsi del nuovo stile monodico che dai musicisti di quel tempo fu ritenuto atto "a esprimere ogni sorta di affetti". Questo nuovo modo di cantare, a voce sola, era venuto determinandosi attraverso la lenta trasformazione dello stile madrigalesco, quando, nella seconda metà del Secolo XVI, il madrigale cominciò ad essere accompagnato da strumenti e la rigorosa polifonia vocale si ridusse in modo da dare agio alla voce di mettere in rilievo una parte sola, a preferenza delle altre. Tra i fatti determinanti il nuovo stile e la formazione della tonalità moderna va compresa la composizione dei *Concerti ecclesiastici* di Ludovico Viadana e, fenomeno più generico e diffuso in un laborioso svolgimento, il *cromatismo*: atteggiamento tonale che si era venuto delineando e nell'arte madrigalesca e nella diffusissima musica per liuto. Le conclusioni estetiche della Camerata dei Bardi rientrano nell'orbita complessa dei fatti musicali prodotti dalla lunga e lenta evoluzione della musica vocale e strumentale del Secolo XVI.

Il gruppo fiorentino, che non poteva avere una coscienza storico-critica di quanto avveniva e di cui esso stesso era parte integrante, si compiacque di rappresentare la nuova arte nel mondo che allora meglio si confaceva agli spiriti umanistici del rinascimento: come la riproduzione di una forma dell'antica arte greca. Jacopo Peri, nella dedicatoria dell'*Euridice*, così si esprimeva: "... veduto che si trattava di poesia drammatica, e che però si doveva imitare col canto chi parla (e senza dubbio non si parlò mai cantando), stimai che gli antichi Greci e Romani (i quali secondo l'opinione di molti cantavano su le scene le tragedie intere) usassero un'armonia, che avanzando quella del parlare ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare che pigliasse forma di cosa mezzana". Egli formò le proprie convinzioni estetiche anche studiando il modo di parlare nel discorso comune e conobbe alcune voci intonarsi in guisa che vi si può formare armonia, e nel corso della favella passarsi per altre molte che s'intuono finché si ritorni ad altra capace di movimento di nuova consonanza". Si pensi che la tradizione musicale dei secoli XV e XVI era stata essenzialmente polifonica e che il canto a voce sola, il *recitar cantando* costituì, per le abitudini del tempo, un mutamento radicale. [...] Per bene intendere i rapporti tra le edizioni originali e la elaborazione fatta dal maestro Giovanni Tebaldini per l'esecuzione moderna, bisogna volgere l'attenzione al fatto che in quel tempo la notazione era molto abbreviata, limitandosi alle sole parti di canto e al rigo del basso. La risoluzione delle armonie si poteva intendere per mezzo di indicazioni numeriche, ma i riempimenti armonici e le singole parti strumentali venivano improvvisate dagli esecutori: gli autori confidavano pienamente "nel giudizio e nell'arte di chi suona"(Caccini). E si noti che in quel tempo era molto sviluppata l'arte della "improvvisazione e delle diminuzioni", per cui, è certo, gli esecutori portavano un contributo personale alla composizione dell'insieme. L'orchestra apprestata per l'esecuzione della *Euridice* si può ritenere dovesse essere numerosa. Se Emilio del Cavaliere, per la rappresentazione dell'Oratorio della Vallicella aveva sentito il bisogno di raccomandare che in alcuni punti si usassero "più strumenti che possibile", a maggior ragione è da ritenersi che a Palazzo Pitti, tra gli sfarzi e le sontuosità delle feste celebrate in onore della Cristianissima Regina, i mezzi apprestati per l'esecuzione strumentale non siano stati così esigui come da alcuni si è voluto dedurre dalle parole di ringraziamento rivolte da Jacopo Peri ai gentiluomini dell'orchestra. Il maestro Tebaldini, per tal ragione, ha creduto di potersi concedere qualche licenza nel colorire, occorrendo, le tinte dello strumentale: il che, del resto, sarebbe stato, in ogni caso indispensabile ai fini dell'attuazione pratica d'una rappresentazione per i nostri giorni.

L'introduzione del 2° atto è tratto da un coro delle "Deità d'inferno" del Caccini che il Tebaldini ha adattato per orchestra: un brano strumentale che, anche ritmicamente, si connette al cantato di Jacopo Peri.

(programma del Concerto, a cura dell'Associazione "Alessandro Scarlatti", R. Politeama Giacosa, Napoli, 28 gennaio 1920)

[...] Ripetendosi oggi in questo ampio Politeama l'*Euridice* di Peri e Caccini – da me compulsata nella sua forma primitiva, e tradotta in partitura moderna – innanzi ad un pubblico formato in maggioranza di giovani, per doveroso

sensu di rispetto ho desiderato io stesso di chiarire al cospetto vostro quei criteri che da anni molti, oramai, mi accompagnano, mi sorreggono e mi incitano a percorrere la strada, modesta sia pure, ma solatia e sicura, sino ad oggi battuta.

[...] Per rendersi conto dell'importanza di un'opera d'arte pari all'*Euridice* di Peri e di Caccini (la quale alle sue origini appare manifestazione incipiente di un sentire vago ed incerto che però scaturiva inconsciamente dalla stessa polifonia palestriniana, dagli autori del melodramma invano disdegnata e oppugnata) occorre riportarsi all'epoca fastosa, fatta tutta di meravigliosa ricchezza estetica e di fecondità, quasi, dirò, travolgente, che ebbe ad illuminare di luce vivida la nostra Italia sulla fine del secolo XVI° ed al principio del XVII°.

Il secolo d'oro stava per finire; il nuovo secolo raccoglieva quindi l'eredità e della rinascenza quattrocentesca e del fastigio cinquecentesco. Le forme d'arte che, nella musica, sorsero attorno a Pierluigi da Palestrina, e pure dopo di lui, anche se lontane, in apparenza, da quelle che il genio suo aveva saputo vivificare ed elevare nelle regioni più alte della pura bellezza e del più sapiente tecnicismo, non furono che una derivazione del maestoso edificio che si incarna nella stessa polifonia vocale.

La mia affermazione potrà sembrare azzardata, ma essa è frutto di amorosa disamina e di lunga esperienza pratica nell'esecuzione delle composizioni dovute ai maestri insigni della *polifonia* e della *monodia*, ed io non saprei mutarla certamente.

Ma singolare si è che quanto asserisco non apparve nella sua realtà neppure agli stessi seguaci dell'*ars nova*, sorta, come ho detto, in contrapposto alla grande scuola della polifonia palestriniana.

[...] in *Euridice*, all'infuori dei brani corali, tutto è scheletrico: il ritmo, l'accompagnamento e – maggiormente – ciò che deve essere strumentale. Nella realizzazione pratica di questi elementi concorrevano senza dubbio il criterio degli interpreti e degli esecutori a seconda del loro numero e della loro capacità. Ragione per la quale, scrutando pazientemente nelle pagine di Peri e Caccini e rintracciando in esse il palpito ininterrotto di un'anima occulta, ma accesa e vivida, ho creduto di poter tradurre in atto quelle che a me apparvero austere e nobile declamazione, sentita ed ideale ispirazione.

Certamente, o signori, quello di sentire ed ascoltare i battiti pulsanti del cuore; i sospiri e gli aneliti dell'anima in un essere abbandonato come morto per secoli, è arduo compito.

[...] Nell'*Euridice* che noi vi presentiamo, o Signori, molte pagine, malgrado il rivestimento armonico e strumentale da me elaborato, possono riguardarsi come fedeli all'originale. Questo dicasi per quel che canta *la tragedia che fa il prologo* – come si esprime il poeta Rinuccini nelle brevi didascalie – del pari che per le scene successive del Pastore, delle Ninfe e di Euridice tutte dovute a Jacopo Peri.

Poiché nella prima esecuzione fiorentina del 6 ottobre 1600 il Peri fece posto ad alcuni brani composti dal suo amico Giulio Caccini, in questa nostra edizione – come allora – venne incluso il bellissimo Coro a 5 voci "*Al canto al ballo*", il quale si alterna con due brani il cui testo si atteggia ad una visione di sapore pagano e di una classicità ellenica, veramente suggestiva.

Canta una Ninfa:

Bella madre d'amor, da l'alto coro
Scendi a' nostri dilette
E co' bei pargoletti
Fendi le nubi e 'l ciel, con l'ali d'oro.

E più innanzi:

Corrin di puro latte e rivi e fiumi
Di mel distilli e manna
Ogni selvaggia canna
Versan [?], ambrosia a Voi, celesti Numi.

Con l'entrata di Orfeo si ritorna alla musica di Peri. Il nobile cantore anela di ritrovarsi con Euridice, e le sue parole, i suoi accenti, fatti di ansia e di desiderio, tradiscono l'interno affanno. Rompe l'indugio la scena pastorale di Tirsi, il quale viene in scena suonando un trifulauto. Ma segue la narrazione tragica della morte di Euridice fatta da Dafne.

Orfeo, le Ninfe e il Coro, colpiti dagli accenti dolorosi della Nunzia, cantano piangenti con melodia ispirata

Sospirate aure celesti
Lacrimate o selve o campi.

La scena dell'atto II, rappresentar dovrebbe l'Inferno. Una introduzione strumentale da me costruita sul Coro della Deità d'Inferno di Caccini serve a preparare l'ambiente.

Orfeo scende nell'antro di Stige. Egli implora da Plutone pietà pel suo stato disperato, per Euridice diletta. Plutone – come il Wotan wagneriano – risponde con esitanza. Il modo di declamare e di cadenzare proprio al Dio d'Inferno messo in scena da Ottavio Rinuccini ne richiama senza dubbio a qualche accento proprio al personaggio della Tetralogia. Ben altre assonanze coglierete in seguito fra altre pagine wagneriane ed il nostro divino Palestrina.

Ma la melodia scorre fluente, ininterrotta nel giubilo amoroso di Orfeo.

Gioite al canto mio
Selve frondose

Gioite amati colli!

Essa che nel suo ritmo ternario ne appare precisa e ben delineata anche nella antica edizione a stampa del 1600, sembra faccia presentire Bellini, Donizetti, e persino il Verdi del *Rigoletto*.

L'ultimo racconto di Orfeo è improntato ad una declamazione essa pure di sapore wagneriano. Lo si indovina in ogni mossa ritmica e tonale.

Ed eccoci finalmente alla chiusa, affidata al Coro a 5 voci. Essa ne appare quale una pagina di polifonia luminosa; non forse fedelmente palestriniana, ma certo assai ricca di colore e di vivacità ritmica. È tutto un inno di gaudium che si sprigiona alternandosi a brevi intermezzi strumentali che a loro volta fanno presentire lo spunto dello scherzo d'una classica sinfonia. [...] (*Giovanni Tebaldini*)

(*Prolozione alla II esecuzione di "Euridice"*, Napoli, R. Politeama Giacosa, 2 febbraio 1920; testo autografo inedito della conferenza, conservato presso l'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Brescia)

Napoli - [...] "L'Euridice" del Rinuccini, con musica del Peri e del Caccini, fu eseguita alla "Scarlatti" il 27 gennaio. Come è noto l'autore della ricostruzione strumentale di questi brani è del maestro Tebaldini, che fu anche il concertatore e direttore, applauditissimo insieme ai varî esecutori. Organizzatrice dell'interessante esecuzione, ed istruttrice del coro fu la signorina Gubitosi.

("Musica d'oggi", n. 2, 1920, p. 45)

231. *Fuga in sol minore*

[Gerolamo Frescobaldi] Allievo di Luzzasco Luzzaschi si recò ancor giovanissimo nelle Fiandre al seguito del Card. Aldobrandini. Nel 1608 il Capitolo di San Pietro in Vaticano lo invitò a succedere al rinomato Ercole Pasquini.

Fra la molta musica da lui pubblicata sono da ricordare le *Fantasie* e le *Toccate*; i *Ricercari*, le *Canzoni francesi*, i *Capricci*, le *Arie musicali*, le *Fughe* ecc.

Le opere del Frescobaldi fino ad ora pubblicate dall'Haberl, dal Torchi, dal Boghen, valgono a dimostrare la fondatezza dell'asserzione che il maestro ferrarese può riguardarsi come il precursore di G.S. Bach; anche perché egli insegnò a quel Fröberger che a sua volta fu maestro al grande organista di San Tommaso in Lipsia. Anche l'Ambros nella "*Storia della musica*" afferma che "col nome del Frescobaldi principia la grande epoca classica del suono dell'organo", mentre il Tebaldini ripeteva che "ben facilmente nelle meravigliose concezioni del Frescobaldi si può scorgere un'arte già formata che tanta parte di sé ha offerto al genio di G. S. Bach".

La *Fuga in sol minore* nella presente trascrizione per orchestra venne eseguita per la prima volta all'*Augusteo* di Roma sotto la direzione di B. Molinari nel febbraio del 1914.

(programma del Concerto, a cura dell'Associazione "Alessandro Scarlatti", Napoli, 8 aprile 1919)

237. *Introduzione alla Cantata dell' "Ascensione"*

Baldassare Galuppi fu maestro per lunghi anni della Cappella di S. Marco in Venezia. Compositore fecondo sopravvive e va sempre più ingrandendo con la sua figura, nella storia, non tanto per la musica sacra da lui composta, quanto per le sue *Sonate* cembalistiche.

La *Cantata dell'Ascensione* venne composta ed eseguita a Venezia nel 1780 in occasione della celebre festa popolare che allora, dalla Piazza S. Marco alla Riva degli Schiavoni, si usava celebrare annualmente con magnifica pompa.

(programma del Concerto, a cura dell'Associazione "Alessandro Scarlatti", Napoli, 12 aprile 1920)

240. *Jephthè*

[...] Dell'opera artistica del Carissimi non occorre dire: ognuno sa che fra la rigogliosa produzione del secolo, che fu suo, i suoi scritti sono vessillo di espressività melodica, forse insuperata ed ai suoi tempi novissima. All'*Oratoria*, forma ancora incerta fra la rappresentazione sacra ed il madrigale, aprì un'epoca di rinnovamento, tracciando linee sicure di progresso e imprimendo alla nuova espressione musicale profonde orme di genialità. Né meno valente fu quale insegnante poiché, fra gli altri della sua scuola uscirono Cesti, Scarlatti, Bononcini, Bassani, vale a dire i più famosi del tempo.

Pregi generali di *Jefte*, come di tutta la produzione del Carissimi, sono una efficace verità e spontaneità della declamazione musicale.

Il Coro misto è a sei parti e interviene piuttosto come attore, che come commentatore.

(programma del Concerto, a cura dell'Associazione "Alessandro Scarlatti", Napoli, 12 aprile 1920)

(vedi anche n. 192 *Aria* di Carissimi)

[...] La "Figlia di Jefte" del Carissimi lavoro più complesso del precedente, benché quasi suo figlio, ci diede il vero concetto del Carissimi, che conoscevamo solo per qualche mottetto o qualche versetto di organo. Egli è un gigante. Il

lamento della figlia pieno di spontaneità e di sentimento e il commento che ne fa il coro è di una grandiosità suggestiva che nulla ha da invidiare alle perorazioni delle moderne partiture. [...]

(s.c., *L'inaugurazione della Rassegna Nazionale di Musica*, "Il Cittadino", Lodi, 30 novembre 1928, p. 1)

251. *Laude spirituale* (Lodate Dio)

L'Animuccia è il vero precursore del Palestrina. Al pari di questi egli si studiò di ottenere la chiarezza delle successioni armoniche, pur facendo uso di tutti i segreti del contrappunto. Ciò nonostante il suo nome è più spesso legato ad altri fatti storici e così alla creazione dell'*Oratorio*.

Le *Laudi spirituali* che egli compose per l'oratorio di San Filippo Neri non hanno pressoché nulla di comune con questa forma musicale, ma sono piuttosto dei semplici canti di lode, quasi diremo degli inni.

(programma del Concerto, a cura dell'Associazione "Alessandro Scarlatti", Napoli, 8 aprile 1919)

254. *L'Incoronazione di Poppea*

[...] Della *Incoronazione di Poppea*, ultimo lavoro di Claudio Monteverdi, furono eseguiti alcuni frammenti del primo e terzo atto. Qui l'arte della musica scenica si presenta ne' suoi giganteschi progressi e nella strumentazione e nel trattamento delle voci. L'aria *signor sempre mi vedi* di Poppea è un brano di straordinaria potenza drammatica, e la passacaglia di Nerone s'allegria di uno slancio lirico irresistibile e, verso la chiusa, assume una grandiosità orchestrale che sarebbe ancor oggi desiderabile e che riesce a trionfare in più strenui spiriti de la modernità. Bisogna pur dire che la interpretazione e la esecuzione molto contribuirono a l'ottimo esito del concerto, per merito precipuo del maestro Tebaldini e de' valenti artisti. [...] (*Otello Andolfi*)

(*Il gran concerto storico a S. Cecilia e all'Augusteo*, "Musica", a. IV, n. 16, Roma, 21 aprile 1912)

271. *Missa defunctorum*

Nella cerimonia funebre che avrà luogo quest'anno, al solito, il 14 corrente al Pantheon in memoria di Umberto I verrà eseguita una messa di un antico maestro pesarese, Vincenzo Pellegrini, che fu direttore verso la fine del cinquecento della Cappella del Duomo di Milano.

L'esecuzione sarà diretta dall'illustre maestro Giovanni Tebaldini che di tale messa, avendone intravisto il non comune valore, ha curato la trascrizione in partitura, con la competenza e il gusto artistico che gli sono universalmente riconosciuti.

Il Pellegrini fu tra i seguaci del Palestrina uno dei più rimarchevoli e compose con purezza di stile e vigore di ispirazione madrigali, canzoni e musica sacra.

In Italia della nostra bella musica del passato si conosce pochissimo, e si ripete sempre quello. Ottima è stata dunque l'idea del maestro Tebaldini di arricchire il repertorio di un nuovo lavoro da lui credutone degno.

(*La messa al Pantheon per Umberto I*, "Musica", a. VI, n. 10, Roma, marzo 1912)

La cerimonia reale ha assunto quest'anno ne' riguardi della musica una speciale importanza, perché il maestro Giovanni Tebaldini, chiamato alla direzione della cappella, volle offrire al pubblico romano la primizia e la rarità delle musiche di Vincenzo Pellegrini, valente compositore della seconda metà del sec. XVI, In realtà non tutta la messa ha un'impronta notevole di genialità, ma le cinque voci vi si intrecciano sempre con austera nobiltà e con linee concettuali palestriniane sobrie e alcune volte ardite. Specialmente notevoli apparvero il *Dies Irae*, il *Sanctus*, il *Benedictus*. [...]

Quanto all'esecuzione diremo che fin da la prova generale potemmo notare i miracoli compiuti dal maestro Tebaldini nell'istruire in una musica affatto nuova e difficile le cinque voci del coro, e guidarle nelle *nuances* sagaci della interpretazione. [...] (a.[ndolfi] o.[tello])

(*La messa funebre al Pantheon*, "Musica", a. VI, n. 11, Roma, 17 marzo 1912)

294. *Rappresentazione di Anima e di Corpo*

Un mese fa, o poco più, la Società degli Amici della Musica di Milano faceva annunziare sui giornali che per sua iniziativa si stava preparando una esecuzione della famosa e bellissima opera del precursore romano, e che essa aveva incaricato l'egregio maestro Giacomo Orefice di allestire il testo musicale per la esecuzione medesima.

L'idea, ottima e lodevolissima, non era però nuova. Già nel programma della non mai abbastanza dimenticata Esposizione musicale del Cinquantenario era stata compresa una esecuzione della famosa opera secentesca, e il lavoro di selezione dei pezzi componenti la stessa, e il lavoro di realizzazione del basso e di strumentazione eran stati affidati a Giovanni Tebaldini, l'illustre direttore della Cappella di Loreto.

Ognun sa come e perché l'Esposizione Musicale fu un naufragio di ogni bel progetto, e non vale tornarci sopra. Fortunatamente però qualcosa di quel che doveva esser fatto si farà. E si comincerà molto bene con lo eseguire appunto la *Rappresentazione di Anima e Corpo* che sarà diretta dal Tebaldini, il 27 e il 30 aprile, nella Sala di Concerti del Liceo di Santa Cecilia.

Sul lavoro dell'insigne maestro si parlerà ampiamente a suo tempo. Ma io che ho avuto la ventura di esaminarlo proprio in questi giorni, non posso a meno di dire fin d'ora per esso la mia ammirazione. Credo che il Tebaldini stia per offrire, con questo ultimo suo lavoro, un ammirevole saggio ed esempio di cultura storica, di sapienza stilistica, e di squisito senso d'arte. (*Ildebrando Pizzetti*)

(*Un nuovo lavoro del m. Tebaldini - La "Rappresentazione di Anima e Corpo" di Emilio del Cavaliere, "Orfeo", a. III, n. 1, Roma, 6 gennaio 1912, p. 3*)

Si temeva da molti che la replica all'*Augusteo* del concerto storico tenuto venerdì scorso nella sala dell'Accademia di Santa Cecilia fosse un errore. Pareva infatti che la musica di Emilio del Cavaliere, di Claudio Monteverdi e degli altri autori del secolo XVII, così semplice e, talvolta, anche esile nella sua struttura, dovesse perdere gran parte del suo fascino, trasportata in un ambiente di proporzioni vaste come l'*Augusteo*. Invece le giuste preoccupazioni dei più appassionati cultori della nostra meravigliosa antica musica, si sono rivelate eccessive, per non dire prive di fondamento. La *Rappresentazione di Anima e Corpo* e l'*Incoronazione di Poppea*, iersera eseguite nel grandioso anfiteatro dinanzi ad un pubblico discretamente affollato e vibrante di entusiasmo, hanno rivelato in pieno i loro pregi sommi di ispirazione e di stile, ottenendo un consenso unanime di ammirazione.

Non sarebbe opportuno enumerare di nuovo le singolari bellezze dei due famosi melodrammi seicenteschi. La musica di Emilio de' Cavalieri si impone per la nobile austerità dei recitativi perfetti e la freschezza dei melodiosi episodi orchestrali: l'*Incoronazione*, del grande Monteverdi, se bene, pur troppo, eseguita a frammenti, mostra una linea musicale superba ed una profonda facoltà d'invenzione.

L'esecuzione dei due indimenticabili lavori fu ieri sera eccellente. La signorina Raisa Burstein, così nella *Rappresentazione di Anima e Corpo* come nell'*Incoronazione di Poppea*, fu giudicata dotata di una voce splendida per volume timbro e intonazione; il Kaschmann fu ancora una volta il grande interprete che da tanti anni conosciamo ed ammiriamo con intenso fervore.

L'insigne maestro Giovanni Tebaldini che, sormontando difficoltà veramente colossali, è riuscito ad allestire degnamente questi *Concerti storici* importantissimi, diresse con la massima efficacia, ottenendo dalla massa corale e dall'orchestra una esecuzione altamente encomiabile per colore e fusione.

Al Tebaldini furono rivolte, a più riprese, acclamazioni ed ovazioni solenni: gli venne anche offerta una grande corona di alloro. Così al successo della musica andò compagno il successo, non meno schietto ed entusiastico, del suo sapiente e vigoroso interprete.

Alla *Rappresentazione* ed all'*Incoronazione* seguirono tre composizioni non eseguite nel precedente concerto a S. Cecilia, cioè la *Scena degli incantesimi* e l'*Aria di Medea* nel *Giasone* di Francesco Cavalli (1649), l'aria di Belisario nel *Totila* di Giovanni Legrenzi (1667) e il *Madrigale* di Antonio Lotti: *Inganni dell'umanità*.

La *Scena degli incantesimi* con l'*Aria di Medea* è una delle più impressionanti pagine della produzione operistica italiana del seicento. La dignità del discorso musicale, la forza espressiva del declamato e la geniale novità dell'insieme (che ci fa pensare alla scena infernale dell'*Orfeo* di Gluck) valgono a dimostrare l'enorme importanza che l'ispirato e fecondo Cavalli ha avuto nell'evoluzione del nostro melodramma primitivo. La signorina Burstein interpretò magistralmente questo potente brano di musica e si meritò applausi lunghi e assai calorosi.

Con vero interesse fu ascoltata l'aria di *Totila* di Legrenzi, un pezzo di eccellente fattura e di stile eroico che il tenore Zonghi seppe rendere con bella efficacia e ottimo stile, facendosi grandemente apprezzare dall'uditorio. La fortunata audizione si chiuse con un madrigale di Antonio Lotti che ebbe, per virtù del coro e dell'orchestra, il maggior rilievo e parve... quello che è: un capolavoro. La strumentazione di questo *madrigale*, abilissima, piena di colore e di buon gusto, è del giovane maestro Sallustio e gli fa grande onore.

Tirate le somme un concerto riuscito egregiamente, che l'uditorio dell'*Augusteo* ha ascoltato con interesse continuo e applaudito con straordinario calore. Il maestro Tebaldini, così affettuosamente festeggiato, iersera, merita tutta la nostra riconoscenza per essere riuscito, con l'opera sua indefessa di studioso e di artista, a recare a conoscenza del gran pubblico alcune monumentali antiche composizioni, che formano il più prezioso patrimonio dell'arte nostra d'un tempo, così pura, nobile e gloriosa.

A proposito della *Rappresentazione di Anima e Corpo*, ci è grato l'annunziare agli studiosi una nuova pubblicazione importantissima. Il maestro Francesco Mantica ha curato con somma diligenza la ristampa della prima ed unica edizione romana del 1600 di questo melodramma e il volume – cui aggiunge pregio una bella introduzione di Domenico Alaleona – per la sua suprema eleganza e l'esattezza delle riproduzioni, è un vero gioiello di arte tipografica.

Così, d'ora innanzi, sarà facile ai fervidi cultori della musica italiana secentesca, di procurarsi il testo esatto della *Rappresentazione*, le cui grazie incomparabili ci sono state rivelate per mezzo di questi *Concerti storici*.

Ci auguriamo che alla pubblicazione in parola seguano molte altre dello stesso tipo, a onore del nostro paese, ed a maggior fortuna della nuova Casa editrice musicale che s'intitola al nome immortale di Claudio Monteverdi. (*Alberto Gasco*)

(*Augusteum – Il concerto di musica italiana antica, "La Tribuna, 18 aprile 1912*)

La replica del Concerto di antica musica italiana, che ha avuto luogo iersera all'*Augusteo*, ha dato ragione a coloro che ritenevano doversi presentare al giudizio del gran pubblico in ambiente vasto l'esecuzione. Così ebbero torto o

s'illusero coloro che, relegandola nel salone di Santa Cecilia, contarono sull'intervento degli abbonati di Patronato dell'Augusteo, i quali brillarono anche iersera per la loro assenza.

Viceversa accorse volenteroso e numeroso il pubblico dell'anfiteatro e delle gallerie, coltissimo pubblico del resto, cui si rivelavano nella loro bellezza, bellezza impressionante per le menti affinate all'arte, di quei capolavori arcaici, che sono fondamentali, pur nella loro forma primitiva, per la storia del melodramma italiano. E nella lor forma primitiva interessano ancora, come si è visto iersera, il gran pubblico che ritrova in essi elementi d'arte esulati o degenerati poi nello sviluppo, storico sì, ma non sempre logico e naturale, del melodramma.

Ma sconfiniamo, con tali considerazioni, dal compito di questa cronaca breve e fugace. Iersera l'esecuzione fu anche più matura che a Santa Cecilia, e il maestro Tebaldini, che tanto amore di artista e di erudito ha consacrato a questo risurrezione di testi classici, poté raccogliere, nel plauso continuo dell'uditorio, più largamente il frutto delle sue fatiche.

Alla replica della *Rappresentazione di Anima e Corpo* di Emilio de' Cavalieri e della *Incoronazione di Poppea* del Monteverdi, seguirono, nel programma di iersera la *Scena degl'Incantesimi* e l'*Aria di Medea* nell'opera *Giasone* di Francesco Cavalli, l'allievo e il continuatore del Monteverdi. Melodia, ritmo, declamazione cantata hanno nel Cavalli un'intensità espressiva e un vigore assai pronunziati e che preannunziano il sentimento moderno.

Affermò splendidamente i suoi mezzi e il suo temperamento, nell'*Aria di Medea*, la signorina Raisa Burstein, la degna allieva di Barbara Marchisio che ci si rivelò nella precedente esecuzione a Santa Cecilia in compagnia di Giuseppe Kaschmann, l'eminente artista che fu anche iersera più volte acclamato.

Il tenore Zonghi, che aveva detto con intelligenza chiara del testo tutta la parte di *Nerone*, che è nell'*Incoronazione di Poppea* del Monteverdi, fece poi udire iersera efficacemente l'*Aria di Belisario* nell'opera *Totila* del Legrenzi – aria che il Tebaldini trascrisse da codici inediti della Biblioteca di S. Marco.

Infine l'esecuzione si chiuse con un bel pezzo di musica vocale polifonica a tre voci – *Inganni dell'umanità*. – È un madrigale del Lotti, di cui ha assai bene realizzato il basso e strumentato il maestro Giacinto Sallustio, un giovane musicista pugliese di singolare valore e che meritò in questo compito la fiducia del Tebaldini.

Il Tebaldini, è superfluo aggiungere, fu alla fine del concerto calorosamente, meritatamente festeggiato. [...]

(*Augusteum – La replica del Concerto storico all'Augusteo*, "Il Giornale d'Italia", 18 aprile 1912)

Una esecuzione di musica antica, e da camera, acquista in Roma una seconda importanza: quella della rarità. Importanza s'intende per quei dodici apostoli de la fede musicale che ne conoscono il vangelo, non per le turbe, le quali preferiscono sempre un'accademia vocale strumentale di beneficenza, con biglietto d'invito.

È vergognoso che quando l'iniziativa inconsueta del massimo istituto musicale romano impegni l'abilità di un Giovanni Tebaldini, dotto musicologo e valentissimo direttore, e chiami a concorso celebri e valorosi esecutori per la riesumazione di capolavori d'arte antica, il nostro pubblico che nella gran sala dell'Augusteo s'affolla ed applaude con ostentazione, volendo di far credere di capire tutto e d'intendersi di tutto, non riesca ad afferrare il valore di una simile impresa o non sappia resistere all'infinita noia di ascoltare le musiche di quegli ignoranti che furono Animuccia, Palestrina, Emilio de' Cavalieri, Monteverdi... E non ci si venga più a sostenere il progresso della coscienza artistica di Roma musicale, almeno ne' riguardi de l'uditorio.

Ma non vorremmo suscitare polemiche su questo argomento; passiamo quindi al concerto di venerdì 12 corr. a S. Cecilia, per dire subito ch'esso riuscì ottimamente e aumentò ne' musicisti e ne' buongustai il desiderio d'udire più spesso le antiche opere del periodo aureo de l'arte italiana. La *Rappresentazione di Anima e di Corpo* di Emilio del Cavaliere apparve, nella accuratissima riproduzione preparata e diretta dal Tebaldini, ricca d'invenzione e , sopra tutto, di commozione, piena di effetti e di coloriti nella sobrietà stessa de' procedimenti armonici e nell'austerità della linea melodica. La parte di Anima è qua e là di una delicatezza squisita, provvista di accenti passionali degni di concezione moderna, con dettagli lumeggiati con tocco maestro; quella di Corpo assume, nel recitativo in special modo, una gravità meravigliosa, rivelatrice d'intuito superiore e di mezzi tecnici ormai sviluppati ed efficaci. L' "a due" finale *come cervo assetato* è d'ispirazione freschissima e si chiude con una mirabile cadenza. Segue la festa del coro, che non è veramente la migliore parte dell'opera.

[...] Martedì sera all'Augusteo, dinanzi a un discreto uditorio il concerto fu ripetuto [...]. Fu un vero trionfo per la musica italiana, per il maestro Tebaldini, per i suoi coadiutori tutti. Quella del 16 corr. è rimasta quindi la data più memorabile dell'ultima stagione all'Augusteo [...] per l'affermazione solenne di quegli allori del melodramma italiano, dai quali soltanto poterono aver luce ed origine gli astri maggiori nostri e d'oltr'alpe. [...] (*Otello Andolfi*)

(*Il gran concerto storico a S. Cecilia e all'Augusteo*, "Musica", a. IV n. 16, Roma, 21 aprile 1912)

[...] Il recitativo del *Tempo* (una specie di prologo) contiene in sé una vigoria di espressione ed una profondità di sentimento profondamente rare, e specie nell'ultima quartina raggiunge una efficacia drammatica che pochi fra i moderni autori saprebbero esprimere.

*Sì che ogn'uno intenda
Apra gli occhi e comprenda
Che questa vita è un vento
Che vola in un momento
Oggi vien fore...*

Doman si more...

Il basso Giuseppe Gironi ne fa una creazione: la sua bella voce accarezza con sapienti sfumature le graziosissime armonie del recitativo e compone così un cesello vocale delizioso. [...] (g.[uido] m.[ichelli])

(*Le solenni manifestaz.[ione] delle feste centenarie / La musica*, “L’Ordine”, Ancona, 18-19 maggio 1914)

[...] Per tale rinnovamento e rinverdimento di ideali italiani, cui i concerti dell’orchestra municipale avevano già contribuito, anche quelli dell’Augusteo portano qualche elemento: e principalmente per la tenacia di Giovanni Tebaldini, e sotto la sua direzione, si organizzarono due grandi concerti di musica italiana dei secoli XVI e XVII, il primo nella sala accademica, il secondo all’Augusteo, che segnarono una data memorabile nella vita musicale romana, e che Bernardino Molinari ha rievocato nel concerto commemorativo del primo ventennio dalla istituzione dei concerti dell’Accademia di Santa Cecilia. Giovanni Animuccia, il Palestrina, Emilio de’ Cavalieri, Marco da Gagliano, il Monteverdi, il Cavalli, il Legrenzi, il Lotti, erano i significativi rappresentanti dei momenti più belli e importanti della maggior fioritura della nostra arte musicale: iniziative feconde, affermazioni gloriose.

[...] la *Rappresentazione di anima e di corpo* pertanto non solo ci interessa dal lato storico, ma ci riesce gradita come opera d’arte produttrice di godimento estetico. Il Tebaldini ha voluto darci il modo di comprendere e sentir bene il doppio valore di questa originale e suggestiva opera: ha scelto le pagine più espressive e più abbondanti di fresche idee melodiche, di accenti drammatici incisivi e vigorosi, di austerità e di abbandono: e tali pagine ha tra loro collegate, senza alterazioni, in guisa da far loro assumere carattere organico, quasi un riassunto del dramma, il quale nelle sue linee generali raffigura il contrasto tra i vani piaceri del mondo e le pure gioie celesti, che si contrastano il dominio dell’uomo: l’anima tende all’alto, il corpo è tratto in basso, finché il bene vince il male, e un inno solenne si leva glorificante la divina bontà.

Nel procedere alla scelta e soprattutto all’ordinamento dei diversi brani, il Tebaldini ha potuto far tesoro di uno degli importanti avvertimenti preposti da Emilio de’ Cavalieri all’opera sua; avvertimenti che, con la nota preliminare “Ai lettori”, formano un eletto, prezioso trattatello di estetica: “Nel principio, avanti il calar la tela, sarà bene far una musica piena con voci doppie, e quantità assai di stromenti; potrà servir benissimo il madrigale n. 86, che dice, O Signor santo et vero, il qual è a sei voci”. E quel coro preceduto da una sinfonia (è il finale strumentale del primo atto) inizia appunto il riassunto del Tebaldini: come nella Sinfonia l’uso discreto degli strumenti (due oboi, violini, clavicembalo, organo, violoncello, contrabbasso) e l’intelligente completamento armonistico e contrappuntistico, così il rispetto scrupoloso del testo poetico e musicale nel coro permettono di avere precisa e sicura conoscenza della consistenza, del significato dell’arte del De’ Cavalieri. [...]

Ed ecco il *Dramma*: il Tempo (atto I, scena I) medita sulla propria instancabile fuga, in cui le umane vite velocemente si distruggono: la morte minacciosa incombe, e il suo fantasma sia monito ai mortali; è una specie di amplissimo recitativo, tutto spezzature, a seconda dell’alternarsi delle espressioni e delle immagini, con larga accentazione avvivata da qualche rapido tratto cromatico quando la parola sembra voglia sollevare i morti dalle tombe per l’ultimo giudizio o accenna al rapido volo simboleggiante la vita labile. Seguono subito, a commento della evocazione del Tempo, alcune strofe del coro (atto II, scena VII) esortanti l’uomo a vita virtuosa, fuggendo le lusinghe del mondo: un ritornello strumentale, semplice e ingenuo, divide le strofe, varie di ritmo a seconda del variar del pensiero, con snodatezza e spontaneità somma.

Tra il Corpo e l’Anima (atto I, scena IV) si determina il dissidio: lagnasi l’Anima, che non trova pace, mentre il Corpo le consiglia attenersi alle gioie mondane; ma le esortazioni dell’Anima che aspira al cielo, vincono il Corpo, che si dispone a cercare “con amore – il Ciel, la vita eterna e il suo Signore”. Qui il contrasto lusingato nella introduzione sinfonica e delineato nel soliloquio del Tempo si accentua maggiormente: il dialogo tra Anima e Corpo si svolge in periodi musicali di stupenda varietà: brani recitativi, frammenti fortemente drammatici, episodi lirici appassionati ed eloquenti si alternano con plastica efficacia con l’alternarsi delle idee e delle aspirazioni delle due simboliche persone.

Qui il Tebaldini introduce quello che deve considerarsi l’episodio centrale del gran dramma: l’intervento diretto del Piacere, con due compagni (atto II, scena IV), che tentano sedurre e avvincere il Corpo: un ritornello nel ritmo voluttuoso e molle della *Siciliana* separa le strofe, armoniose, eleganti; sempre, a seconda del pensiero, il ritmo cangia con gustose alternazioni, da cui il complesso acquista vivezza grandissima; si differenzia così la lode delle bellezze dei prati e dei boschi, delle seduzioni naturali, da quella per le umane attrattive delle vesti ornate, delle gaie feste. Il contrasto assume una ampiezza di linee sempre maggiore; dopo il soliloquio avemmo il dialogo; ora sono due gruppi che si alternano con diffuse visioni racchiuse in veri quadri ben collegati tra loro, e le diverse canzoni intonate dal Piacere coi due compagni, tutte impregnate di una gaiezza spensierata, acquistano anche maggior rilievo dalle austere repliche dell’Anima che talvolta (come nella strofe “Non vi cred’io”) assurgono ad un bel lirismo animato da nobile esultanza. [...]

La *Rappresentazione* termina col gran coro a cinque voci, “Chiostri altissimi e stellati”, con cui si cominciava il ballo “in riverenza e continenza: e poi seguino altri passi gravi con trecciate, et passate da tutte le coppie con gravità”: vera *fiesta*, come la intitola l’autore, largamente svolta e organica nella sua varietà, pomposa nei ritornelli strumentali nei quali voleva l’autore si facesse “da quattro, che ballino esquisitamente un ballo saltato con capriole, et senza cantare”, variando il ballo ad ogni stanza, eseguendo “una volta gagliarda, un’altra Canario, et un’altra la Corrente, che ne’ Ritornelli vi vengono benissimo”. Per chiusa, il Tebaldini si è valso della sinfonia strumentale con cui finisce il secondo

atto, la quale, per il suo carattere, si presta ad una elaborazione strumentale più ricca e vigorosa, così da terminare con solenne grandiosità e sonorità il sacro dramma.

Qualche rigido archeologo musicale potrebbe forse criticare il Tebaldini per avere alterato l'ordine in cui i pezzi da lui scelti si trovano nell'originale, di aver limitato a pochi numeri, tra i molti compresi nell'originale, la materia della sua pubblicazione. Ma, in coscienza, trovo che l'egregio Tebaldini ha ragione; tutti gli episodi della *Rappresentazione* hanno un solo scopo, un solo significato: descrivere la lotta tra la terrena voluttà e la pura gioia celestiale, la vittoria dell'anima sul corpo, della fede sul senso. Scelti i momenti in cui le seduzioni sensuali, gli eccitamenti alla virtù, le tergiversazioni e la elevazione finale siano meglio definiti, con le espressioni più ricche di valore estetico, non è gran danno modificarne l'ordine (vista anche il consiglio, già riferito, dell'autore), sopra tutto quando qualche insignificante trasposizione consente una bella e suggestiva gradazione negli affetti e negli effetti. I vari frammenti, contenenti sviluppi sempre più larghi e significativi dei due elementi contrapposti, collegati in guisa tale da conferire all'insieme un carattere organico, e, per la misura e il gusto nella cernita, da evitare ogni monotonia generatrice di temibile stanchezza, sono disposti in guisa da offrire un saggio simpatico ed eloquente dell'arte nobilissima di un grande artista precursore, dimostrante con evidenza innegabile la vera e grande importanza di Emilio de' Cavalieri nella storia dell'arte musicale italiana in una delle sue forme più caratteristiche e bene accette.

Del resto il bel saggio del Tebaldini non potrà non destare in molti studiosi e artisti il desiderio di conoscere nella sua integrità il testo della *Rappresentazione di anima e di corpo*: e l'opera di Emilio de' Cavalieri, finora estremamente rara [...]

Domenico Alaleona ha scritto una succosa prefazione al volume allestito dal Tebaldini. [...] (*Giorgio Barini*)

(stralci da *Rassegna musicale - Venti anni di concerti*, "Nuova Antologia", vol. CLXXVI, 1 aprile 1915, pp. 452-458)

De' Cavalieri è – con Peri, Caccini, Monteverdi – uno dei più squisiti rappresentanti di quella monodia espressiva, di quel "recitar cantando" – per dirlo con una felicissima espressione – che segna le origini di tutta la musica vocale espressiva moderna. [...]

Le parti che oggi si eseguiscono sono tolte dalla trascrizione che di questa opera compì Giovanni Tebaldini, per le esecuzioni che egli stesso diresse all'Augusteo di Roma nell'aprile del 1912.

La parte dell'orchestra è stata realizzata sul basso numerato, al quale si limitava la scrittura istrumentale ai tempi del De' Cavalieri. Su tale basso i suonatori abili improvvisavano.

Il lavoro del Tebaldini (di cui fu pubblicata la riduzione per canto e piano a Torino dalla S.T.E.N.) intende dare un sunto dell'opera che "pure rimanendo nei limiti di lunghezza "adatti ad un pubblico moderno", stesse a renderne per intero il significato morale e spirituale ed il valore musicale ed artistico.

Sul preludio e sul "michelangiotesco" Monologo del Tempo si intrattiene lungamente Domenico Alaleona nella prefazione allo spartito pubblicato dalla Sten.

(programma dei Concerti, a cura della Società del Risveglio, Bologna, 23 e 26 dicembre 1917)

Nella bella chiesa di S. Gaetano (ignota – ahimè – alla maggioranza dei napoletani!) hanno avuto luogo le attesissime esecuzioni corali dirette dal maestro Giovanni Tebaldini. Attesissime esecuzioni ed apprezzatissime da tutti coloro che amano la grande arte e che con animo devoto si accostano alle opere insigni che segnano l'alba della musica qual è modernamente intesa.

Tra queste opere insigni occupa uno dei primi posti il *Mistero* di Emilio del Cavalieri: *Rappresentazione di Anima e Corpo*. E l'esecuzione, allestita dal maestro Tebaldini sulla base corale preparata con fervido zelo dalla signorina Emilia Gubitosi, è stata veramente efficace perché se ne potesse intendere l'importanza e la bellezza. Del che siamo tutti riconoscentissimi all'illustre direttore della Cappella lauretana, la cui competenza in materia di cultura è ormai indiscussa. Egli ci ha dato altre pagine arcaiche, sì corali che monodiche, e ci ha fatto sentire in orchestra la celebre fuga in *sol min.* del Frescobaldi, da lui stesso abilmente strumentata.

(*Symphonia – Associazione Scarlatti*, "L'Arte Pianistica", a. VI, n. 4, Napoli, 20 maggio 1919, p. 5)

La sera del 20 Settembre p.p. al teatro Verdi di Ferrara da una massa corale imponente e da tre buoni interpreti preparati e valorosamente guidati dal M^o Vettore Veneziani, si ripeteva quella Rappresentazione d'Anima e Corpo di Emilio de' Cavalieri che dopo le esecuzioni di Roma dell'Aprile 1912 e del Febbrajo 1915 era stata eseguita con successo dal Coro del teatro Regio – pure sotto la direzione del Maestro Veneziani – al Liceo Verdi di Torino.

L'entusiasmo suscitato nel pubblico – anzi dirò meglio – nella folla accorsa ad ascoltare l'antico melodramma italiano, fu davvero significativo e commovente. L'attenzione posta da esso nell'ascoltare le semplici primitive monodie del De' Cavalieri: quei declamati spogli di ogni lenocinio, ma retti da una purezza adamantina di concezione; quei cori ora mesti, ora solenni nella loro vaghezza omofonica: quei piccoli ritornelli orchestrali in cui si racchiude il germe di tutta l'arte venuta poi: quelle sinfonia e quel finale già tracciati con mano sicura e nei quali la forma appare chiaramente delineata, è stata sempre viva ed intensa. L'opera del De' Cavalieri, nella sua struttura, ha potuto vincere di ogni altra deficienza da nessuno del pubblico – al certo – rilevata. Chi si è accorto infatti dell'unica tonalità su di cui – ad eccezione del monologo del Tempo – si incardina e si svolge tutta la Rappresentazione di Anima e Corpo? Chi ha rilevato mai l'uniformità delle cadenze se tutte scendono nell'anima dell'ascoltatore come gocce di rugiada argentea su

virgulti rosei ed olezzanti? Chi ha badato alla insistenza con la quale le parole del testo tornano successivamente – parafrasando testi ecclesiastici – a cantar le laudi dell’Eterno, alla Vita futura, alla luce immortale della Fede cristiana?

Uscito da teatro dopo la memorabile esecuzione cui ebbi ad assistere, raccolto ne’ miei pensieri andavo ripetendo istintivamente alcune fra le più belle frasi del De’ Cavalieri: quelle che il pubblico aveva sottolineato – fra un silenzio religioso – con mormorii a stento repressi. Mi pareva così di risentire... D’un tratto da sotto la via giunge al mio orecchio una voce che ripete con accento vibrante:

Amar il bene eterno!

E l’eco rispondere – come nel melodramma del De’ Cavalieri - eterno:
la voce notturna continuare:

Salir al Cielo superno!

E l’eco soggiungere: superno!

Fuggir del mondo i mali

ammoniva il viandante, e l’eco ripeteva: i mali!!

Ma più lontano altri canti si diffondevano ancora. Era l’Aria di Orfeo nell’Euridice di Peri che cantata in quella sera istessa da tutto il coro al Teatro Verdi, veniva ripetuta entusiasticamente per le vie della vetusta Ferrara:

Gioite al canto mio selve frondose

Gioite amati colli!

De’ Cavalieri e Peri ad oltre tre secoli di distanza evocati dalla voce popolare, là ove il fastigio dell’arte italiana nelle sue più svariate estrinsecazioni ha lasciato tracce così nobili, impresse orme sì profonde, parvemi – fra tante volgarità incumbenti, sul teatro in ispecie – fatto così significativo da sollevare l’animo alle più liete speranze per l’avvenire dell’arte italiana.

(autografo di Giovanni Tebaldini, scritto dopo il 20 settembre 1916, conservato presso l’Ateneo di Scienze Lettere ed Arti-Archivio di Stato di Brescia e, in fotocopia, nel Centro Studi e Ricerche “Giovanni Tebaldini”)

La eterna lotta fra lo Spirito e la Materia, fra il Pensiero e il Senso, fra Anima e Corpo, lotta immanente, è di tutte le epoche. Il dramma del De’ Cavalieri, che vi si è ispirato vagheggiandosi evidentemente, più che un Oratorio Sacro, una vera Rappresentazione Drammatica, nelle sue idee da lui esposte su questo suo soggetto quasi nel presagio che un giorno il suo dramma avrebbe potuto vivere rappresentativamente e teatralmente, spiegando concetti scenici oltre che col suo “recitar cantando” rivelando un suo concetto d’Arte teatrale, concetto che oggi è quasi un’unica legge riconosciuta di dramma musicato, il Dramma del De’ Cavalieri concede per la sua messa in iscena una libertà e una indiscutibile ricchezza di interpretazione scenica e drammatica.

Il dramma abbraccia tutte le epoche, così come abbraccia nella sua concezione le grandi antitesi della esistenza umana mirabilmente fondendole insieme nell’eterno dualismo del Reale e dell’Ideale, il Vero ed il Fantastico della Vita.

La scena dunque – coi nuovi mezzi che può dare il Teatro – offre al dramma del De’ Cavalieri il modo di una interpretazione scenografica teatralmente, veramente eccezionale. – I protagonisti suoi si riassumono in Corpo ed Anima: scenograficamente vi sono rispecchiati dalla Terra e dal Cielo. I diversi coloriti scenici animano la Terra, le luci il Cielo.

Così si abbinano le due azioni, quella scenografica e quella del dramma: quella scenografica di grandissimo ajuto al dramma il quale, essenzialmente filosofico, ha caratteri di pensiero piuttosto che di azione, ma ricco non per questo di effetti che sono effetti di teatro da non fargli invidiare i soliti effetti del dramma passionale.

Abbiamo dunque per la scena a nostra disposizione tutti i coloriti, tutte le luci e, per i personaggi – a dire i figurini – tutte le epoche anche potendo fondervene insieme le caratteristiche.

In iscena il Dramma del De Cavalieri può benissimo essere non solo moderno ma persino contemporaneo e può per la sua Idea di soggetto giovare dell’antico: mitologia, leggenda e di tutto quanto la poesia umana ha creato, ha fantasticato.

* * *

La scena dunque rappresenta la Terra e il Cielo. Dalla terra il [!] scenografo deve potersi riassumere tutte le caratteristiche pittoriche: monti e piani, declivi di vallate, corpi vividi di fiumi e torrenti, distesa ampia di mare, chiome agili di alberi, verdi fronde di erba e fioriti campi, e, della esistenza umana, capanne e casolari sparsi; e del Cielo tutte le vite sue di luci, tramonto e aurora, la luna e il sole, stelle, meteore, nebulose, nuvole e cirri, lampi e tuoni che il sistema della scena panoramica rende possibili.

Naturalmente la disposizione scenografica della parte Terra, a dire il palcoscenico deve essere praticamente disposta dallo scenografo quale la esigenza dell’azione dei personaggi richiede.

Il personaggio Corpo naturalmente è visibile; non così quello dell’Anima, ma, poi che Corpo ed Anima sono sempre uniti, la scena nel suo macchinismo deve essere preparata in modo che mai per quanto il Corpo, persona viva, si muova per la scena, debba essere abbandonato dalla voce dell’Anima che è personaggio invisibile, da questo forse gli effetti che faranno del Dramma di De’Cavalieri non una creazione di secoli fa, ma quasi una audace trovata modernissima, fors’anche - avrebbero detto i wagneriani - avveniristica. (L.[uigi] I.[llica])

(testo della visione scenica di Luigi Illica per l’esecuzione della trascrizione di *Rappresentazione d’Anima e Corpo* di Giovanni Tebaldini)

Uno studio ampio e diffuso intorno alla presente versione dell'opera di Emilio de' Cavalieri ha dedicato nella *Revue des deux mondes* del 15 novembre 1913 l'illustre critico Camille Bellaigue, il fervido assertore, in terra di Francia, della più pura ed autentica arte italiana d'ogni età e di ogni scuola.

Il medesimo studio – del quale vien qui riprodotto qualche brano – è contenuto anche nel volume *Notes Brèves* (Paris, Librairie Delagrave, 1914) dello stesso autore.

Nous avons espéré, le printemps dernier – così il M^o Bellaigue – entendre à Paris une œuvre romaine, une œuvre ancienne et nouvelle à la fois: par où nous voulons dire qu'elle eût paru nouvelle à cause même de son ancienneté. Certaines difficultés, matérielles, nous ont privé de ce plaisir. Cette musique devait nous être présentée par un excellent musicien d'Italie, M. Giovanni Tebaldini, aujourd'hui maître de chapelle de la cathédrale de Lorette. [...]

“L'œuvre que le musicien d'Italie devait nous apporter n'est pas sienne, ou du moins elle ne l'est que par l'admiration et l'amour qu'il lui a voué, par le soin qu'il a déjà pris, en leur pays commun, de la produire et de la glorifier. Religieuse, mystique même, connue, si ce n'est célèbre, de nom, mais de nom seulement, cette œuvre s'appelle la *Rappresentazione di Anima e di Corpo*.”

E qui l'eminente critico francese, dopo aver ricordati i tentativi fatti in precedenza alla *Rappresentazione di Anima e Corpo*, sia a Roma che a Firenze, per dar vita all'opera scenica di soggetto religioso o profano: dopo aver detto dei vari compositori che fiorirono in quell'epoca di meravigliosa fecondità artistica, in cui le due tendenze – la scuola della classica polifonia vocale, arrivata al suo più alto grado di sviluppo e di espressione con Palestrina, e la incipiente scuola della monodia, che fra i principali campioni ebbe appunto Emilio de' Cavalieri – sembravano disputarsi il dominio dell'arte: dopo di avere passo passo – e con l'aiuto di altri elementi, letterari in ispecie tolti alla tradizione locale, all'ambiente di Roma, ecc. – illustrata la nuova partitura dovuta al M^o Tebaldini, finisce con questa superba, alata immagine che il lettore può vedere come raffigurata in un grandioso quadro degno veramente di un classico maestro della critica.

Qui nous vins d'Italie et qui lui vint des cieux, a dit Alfred de Musset de la musique, ou plutôt à la musique.

Si la célèbre apostrophe ne renferme pas la vérité tout entière, elle en contient au moins une part. Il est digne et il est juste, il est équitable et salubre, de rappeler quelquefois les titres immortels de l'Italie, surtout de la vieille Italie, à l'admiration et à la piété des musiciens. L'hiver dernier, dans un petit théâtre parisien qui ne porte pas mal un grand nom, le “Théâtre des Arts”, celui-là même dont le directeur, M. Rouché, vient d'être appelé à de plus hautes fonctions, les représentations du *Couronnement de Poppée*, de Monteverde, ont montré quel maître fut, il y a trois siècles, un des maîtres de l'opéra naissant.

Dans l'ordre du drame religieux, sous les auspices et par les soins de l'éminent maître de chapelle de Lorette, l'exécution d'*Anima e Corpo* nous promettait, plus austère seulement, un témoignage pareil, une aussi profitable leçon. Il est dommage qu'elle ne nous ait pas été donnée: Rome l'a, par deux fois, entendue et applaudie.

Quelque jeune pensionnaire de la villa Médicis y assistait peut-être, et peut-être en aura profité. Il aura compris que Rome a quelque chose à apprendre aux musiciens eux-mêmes trop souvent étonnés qu'on fasse d'eux ses hôtes et ses disciples. S'ils savent l'écouter, par la voix de ses sanctuaires et de ses paysages, elle leur parlera. Nous leur disions naguère, à ces jeunes gens, et sans doute il nous permettront de leur redire: “Franchissez, un soir de printemps, la grille de l'une des plus exquises parmi les villas romaines: celle qu'on appelle Mattei, ou, d'un nom plus mélodieux encore, Coelimontana. Allez jusqu'au banc de pierre où se lit cette inscription: “C'est ici que Saint Philippe aimait à s'entretenir avec ses disciples des, choses de Dieu”.

Assis à la place même où se repose tant de fois le créateur de l'oratorio, vous songerez que le Coelius, où vous êtes, vit naître Saint Grégoire, le grand pape musicien, et porte son église encore. A gauche, en vous penchant un peu, vous pourrez entrevoir les montagnes de la Sabine: elles furent la patrie de Palestrina. Devant vous s'élèvent doucement les collines albaines, d'où Carissimi devait descendre à son tour. Puis, redescendez vous-mêmes dans la ville. En passant devant l'église de la Vallicella (ou des Filippini), souvenez-vous encore de Saint Philippe, et de Cavalieri, dont le drame sacré fut représenté dans cet oratoire. Alors vous trouverez peut-être que c'est assez de grandes mémoires pour la rêverie d'un musicien et pour son étude, pour qu'il reconnaisse et qu'il honore, dans Rome et autour de Rome, quelques origines et quelques sommets de son art. (*Camille Bellaigue*)

(*Emilio de' Cavalieri “Rappresentazione di Anima e di Corpo”, traduzione in partitura moderna di Giovanni Tebaldini, Edizione Marcello Capra, Roma, 1914*)

Tocca a lei di fare la prefazione alla mia edizione della *Rappresentazione d'Anima e Corpo* di Emilio de' Cavalieri – così mi diceva Giovanni Tebaldini, adducendo a motivo che io fossi colui che del De' Cavalieri ne' miei scritti mi fossi più largamente occupato e avessi contribuito, più che ogni altro, con la mia parola a mettere la figura dello squisito compositore romano nella sua vera luce, e a preparare il terreno alla odierna consacrazione – anche con esecuzioni e ristampe delle sue opere – dell'alto suo valore.

Ed io mi sento lieto ed onorato di accettare il lusinghiero invito, per due ragioni: prima, perché in esso vedo un riconoscimento della modesta opera mia e un segno di successo della mia propaganda cui i fatti han dato pienamente ragione; seconda, perché posso così rendere un omaggio ad un artista come Giovanni Tebaldini che in questa opera e propaganda di italianità musicale e di elevamento e affinamento spirituale dei nostri musicisti è stato a noi giovani – da tempi in cui tale apostolato costava anche più amarezze che oggi – maestro.

Premesso questo, dirò subito che quella contenuta in questa ristampa non è l'intera opera del De' Cavalieri, ma la trascrizione e riduzione che Giovanni Tebaldini ne fece per due memorabili concerti che ebbero luogo nella Sala dell'Accademia di Santa Cecilia ed all'Augusteo in Roma il 12 e il 16 aprile 1912, concerti che furono un trionfo di italianità musicale e in cui la bella musica del nostro ammirabile e purissimo seicento, rievocata dal maestro Tebaldini, fu accolta dal pubblico con un senso di commozione e di ritrovamento di cose care perdute.

In detti concerti furono eseguiti anche frammenti della *Incoronazione di Poppea* del Monteverdi, e composizioni di Palestrina, Cavalli, Legrenzi, Lotti.

Con la sua trascrizione e riduzione della *Rappresentazione d'Anima e Corpo* di Emilio de' Cavalieri, Giovanni Tebaldini ha inteso dare un sunto organico del lavoro, tale cioè, che pure rimanendo nei limiti di lunghezza adatti a un pubblico moderno stesse a rendere adeguatamente il significato morale e spirituale e il valore musicale e artistico. E in ciò egli è perfettamente riuscito. Chi volesse conoscere il lavoro nella sua integrità, dirò poi dove debba rivolgersi.

Il maestro Tebaldini indica in capo alla sua riduzione per pianoforte gli strumenti di cui ha fatto uso per rendere l'accompagnamento della rappresentazione; accompagnamento che, come è noto, nelle prime produzioni melodrammatiche era scritto col semplice basso numerato, sul quale i sonatori abili improvvisavano. La trascrizione del Tebaldini si mantiene lodevolmente in quella linea di semplicità che è inerente all'uso del tempo e al carattere di queste composizioni, e che il De' Cavalieri stesso raccomandava: del che troppo spesso non tengono conto i revocatori di queste musiche. "Gli strumenti sonino secondando chi canta, e senza diminuzioni e pieno" è detto nella prefazione alla edizione originale della *Rappresentazione d'Anima e Corpo*. E, ricordo, nella esecuzione di Roma l'accompagnamento del Tebaldini sottolineava efficacemente, e senza mai trascendere e rimanendo sempre al suo ufficio di sfondo e di sostegno, il canto di Giuseppe Kashmann e di Raisa Burstein che del lavoro furono i principali interpreti. Il che, io penso, non sarebbe male accadesse anche nel melodramma italiano di oggi. [...]

Emilio de' Cavalieri nacque a Roma verso il 1550, di famiglia nobile e che aveva nel sangue l'amore per la musica (tra coloro che si occuparono delle musiche quaresimali nell'Oratorio del Crocifisso in San Marcello, s'incontra il nome di un Mario de' Cavalieri, forse padre di Emilio). Fin dalla prima giovinezza si dedicò all'arte musicale, non per professione, ché le sue condizioni non comportavano, ma per passione: nelle memorie del tempo non gli è mai dato il titolo di "maestro" o "maestro di cappella" comune agli altri musicisti. Dal 1578 al 1584 egli fu il principale organizzatore delle musiche quaresimali nell'Oratorio della Arciconfraternita del Crocifisso in San Marcello, ambiente musicale questo che fu la culla dell'oratorio in latino e in cui trovò modo, più tardi, di esplicitarsi e fiorire il genio di Giacomo Carissimi. Nulla si sa delle musiche che Emilio de' Cavalieri avrà coltivato in questo oratorio; ma è ragionevole supporre che egli vi facesse già i primi tentativi del nuovo stile e vi temperasse a maturità la sua fibra di artista.

Qualche anno dopo il 1584 il De' Cavalieri si trasferì a Firenze, attratto dal noto lavoro di rinnovamento musicale che colà ferveva. A questo movimento egli partecipò con grande attività; e possiamo anzi ormai affermare che Emilio de' Cavalieri, tra gli iniziatori del canto monodico espressivo e del melodramma (nonostante una tradizione di origine unilaterale che non sa ripetere in proposito altro che i nomi di Peri e Caccini), occupa uno dei primissimi posti.

Nel 1589 fu tra coloro che scrissero la musica degli *intermedi* per la commedia rappresentata in occasione delle nozze di Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena. Nel 1590 fece rappresentare alla Corte l'*Aminta* del Tasso, e il *Satiro* e la *Disperazione di Fileno*, piccole *pastorali* di Laura Guidiccioni Luchesini, che fu fedele amica e collaboratrice, per la parte poetica, del De' Cavalieri; nel 1595 il *Giucoco della Cieca*, su poesia della stessa Guidiccioni.

Nel 1597 ce lo segnala nuovamente in Roma una nota dell'Archivio del Crocifisso; e in questa città dovette tornare ancora fra il 1599 e il 1600. Nell'ottobre 1600 lo troviamo nuovamente in Firenze dove pose in musica il *Dialogo di Giunone e Minerva* del Guarini; e prese parte, pare, alla esecuzione dell'*Euridice* di Peri. Subito dopo tornò in Roma dove morì l'11 marzo 1602.

La *Rappresentazione di Anima et di Corpo* fu eseguita, scenicamente, in un teatrino presso i Filippini della Vallicella, nel febbraio 1600, con applauso e concorso grande di popolo. Fu tale il successo che il lavoro fu dovuto replicare, e, come dice una memoria del tempo, "molti per tenerezza lagrimarono ed altri dissero che non si potrà dir meglio né rappresentar meglio di quel che si facesse in quella azione".

La poesia della *Rappresentazione di Anima e Corpo* è, come io assodai, del Padre Agostino Manni di Cantiano, uno dei primi discepoli di San Filippo Neri. Ed è interessante notare che la scena quarta dell'atto primo, fino alle parole: "Et amendue riposeremci in Dio", non è che la riproduzione testuale di una laude che era stata stampata dai Padri della Vallicella fino dal 1577 e ristampata nel 1583; fatto questo importante per mostrare il rapporto fra i diversi gradi e le diverse forme delle produzioni oratoriane. [...]

Il De' Cavalieri fu vero artista in quanto che considerò la musica come linguaggio espressivo dei sentimenti umani, e all'espressione di questi sentimenti con l'uso appropriato dei vecchi mezzi, e con la continua ardita ricerca di mezzi nuovi, costantemente mirò. E, se non sempre la materia ancor rude e indocile si piegò alle sue intenzioni, molte sue cose ci appaiono squisitamente e potentemente espressive; e la sua arte, per molti aspetti e più di quella di altri suoi contemporanei fa presentare l'arte di Monteverdi e di Carissimi.

Del che ognuno può convincersi attraverso questa riduzione che della *Rappresentazione d'Anima e Corpo* ci presenta Giovanni Tebaldini. Occorre che io richiami l'attenzione sul michelangiolesco (la parola parrà esagerata, ma mi balza spontanea dal cervello riudendo nella mia fantasia gli accenti del Kaschmann che tale monologo eseguì all'Augusteo di Roma, e la scrivo poiché, se ci abbandoniamo con tanta facilità ad iperbolici inni per le cose straniere, non so perché si dovrebbe stroncare la vivace parola d'ammirazione che ci viene sul labbro, quando si tratta di cose nostre) monologo

del *Tempo*? O sul toccante dialogo fra *Corpo e Anima*, chiuso da quella bellissima meditazione, alle parole *La carne mia mi tenta, L'eterno mi spaventa*? O sulla delicatissima e dolcissima laude finale *Ogni lingua ogni core, Dia laude al mio Signore*?

Il preludio della *Rappresentazione d'Anima e Corpo* è stato eseguito altre volte all'Augusteo medesimo, dopo i concerti del Tebaldini, e sempre con vivo successo. Difatti è una pagina di musicalità squisita. Si noti come in esso si alternino due momenti in contrasto: un momento angoscioso, tragico, austero, e un momento etereo, volante, paradisiaco; e più interessante ancora è che questi due momenti musicali tornano poi durante il corso della rappresentazione al sopraggiungere di momenti drammatici e lirici a cui paiono corrispondere. Sinfonismo? Ma che sinfonismo! Melodia e sinfonia non stan legati al monopolio di nessun autore e di nessun critico, e non si impartiscono per decreto-legge: ma non sono che l'espressione, sotto due diversi inseparabili aspetti, dello stesso senso animatore del discorso musicale; della logica, della naturali, dell'intima vitalità stessa della musica. Tutte le musiche vere e vive sono, per necessità inerente alla loro natura, melodico-sinfoniche: dai canti popolari alle opere riuscite e ispirate di Palestrina, di De' Cavalieri, di Monteverdi, di Carissimi, di Gluck, di Haydn, di Mozart, di Beethoven, di Wagner, di Rossini, di Verdi, di Riccardo Strauss. Come non c'è organismo vivo in cui non circoli il sangue nelle vene e in cui non palpino nervi e muscoli. Chi avrebbe immaginato un Emilio De' Cavalieri (questo primitivo, questo ingenuo, questo, in apparenza, fanciullesco allineatore di poche note) sinfonista! Ciò dimostra la fatuità di certe sentenze e di certe distinzioni.

E dimostra anche quanto sia necessario al critico e all'artista (per acquistare il primo illuminazione e serietà di giudizio, il secondo retta e sicura norma di operare) il senso pieno dell'intero svolgimento e dell'intima natura dell'arte sua. E, soprattutto, la conoscenza profonda dell'arte del suo paese onde afferrare, immedesimandosi con essi, i lineamenti artistici della sua stirpe, del suo popolo. E dimostra quanto siano benemeriti coloro che si adoperano a far rivivere le cose belle della nostra musica passata.

Le arti figurative e l'architettura hanno i monumenti, e i quadri e le statue raccolte nei musei, che vivono di vita ininterrotta dinanzi alle generazioni e conferiscono automaticamente all'arte di un popolo quella unità e continuità che ne sono l'orgoglio e la possanza. Nella musica niente di tutto questo: l'opera d'arte musicale muore e dispare completamente se non viene tenuta in vita con continue esecuzioni. E pensare che in Italia si eseguono oggi appena opere di autori viventi o che risalgono tutt'al più a un secolo fa!

Da qui si vede quale importanza abbiano le rievocazioni, come questa che oggi ha compiuto il maestro Tebaldini, quando naturalmente, come nel caso attuale, si tratta di vere opere d'arte; e non di anticaglie qualunque, poiché allora cessa l'ambito di noi artisti e subentra quello affatto diverso degli eruditi e degli archeologi. Giovanni Tebaldini, dopo aver fatto rivivere la *Rappresentazione di Anima e Corpo* di Emilio de' Cavalieri in una esecuzione di cui tutti quanti vi assisteremo serbiamo un caro indelebile ricordo, completa oggi e amplifica la sua opera di propaganda pubblicando la sua trascrizione. Di questa iniziativa favorita dal Ministero della P. I. – che viene ad aggiungersi come nuovo titolo di benemerita ai molti che egli ha verso la nostra bell'arte passata – tutti quanti sono amanti della musica italiana e la vedrebbero volentieri rimettersi in una via di purezza e di schiettezza, gli devono essere grati e tributagli vivo plauso. (Domenico Alaleona)

[Nella nota relativa ad uno dei brani omissi è detto "Il maestro Tebaldini avverte che egli compì la sua riduzione e strumentazione servendosi di una copia manoscritta, tradotta in notazione moderna, fornitagli dal dott. Francesco Vatielli ora Bibliotecario del Liceo musicale di Bologna, copia eseguita appunto sull'esemplare di Urbino. Faccio volentieri questa doverosa citazione in quanto si tratta di un valoroso giovane, uno dei pochi musicisti italiani che coraggiosamente e genialmente si sono dedicati con felici risultati a questi studi e a queste rievocazioni"].

(dalla Prefazione a *Rappresentazione di Anima e di Corpo* di Emilio de' Cavalieri, traduzione in partitura moderna di Giovanni Tebaldini, Ed. M. Capra, Torino, 1914)

[...] Il bellissimo melodramma (sviluppo storico delle Laudi Filippine e artistico della Camerata fiorentina nel secolo XVI) diretto dal Maestro Tebaldini[,] riesumatore e revisore di esso, fu immensamente gustato, come fu benissimo eseguito. Anche i recitativi[,] accompagnati da una spinetta all'antica[,] acquistarono risalto e senso specialissimo.[...]

(s.c., *L'inaugurazione della Rassegna Nazionale di Musica*, "Il Cittadino", Lodi, 30 novembre 1928, p. 1)

A Monaco di Baviera, è stato eseguito per la prima volta scenicamente il melodramma *La Rappresentazione di Anima e Corpo* del De' Cavalieri, su libretto di P. Agostino Manni, nella trascrizione corale sinfonica del maestro Giovanni Tebaldini.

Il famoso lavoro, che può considerarsi come la prima opera teatrale del nostro 1600, è stato concertato e diretto dal maestro Hermann Scherchen. Il successo è stato vivissimo.

("Musica d'oggi", a. XIII, n. 6, Milano, giugno 1931)

Fu gradita sorpresa per me quando Hermann Scherchen, nel passato mese di marzo, ebbe ad informarmi che durante la *Festwoche Neuer Musik* di Monaco si sarebbe ripetuta, scenicamente, la *Rappresentazione d'Anima e Corpo* di Emilio de' Cavalieri in quella che è la mia versione e realizzazione quale venne presentata per la prima volta all'Augusteo di Roma nell'aprile del 1912 e quale lo stesso Scherchen eseguiva a Francoforte nel maggio del 1926. Successivamente il Signor Büchtger, organizzatore del Festwoche, mi sollecitava per

un articolo intorno all'opera del de' Cavalieri ed ai principi da me seguiti nella ricostruzione di essa, da inserire, a mo' di illustrazione, nel programma generale della stessa Festwoche.

Un'impreveduta circostanza mi ha impedito di far giungere in tempo il mio scritto per la desiderata pubblicazione. Credo quindi opportuno valermi della cortese ospitalità che mi accorda *La Nuova Italia Musicale* per far noto quali furono i criteri d'onde fui guidato, venti anni fa, nel ricostruire e ripresentare – a tre secoli di distanza dalle sue prime apparizioni alla Vallicella di Roma – la *Rappresentazione di Anima e di Corpo*.

* * *

I miei criteri furono compresi e dimostrati dall'illustre critico francese Camille Bellaigue allorché, per una progettata riproduzione dell'opera del De' Cavalieri a Parigi, ebbe ad occuparsene egli ampiamente nella *Revue des deux mondes* dell'ottobre [leggi novembre] 1913.

La chiara, lucida e scintillante prosa dell'illustre e compianto critico francese, riportata poscia integralmente nel volume *Notes Breves* dell'anno successivo (Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1914) col titolo *Vieille musique romaine*, avrebbe potuto servire di traccia – ripeto – alla mia illustrazione, cominciando dal ricordo che il Bellaigue ha voluto fare d'una celebre frase di Alfredo de Musset: “*Qui nous vins d'Italie et qui lui vient des cieux*” poiché tale apparve al medesimo Bellaigue il ritorno della *Rappresentazione d'Anima e Corpo*.

Le *prefazioni* del de' Cavalieri e dell'editore Guidotti all'edizione a stampa dell'opera insigne formano un vero programma ideale, specie di simbolo drammatico musicale di cui i riformatori venuti poi – Marcello, Gluck e Wagner – non fecero che “*repandre l'esprit et quelque fois la lettre elle-même*”. Mi affido quindi ad esse.

Osservava il Bellaigue aver io semplificata la struttura dell'opera scenica del de' Cavalieri pur adducendo le mie giustificazioni che erano e sono le seguenti: la prolissità e la superficialità di alcune scene; l'uniformità tonale, ritmica ed estetica, talché – ad eccezione del monologo del *Tempo* – il tono di sol è l'unico tono di tutto il melodramma; taluni passaggi armonici e cadenzali ripetuti con soverchia frequenza, in uno all'ingenuità di alcuni tratti del testo che avrebbero contrastato con l'efficacia dell'orditura generale.

Queste le riflessioni che mi condussero alla mia revisione. “*Pour garder au poème son caractère avant tout moral, edifiant – così il Bellaigue – il a suffi d'en respecter l'idée essentielle: la lutte entre l'esprit et les sens, entre la continence et le plaisir, entre l'âme et le corps*”.

Quanto allo strumentale, realizzato sul basso numerato o sulle quattro o cinque distinte – come per le sinfonie e pei ritornelli – qualcuno ha potuto rimaner sorpreso nel vedere introdotti oboi, corni arpa, violoncelli e contrabbassi divisi.

Gli zelanti dell'ortodossia che amano fantasticare intorno ad una cervellotica tradizione di maniera, avrebbero voluto che io mi fossi limitato a sostituire tutt'al più il liuto, la tiorba e la lira doppia, che più non si usano, col quartetto d'archi in uno al cembalo ed all'organo regale; e questo per mantenere fedeltà... allo *spirito del tempo*. Santa ed ammirevole scrupolosità di coloro i quali non si sono mai provati ad interrogare direttamente, per virtù propria, l'*anima* di un'opera attraverso, non una retorica, ma una reale interpretazione intesa alla ricerca della *oggettività*, precisamente per l'ausilio della *soggettività*.

E veniamo a ragioni positive.

Al principio del secolo XVII, cui appartiene la *Rappresentazione d'Anima e di Corpo*, violini divisi, cornetti e tromboni in un assieme sonoramente grandioso, erano già stati usati su larga misura da compositori celebratissimi quali, ad esempio, Giovanni Gabrieli. Come non ammettere che il de' Cavalieri abbia mirato egli pure a questi risultati?

Nella sua partitura non v'è cenno di ciò.

Perché nel piccolo ambiente dell'Oratorio della Vallicella gli mancavano i mezzi e la possibilità di allargare il suo quadro colorendolo di più intensa vita.

Sentiamo un poco lo stesso autore della *Rappresentazione d'Anima e Corpo* negli *avvertimenti* premessi all'edizione Guidotti datata appunto dal 1600.

“Nel principio avanti il calar della tela, sarà bene far' una musica piena con voci doppie e *quantità assai di strumenti*.”

Le Sinfonie et Ritornelli si potranno sonare *con gran quantità di strumenti* et un Violino che suoni il soprano per l'appunto farà buonissimo effetto.

Le stanze del ballo siano cantate da tutti dentro, et di fuori, *et tutti gli stromenti, che si può, si mettino ne' Ritornelli*”.

Il che sta a dimostrare che intendimento costante di Emilio de' cavalieri era quello di riuscire ad imprimere alla sua partitura una densità sonora che se era nelle sue vaghe aspirazioni non gli era però dato in quel momento – per le circostanze contingenti – di ottenere.

Ed allora, diciamo pure che egli dettò i suoi *avvertimenti* appunto per noi suoi tardi nepoti ed interpreti, innamorati della bellezza semplice ed arcana – piena di significato, di espressione e di poesia – della di lui opera d'arte.

A questo proposito ha detto bene Domenico Alaleona nella prefazione alla ristampa della *Rappresentazione d'Anima e Corpo*: “E bisogna pensare ancora che l'arte è quanto di meno statico e di più dinamico esista, e che per arrivare all'intero possesso bisogna abbracciarne e vivere tutto uno svolgimento”.

Precisamente perché *la fedeltà allo spirito del tempo* non consiste nella riesumazione pura e semplice delle forme esteriori e contingenti d'un'opera d'arte, bensì in quello più grande ed ineffabile che permette e concede la gioia ed il tormento di poter scrutare nell'anima secolare di essa facendola vibrare e vivere di vita novella attraverso tutte le età, attraverso tutte le anime.

Ildebrando Pizzetti nello scritto: *Interpretare la musica* (Pegaso, giugno 1929) ha affermato giustamente e profondamente: “C'è chi dice, e c'è chi l'ha scritto, che l'interprete di un'opera d'arte deve porsi nell'identico stato

d'animo in cui si trovò l'autore dell'opera quando essa fu creata. Un'affermazione questa, che è indizio di presunzione superbissima e di straordinaria semplicità di mente. Ma se neppure uno stesso uomo può sentirsi identico a sé stesso in due momenti successivi della sua esistenza! (*Qui, gli storici e gli archeologi della musica, i critici e gli ortodossi della musicologia; i sacerdoti, tutori dello spirito del tempo, protesteranno, con ogni probabilità, contro le affermazioni sacrosantamente vere del Pizzetti. g. t.*)... E continua l'autore di *Debora e Jaele*:

Né meno erronea presunzione mi sembra quella di quegli interpreti, esecutori o critici, i quali pensano non potersi arrivare alla giusta interpretazione di un'opera musicale del passato se non attuandola secondo criteri rigorosamente storici, considerazioni storiche, pratica storica. No!... La nostra interpretazione sarà sempre un'interpretazione *nostra*, di uomini cioè, che traducendo in linguaggio vivo e manifesto un'espressione d'arte lontana, già storica, creeranno con l'espressione anche la sua lontananza, la sua storicità, senza arrivare per questo a crearne la vera e propria *storica realtà*".

Qui è l'artista che parla. *Laus Deo!*

Della *storica realtà*, dello *spirito del tempo* considerato ed osservato nelle sue estrinsecazioni esteriori, non v'è affatto bisogno per far rivivere un'antica opera d'arte. Basta – ed è questo il più importante attributo – saper mantenere la spiritualità essenziale dell'opera che si intende rievocare.

* * *

Guidato da identici criteri e con la speranza di poter riuscire, dopo le prime fortunate esecuzioni di Roma, ad una rappresentazione scenica dell'opera del de' Cavalieri; lusingato dalla sensibilità e dall'esperienza di un uomo di teatro quale fu Luigi Illica che nella *Rappresentazione di Anima e Corpo* intravide appunto... l'opera di teatro, in di lui compagnia mi accinsi a studiare una vera e propria traduzione scenica del melodramma del de' Cavalieri secondo le esigenze del teatro moderno. Né soltanto: ché rifacendo di sana pianta la partitura d'orchestra, vi aggiunsi altre scene fra quelle da prima abbandonate.

Speravamo così, Illica ed io, di poter arrivare alla *rappresentazione*. Vana lusinga! Battemmo a diverse porte, a lui, più che a me, facili a dischiudersi. Invano!

[“ Il teatro, il melodramma, il dramma lirico, oggi sono tutt'altra cosa. Di più voi avete falsato il carattere dell'opera come è stata concepita e resa al suo apparire; il pubblico né sente altrimenti come tre secoli addietro, né accetterebbe la vostra rievocazione [”].

Concludemmo rassegnati: *Roma locuta est... non però causa finita est!*

Luigi Illica è andato a riposare per sempre sul bel colle piacentino di Castellarquato mentre la mia seconda partitura sonnecchia negli scaffali della Biblioteca del R. Conservatorio di Parma cui, per memore omaggio, quale ex- direttore dell'Istituto, l'ho offerta io stesso in autografo.

Oggi – dopo le più recenti esecuzioni di Napoli, di Francoforte, di Bologna e di Firenze – quasi di sorpresa e ad opera di un insigne direttore tedesco – accanto ai modernissimi; accanto alla *Komédie des Todes* di Malipiero che pel soggetto potrebbe quasi inquadarsi esteticamente con *Rappr. d'A. e C.*; accanto a *Die Mutter* (opera in *vierteltonsystem*) di Haba; all'*Antigone* di Honegger trova posto, scenicamente riprodotta, l'opera di Emilio de' Cavalieri ed alla presentazione di essa dal palcoscenico del Residenztheater di Monaco, oltre l'illustre direttore Hermann Scherchen; oltre i regisseurs Herr Jessuer e Fran Günther del Teatro di città di Koenigsberg, hanno parte cantanti di bella fama e persino... la Münchenertanzbühne.

Cosa diranno mai i cosiddetti musicologi ortodossi di questa prevaricazione storica?

Intanto per mio conto faccio qualche altro rilievo.

La *Rappresentazione d'Anima e Corpo* innanzi arrivare a Monaco è stata eseguita in dieci diverse città – comprese Francoforte e Liegi – qualche volta con risultati assai favorevoli anche per le accoglienze fattale dal pubblico. Basterebbe ricordare quelle di Roma e di Napoli ove, nel nome di Emilio de' Cavalieri sorgeva nel 1919 l'Associazione “Alessandro Scarlatti”. La stampa italiana in genere, ed eminenti critici d'oltr'alpe, se ne interessarono vivamente. Valga per tutti quel che ne scrisse Camille Bellaigue nella *Revue des deux mondes*.

Malgrado questo, malgrado la nuova edizione fatta nel 1914 a cura del Ministero della P. I. dell'opera del compositore romano, in quest'ultima circostanza monacense, da taluni autorevoli, si è parlato come di una prima esumazione, e ciò persino là dove la *Rappresentazione d'Anima e Corpo* era stata già eseguita con successo.

Come si spiega questo? Si spiega benissimo quando si rifletta che pur recentissimi *Manuali di storia della musica* i quali corrono per le mani di tutti, mostrano di ignorare quel che da un ventennio si è fatto per la rivalutazione dell'opera del de' Cavalieri, perfino sottacendo quel che su di essa ebbe a dettare il compianto Domenico Alaleona il quale, con documenti precisi e inconfutabili, dimostrava appunto che *Rappr. d'Anima e Corpo* non è un Oratorio bensì un vero melodramma, anzi *il primo vero melodramma*; che autore del testo fu P. Agostino Manni non già la Laura Guidiccioni.

Cose che accaggiono, soleva dire il filosofo napoletano Igino Petrone. Proprio così: *cose che accaggiono!*

Intanto prepariamoci a qualche altra sorpresa.

Può darsi che un giorno o l'altro qualche zelante assiduo e dotto musicologo ricercatore delle nostre glorie, abbia a scoprire, ad esumare ed a ricostruire per la rivelazione al pubblico la *Rappresentazione d'Anima e Corpo* di Emilio de' Cavalieri.

Non si sa mai! *Cose che accaggiono e che possono accadere!*

(Giovanni Tebaldini, *Rappresentazione di Anima e di Corpo di Emilio de' Cavalieri al Residenztheater di Monaco di Baviera*, “La Nuova Italia Musicale”, a. IV n. 6, Roma- Napoli, giugno 1931, pp. 3-5)

La stagione artistica del “Collegium Musicum” si è chiusa sabato sera con un concerto che fu il degno coronamento dell’attività culturale svolta dall’istituzione concittadina nel secondo anno di vita: fu eseguita, nella trascrizione di Giovanni Tebaldini, la rappresentazione di “Anima et di Corpo” del De’ Cavalieri. Opera che sta alle origini del linguaggio nella sua priorità nei confronti dell’“Euridice” del Peri, se inquadrata nel suo tempo, assume agli occhi dei musicofili una importanza essenziale, oltre che per la storia del melodramma, per la comparsa nello stile del “recitar-cantando” di una sensibilità armonica che nettamente si distacca dalla contrappuntistica musica cinquecentesca e pone le basi dell’armonistica classica.

L’opera del De’ Cavalieri è basata essenzialmente su un coro misto cui si alternano voci soliste, e la musica ha una funzione eminentemente descrittiva. Serve a creare un’atmosfera, illustra il testo: è insomma melodramma. Così i vari personaggi: l’Anima, il Tempo, il Corpo, il Piacere, sono introdotti ciascuno da un atteggiamento musicale ora dolce, ora solenne, ora allegro, che perfettamente aderisce al testo. E in questo ci pare che l’opera del De’ Cavalieri abbia, a parte l’importanza storica, un valore: nell’essere riuscito l’autore, umanista e letterato oltre che musicista, a creare una forma d’arte in cui testo e musica si integrano formando un tutto inscindibile. L’esecuzione di sabato fu l’opera apprezzatissima, per lo stile e la perfetta realizzazione, del coro concertato da Bettina Lupo e dell’orchestra del “Collegium”, sotto la direzione di Massimo Bruni che accanto ai solisti soprano Lupi e Sacchi, tenori Cugnone e Pace, basso Pautasso, riscosse il caloroso applauso del pubblico.

(La rappresentazione di “Anima et di Corpo” di Emilio de’ Cavalieri, “L’Italia”, 22 giugno 1948)

Dell’importanza della *Rappresentazione di Anima e di Corpo* del De’ Cavalieri già dicemmo. Malgrado i soverchi tagli, che il Tebaldini operò nel vario tessuto scenico, e la strumentazione, che dovrebb’esser riveduta, non mancò al folto pubblico la percezione di un’opera d’arte piena di poesia e di pregi. Alla difficile realizzazione d’una musicabilità tanto lontana concorsero volentieri gli elementi del *Collegium musicum*, e quasi sempre la precisione dell’esecuzione s’accompagnò alla stilistica. Gustate le commosse espressioni solistiche e corali, fra le quali l’effetto dell’eco raggiunse un’aerea lievità, gli ascoltatori applaudirono con gratitudine il direttore Massimo Bruni, Bettina Lupo, che aveva concertato il coro, e i loro collaboratori vocali e strumentali. (a.[ndrea] d.[ella] C.[orte])

(Al Conservatorio, “Stampa sera”, 21-22 giugno 1948)

Milano, 26-28 aprile. Nella Chiesa di S. Angelo si sono svolti due *Concerti spirituali* a scopo di beneficenza, con intenzione – non sempre raggiunta – di rievocazione dantesca. Il maestro Tebaldini, nella sua ideazione, ci condusse attraverso l’Inferno, il Purgatorio ed il Paradiso di Dante, alternando, con notevole abilità, musica del Palestrina con frammenti di canto gregoriano.

Gli esecutori Boni-Capalti, Morelli, Zuccarelli, gli organisti Bossi e Chiesa e i cori, diretti dai maestri Andreoni, Boccazzi, Censi e Censi-Ferrario, si disimpegnarono con zelo, ottenendo – col maestro Tebaldini – calorosi applausi.

(“Musica d’oggi”, a.IV, n. 5, Milano, maggio 1922)

Bonaventura Somma ha diretto il terzo concerto della serie dedicata a musiche italiane del cinque, sei e settecento. Un concerto di un interesse e di un valore fuori del comune [...] se ci ha offerto una viva esecuzione della “Rappresentazione d’Anima e di Corpo” di Emilio de’ Cavalieri, opera questa che ha un valore e un interesse essenziali per la storia del “recitar cantando” e la cui traduzione in partitura moderna si deve al Maestro Giovanni Tebaldini, il primo che ha acceso la fiamma della ricerca delle gemme musicali di quel secolo e le cui prime indimenticabili, ma pare oggi dimenticate “rivelazioni” veneziane in questo campo, furono la scintilla prima di quel fervore che oggi tanto appassiona e musicologi e musicisti. [...] Oggi con l’orchestra e il coro dell’Accademia di Santa Cecilia [...] quest’opera di grande valore musicale e storico è apparsa, senza la rappresentazione in una edizione curata con sapienza ed amore dal Maestro Bonaventura Somma e degna di ogni lode. Il pubblico molto numeroso ha seguito con passione tutto il bel concerto ed ha tributato agli esecutori e al Direttore un caloroso successo. (l.[odovico] f.[erdinando] l.[unghi])

(*Teatri – Cinema – Varietà / A Santa Cecilia*, “Il Giornale d’Italia”, 6 febbraio 1949)

295. *Regina coeli, laetare alleluja*

Il celebre compositore veneziano [Antonio Lotti] il quale nella polifonia vocale del secolo XVIII riportò il soffio vivificatore della grande arte palestriniana di due secoli innanzi fu, dapprima organista, poscia maestro della Cappella di S. Marco in Venezia. Competitore, per non dire rivale, di Benedetto Marcello, divenne celebre pe’ suoi *Mottetti* e *Madrigali* improntati a severità spirituale. L’Antifona pel tempo pasquale: *Regina coeli laetare alleluja: quia quem meruisti portare alleluja: Rexurrexit sicut dixit alleluja, ora pro nobis Deus alleluja*; ne riconduce al cospetto delle luminosità delle volte tiepolesche de’ maggiori Templi settecenteschi di Venezia; fors’anche innanzi al grande quadro dell’Assunta di Tiziano, riportato di recente sull’altare grandioso di S. Maria Gloriosa dei Frati. Il maestro Tebaldini la restituì in S. Marco sino all’agosto 1890, volendo che essa echegiasse un’altra volta sotto le magiche arcate della Basilica aurata.

(programma del Concerto, a cura dell’Associazione “Alessandro Scarlatti”, Napoli, 12 aprile 1920)

[...] sin dal suo inizio è tutto un coro di esultanza pieno di maestosa giocondità. Lode al maestro che non esuma, ma fa rifiorire la bella musica del passato, tanto conveniente al Tempio santo di Dio.

(Venezia. A San Marco, "La Difesa", 22-23 maggio 1893, p. 3)

298. *Salmo XLII (Judica me Deus)*

Benedetto Marcello – Dal Salmo XLII "Judica me Deus" per bassi, archi ed organo.

Il Marcello è uno dei nomi più rappresentativi dell'arte musicale veneziana. Due furono i momenti di fiore per l'arte musicale a Venezia: l'uno nel cinquecento con la scuola polifonica vocale che va da Willaert ai Gabrieli: l'altro nel seicento nel melodramma con Claudio Monteverde, Marcello e Lotti che furono gli ultimi esponenti, in ordine di tempo, di quel movimento che appunto a Monteverdi fa capo, senza d'altra parte staccarsi dalla tradizione della scuola cinquecentesca: movimento cui appartennero (nel periodo che si interpone fra il Monteverdi, Marcello e Lotti) Cavalli, Cesti e Legrenzi.

Marcello, nobile veneziano, fu oltre che musicista, poeta e scultore di vaglia. La sua fama è legata specialmente ai suoi *Cinquanta salmi*, composti su una parafrasi poetica italiana del testo biblico di Girolamo Ascanio Giustiniani: opera monumentale ricca di dignità e di grandiosità di espressione.

(programma del Concerto, a cura dell'Associazione "Alessandro Scarlatti", Napoli, 12 aprile 1920)

306. *Sonata*

Ferrarese fu organista della Basilica di San Petronio in Bologna. Violinista e cembalista esimio fu maestro ad Arcangelo Corelli e lasciò parecchie opere per cembalo ed organo, *Duetti e Trii* per archi e musica sacra vocale. La *Sonata* [di Giovanni Battista Bassani] inclusa in questo programma venne pubblicata dapprima per cembalo e per organo mentre le fioriture e gli abbellimenti sembrerebbero richiamare la musica per violino, l'istrumento preferito dal Bassani. Il Tebaldini la ridusse appunto per violino e cembalo (Venezia 1891) e poscia, per l'*Augusteo* di Roma, febbraio 1914, come ora si eseguisce.

(programma del Concerto, a cura dell'Associazione "Alessandro Scarlatti", Napoli, 14 aprile 1919)

308. *Surrexit Christus*

[...] Il terzo pezzo di G. Gabrieli dai temi incisivi e quasi brillanti "Surrexit" fu una corona degna della serata [...]. Che superba linea melodica! Che varietà di ritmi! Che colori smaglianti! Speriamo di poterlo riudire e persuaderci che l'Italia è la patria del canto e della melodia.

(s.c., *L'inaugurazione della Rassegna Nazionale di Musica*, "Il Cittadino", Lodi, 30 novembre 1928, p. 1)

[...] Io provvidi alla esumazione ed esecuzione di essa il giorno nel quale a Napoli – nel 1919 – fui chiamato ad inaugurare la benemerita Associazione musicale che prende nome da "Alessandro Scarlatti".

[...] vasta composizione. Vasta soprattutto per l'ampiezza delle linee e la ricchezza dei colori.

[...] composizione vocale e strumentale basata su voci e strumenti a fiato e ad arco, piena di arditezza e di audacie che oggi ancora potrebbero, non dico sorprendere, ma addirittura meravigliare. Il testo è semplice, ma quanto mai poetico ed immaginoso:

Surrexit Christus; surrexit!
Et Dominus de coelo intonuit: Alleluja
Et altissimus dedit vocem suam: Alleluja
In dies solemnitatis vestrae inducam vos
In terram fluentem lac et mel: Alleluja.

Il tema d'entrata attacca quasi con irruenza per le volute melismatiche dei Cornetti e dei Tromboni: Questo medesimo tema ritorna poscia nell'alternative degli alleluja corali e dei periodi propri ad ogni singola voce. [...]

(conferenza *La scuola Veneta e i Gabrieli*, tenuta da Giovanni Tebaldini presso il Conservatorio S. Cecilia di Roma il 9 febbraio 1933. Autografo conservato presso l'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Brescia)

312. *Totila*

Ho letto l'*Aria* del *Totila* di Legrenzi e la sua bella lirica *A se stesso*. Questo attesta che quando scorre una larga cultura e uno spirito aperto, anche una ben misurata modernità di pensiero e di forma può essere accolta pur dopo tante e varie esperienze tecniche del passato.

Bravo Maestro! Io la invidio che trova ed ha il tempo per raccogliersi in se stesso e per fissare sulla carta *questi momenti... divini*. Ed io ne godo con lei.

Ne parlerò a suo tempo in *Musica d'oggi* dove devo fare *recensioni*.

(lettera del critico e storiografo Adelmo Damerici a Giovanni Tebaldini, 6 VII 1937)

313. *Trilogia Sacra*

La *Divina Commedia* nel suo significato fondamentale – religioso e morale – rappresenta in Dante l'uomo peccatore che dalla miseria spirituale cerca di raggiungere la suprema felicità: Dio. E perciò, nella considerazione dei tre stati di pena eterna (*Inferno*), di espiazione (*Purgatorio*), di gloria eterna (*Paradiso*), egli si converte e si pente de' suoi errori e vizi, si purifica ed emenda, si eleva alla Virtù, a Dio.

Il viaggio allegorico del divino Poeta vuole esprimere e rendere questi alti significati; ed è appunto sullo sfondo dell'Ultimo Fine di ogni cosa – Dio – e della vita futura, che Egli contempla tutta la vita presente e l'universo.

Nell'epistola a Can Grande della Scala, l'Alighieri ha scritto: "Il fine del tutto (*il Poema*) e della parte (ciascuna *Cantica*) è il rimuovere dallo stato di miseria quelli che vivono nella presente vita,

e condurli allo stato di felicità che consiste nel vedere e possedere il Sommo Bene: Dio; onde in esso Dio si termina il Trattato (*il Poema*) in Lui che è benedetto nel secolo de' secoli".

Con la guida aurea e fondamentale di questi concetti, si è proceduto alla creazione del quadro musicale che qui si viene esponendo ed illustrando.

Esso trae vita e consistenza da due distinti elementi: il *canto gregoriano* e la *polifonia palestriniana*.

Del primo Dante conobbe indubbiamente le intime e profonde bellezze, poiché quale venne a noi tramandato, e dai codici e dalla tradizione, risuonò al di Lui orecchio, si ripercosse nella sua anima tanto da ricordarlo, con spirituale trasporto, in molti tratti del *Purgatorio* e del *Paradiso*.

La seconda trae dalle melodie gregoriane la sua essenza ideale, mentre nella stessa ideazione architettonica e nella costruzione tecnica – per la molteplicità delle immagini ora plasticamente disegnate, tal'altra appena adombrate – si svolge – a nostro avviso – e si sviluppa in assoluta concordanza estetica, mirabile e suggestiva, con gli stessi versi del divino Poeta.

È risaputo che, sebbene abbia vissuto in pieno secolo XVI, il grande Pierluigi non fu seguace dell'umanesimo e della rinascenza; per lo contrario che egli appare quale ultimo e più grande degli spiriti eletti medievali che in sintesi vigorosa, fra un orizzonte sconfinato, con genio poderoso, con anima fervida, con intelletto vivido e mano possente, riuscì a creare un'*Opera ciclica* che quattro secoli di vita hanno sempre più ravvivato attraverso la storia, e consacrato all'immortalità.

Il Palestrina non ha rivestito di note musicali alcun verso del Divino Poema se non in quanto la *Divina Commedia* si riallaccia ai testi liturgici, questo è vero; né, dettando le proprie mirabili polifonie vocali, parve ispirarsi direttamente alle visioni dantesche. Nondimeno l'opera sua, ricca, vasta e complessa (nei *Mottetti* specialmente e negli *Offertori* in cui l'elemento liturgico si fonde grandiosamente con l'elemento lirico ed umano) ne fornisce prove sicure atte a rintracciare la palese corrispondenza ideale che corre con le stesse sublimi visioni del Divino Poeta. Tale elementi, che il Palestrina ha tratto dalla Sacra Scrittura e dalla Liturgia Cattolica per esprimere con canto sovrano la preghiera e l'elevazione dell'animo credente in Dio, ed i terrori, le speranze e le glorie della vita futura sono animati dal medesimo spirito, ed esprimono gli stessi sentimenti che il Divino Poeta ha trasfusi nelle sue cantiche immortali.

Nell'accostare il canto gregoriano e la polifonia di Pierluigi ai versi immortali di Dante, intendesi pertanto di illustrare con la musica l'idea ispiratrice ed animatrice – l'*alma mater* – della *Divina Commedia*, e l'idea allegorica morale cristiana che guida e compenetra tutto il grandioso Poema.

Per tal modo sono stati raccolti i brani polifonici palestriniani in tre quadri sintetici, i quali corrispondono alle tre cantiche, per commentare – sia pure rapidamente – i sensi profondamente cristiani che spirano entro all'*Inferno*, al *Purgatorio*, al *Paradiso*. Dove il Poeta intreccia le sue visioni a canti e frasi della Liturgia, o immaginati su brani scritturali, si è potuto seguirlo più dappresso, sempre però secondo le esigenze del quadro che si doveva comporre. Dove invece il Palestrina non poteva offrire elementi atti a completare il quadro medesimo si è creduto opportuno ricorrere – come si è detto – all'antico tesoro musicale della Chiesa cattolica, al canto liturgico, chiamato *canto gregoriano*, mirabile per austera bellezza e vaghezza melodica, sorretto qua e là dal suono dell'organo, lo strumento liturgico per eccellenza, più atto ad assecondare l'elevazione spirituale e ad avvolgere in un'aureola vaga ed indefinita i mistici canti.

In tal modo la musica più volte secolare, la più bella e la più suggestiva, farà rifulgere – come ne è degno – il Genio degli ignorati più antichi melodisti italiani, ed il Genio di Palestrina, accanto al Genio di Dante, rievocando, come nessun'altra, agli spiriti pensosi raccolti nella celebrazione religiosa del Centenario Dantesco, le divine visioni che arrisero alla fantasia e commossero il cuore del massimo Poeta cristiano. (*Giovanni Tebaldini*)

(*La Divina Commedia nel commento gregoriano e palestriniano*, prefazione a "Trilogia Sacra", Ed. Simboli, Recanati, settembre 1921, pp. 3-4)

Il 18, 19, 21 giugno, a Jesi, sotto la direzione del maestro Tebaldini, si sono dati tre *Concerti spirituali* a celebrazione del 6° centenario dantesco. Ciascun programma comprendeva una parte dedicata a illustrazioni musicali di luoghi notevoli delle tre *Cantiche* della "Divina Commedia".

Le tre audizioni hanno avuto un esito magnifico, ed il maestro Tebaldini è stato vivamente encomiato con i valenti esecutori, tra i quali ricordiamo Kaschmann e la sua distinta figliola.

("Musica d'oggi", a. III, n. 7, Milano, luglio 1921)

Le due esecuzioni della "Trilogia sacra" concepita dal maestro Tebaldini e da lui diretta hanno destato fremiti nuovi di pura sensibilità.

Quando si ascolta Palestrina eseguito bene con un gran complesso vocale come quello di questi giorni e nel magnifico tempio di S. Apollinare, si resta rapiti dinanzi a quel continuo ondeggiare ed inseguirsi di voci e canti così che forma un insieme luminosamente fantastico di cielo, in tutto somigliante alle concezioni di Dante nella Divina Commedia. Ed il pubblico nella maggior parte nuovo ed impreparato a simile audizione applaudì egualmente e con grande entusiasmo i brani più salienti della grande lirica come i più semplici dal grande sentimento. Quindi insistenze di bis, e bissato l' "Exaltabo te Domine" che chiude il commento della prima cantica.

Pervasi di pura dolcezza i brani di canto gregoriano "Salve Regina" cantato da due signorine della Scarlatti su un lieve sfondo di organo, e l' "Ave Maria" eseguita dal soprano di bella voce Amalia Corsi, commossero vivamente l'uditorio. Il crescendo della entusiastica ammirazione avvolse il pubblico per la bellezza di tutti gli altri brani del Purgatorio e Paradiso. Per questa ultima parte il m.o Tebaldini aveva preparato interludi di organo di grande risalto e l'organo pur accompagnava con imponente solennità il "Sanctus" e gli "Hosanna" con cui chiudesi la Trilogia.

Al valentissimo m.o Tebaldini che superò vittoriosamente sotto molti aspetti difficoltà non pensate e seppe imporsi con tenacia di volontà e superiorità di ingegno, a lui primo in Italia nel far conoscere le nostre pure musiche, vadano tanti e tanti elogi incondizionati. Collaboratori suoi per il magnifico esito dei concerti memorabili furono la maestra Emilia Gubitosi di Napoli, il m.o Padre Pacifico, Direttore della Schola Cantorum di S. Salvatore in Lauro di Roma ed il nostro valente m.o Giuseppe Calamosca, Direttore di Cappella nella Metropolitana, che eseguì la parte importante affidata all'organo con grande e lodevole abilità.

(*La trilogia sacra del Maestro Tebaldini*, "Corriere di Romagna", 21 settembre 1921)

[...] In occasione delle feste dantesche a Ravenna, nella restaurata Chiesa di S. Francesco, il maestro Giovanni Tebaldini ha diretto molteplici cori palestriniani e gregoriani illustranti con la musica, l'idea animatrice ed ispiratrice della *Divina Commedia* e l'idea allegorica morale cristiana che guida e compenetra il poema dantesco. L'esecuzione era affidata ad un coro di ottanta voci formato da elementi della "Scarlatti" di Napoli, della "Schola Cantorum" di S. Salvatore di Roma e della Cappella di Loreto. Siedeva all'organo il maestro Calamosca.

("Musica d'oggi", a. III, n. 10, ottobre 1921, p. 292)

[...] A compiere la cronaca delle commemorazioni centenarie di queste settimane si devono aggiungere due feste musicali, una in Ravenna per il centenario dantesco e l'altra in Bologna per il domenicano. A Ravenna nei giorni 17 e 18 fu eseguita la *Trilogia Sacra*, con la quale il maestro Tebaldini volle comporre quasi un commento alle tre cantiche della *Divina Commedia* con melodie gregoriane e con inni e motetti palestriniani. Tra le melodie gregoriane, per esempio, la *Salve Regina*, cantata da un coro di signorine: l'*Ave Maria*, eseguita prima da un soprano, poi ripresa da un coro femminile; l'inno *Ave mundi spes*, intonato da un baritono poi ripetuto dai tenori, ecc. Tra i motetti alcuni rarissimi come il *Peccantem me quotidie* non mai eseguito, il *Domine quis habitabit* a dodici voci divise in tre cori, l'*O gloriosa et beata Trinitas*, l'*Exaltabo te Domine* che fu bissato, ecc. Il collegamento fra i diversi elementi, che poteva presentare molte difficoltà, fu curato con somma perizia dall'insigne maestro che seppe dare al lavoro quell'unità e quell'espressione che ne formò una vera opera d'arte. L'esecuzione fu ammirata per fusione, precisione, e colorito: fu ripetuta tre giorni con sempre crescente plauso: benché molti lamentassero che la molteplicità delle feste e delle riunioni di quei giorni disperdesse inopportuno il pubblico degli ascoltatori. [...]

(*Sesto Centenario Dantesco – Trilogia Sacra*, "La Civiltà Cattolica", vol 4, quad. 1712, 8 ottobre 1921, p. 174)

"Invece che con esposizioni di libri, il Comitato Cattolico Ravennate, oltreché con la restaurazione del tempio di San Francesco, e con la lodata pubblicazione del Bollettino del VI Centenario, volle esaltare con musica il genio dell'Alighieri, prima eseguendo il poema sinfonico del valoroso maestro Refice, poscia la *Trilogia sacra* di brani polifonici palestriniani dell'erudito e sapiente maestro Tebaldini distribuiti in tre quadri sintetici a commento di versi caratteristici delle tre Cantiche".

(*Rivista della Stampa – Alcuni opuscoli, conferenze, e commemorazioni del Secentenario dantesco*, "La Civiltà Cattolica", vol. 3, quad. 1733, Roma, 26 agosto 1922, pp. 442-443)

[...] È risaputo che sebbene abbia vissuto in pieno secolo XVI, il grande PIERLUIGI DA PALESTRINA non fu seguace dell'umanesimo e della rinascenza; per lo contrario che egli appare quale ultimo e più grande degli eletti spiriti medioevali che in sintesi vigorosa, fra un orizzonte sconfinato, con genio poderoso, con anima fervida, con intelletto vivido e mano possente, riuscì a creare un'opera ciclica che quattro secoli di vita hanno sempre più ravvivato attraverso la storia, e consacrato all'immortalità.

Il Palestrina non ha rivestito di note musicali alcun verso del Divino Poema se non in quanto la *Divina Commedia* si riallaccia ai testi liturgici, questo è vero: né dettando le proprie mirabili polifonie vocali parve egli ispirarsi direttamente alle visioni dantesche. Nondimeno l'opera sua, ricca, vasta e complessa (nei *Mottetti* specialmente e degli *Offertori* in cui l'elemento liturgico si fonde grandiosamente con l'elemento lirico ed umano) ne fornisce prove sicure atte a rintracciare la palese corrispondenza ideale che corre con le stesse sublimi visioni del Divin Poeta. Tali elementi, che il Palestrina ha tratto dalla Sacra Scrittura e dalla liturgia cattolica per esprimere con canto sovrano la preghiera e l'elevazione dell'anima credente in Dio, ed i terrori, le speranze e le glorie della vita futura, sono animati dal medesimo spirito, ed esprimono gli stessi sentimenti che il Divin Poeta ha trasfusi nelle sue cantiche immortali.

Nell'accostare il canto gregoriano e la polifonia di Pierluigi ai versi di Dante, intendesi pertanto di illustrare con la musica l'idea ispiratrice ed animatrice – l'*alma mater* – della *Divina Commedia*, e l'idea allegorica morale cristiana che guida e compenetra tutto il grandioso Poema.

(programma del Concerto, a cura dell'Associazione "Alessandro Scarlatti", Napoli, 15 maggio 1924)

[...] Una delle più indovinate manifestazioni d'arte che arricchirono, in Ravenna, le Onoranze tributate a Dante all'epoca del VI Centenario della morte del Poeta (1921), fu sicuramente l'esecuzione musicale della *Trilogia Sacra*, nobile Poema sinfonico scritto dal Tebaldini su un tessuto di melodie gregoriane, mottetti ed inni palestriniani, alto commento musicale della Cantica dantesca eseguita nell'austera e mistica penombra del trecentesco tempio francescano contiguo al sepolcro del Divino Poeta. La suggestiva messa in scena (chiamiamola così) di quell'interpretazione musicale del testo dantesco, era stata immaginata e realizzata, come sapeva fare lui, dall'insigne artista marchigiano Adolfo De Carolis. [...] (*Enrico Liburdi*)

(*La lunga giornata di un artista: Giovanni Tebaldini*, Centro Stampa Piceno, Ascoli Piceno, 1978, p. 40)

(Su *Trilogia Sacra* vedi anche articolo di Francesco Balilla Pratella in "Antologia critica")

314. Tu vivi felice

"[...] Il minuetto cantato di Tommaso Traetta ne' suoi caratteri fondamentali ritroveremo facilmente in alcune pagine di Mozart, specie nel Don Giovanni. Fu da me rintracciato a Venezia in una miscellanea di manoscritti abbandonati e fatto eseguire al Teatro Goldoni di quella città nel febbraio 1893 in occasione del 1° centenario della morte del grande poeta e commediografo.[...]"

[*La musica in Europa nel secolo XIX*, autografo inedito di Giovanni Tebaldini, conservato presso l'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Brescia (lezioni tenute dal musicista nella città natale nel 1924)]