

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA

SCUOLA DI LETTERE E BENI CULTURALI

Corso di laurea in
Discipline delle Arti,
della Musica e dello Spettacolo

**Il canto gregoriano e la polifonia rinascimentale nei contributi di Giovanni Tebaldini per la
"Gazzetta Musicale" di Milano (1884-1903)**

Tesi di laurea in
Storia della Musica Medievale e Rinascimentale

Relatore Prof: Cesarino Ruini

Presentata da: Taulant Boci

Sessione

III

Anno accademico
2014-2015

TESI DI LAUREA TRIENNALE

TITOLO: Giovanni Tebaldini e il movimento ceciliano

INDICE

Introduzione. Musica sacra: musica liturgica?

Capitolo 1. Il movimento ceciliano

1.1 La musica sacra nel secondo Ottocento e il movimento ceciliano

1.2 La restaurazione gregoriana di Saint Pierre de Solesmes

1.3 Pio X e il motu proprio *Inter sollicitudines*

1.3.1 La gestazione del documento

1.3.2 I modelli musicali

1.3.3 Per una definizione di “musica sacra”

1.3.4 La questione gregoriana

Quadro I. Saint-Pierre de Solesmes e la questione gregoriana

Quadro II. Breve cronologia del movimento ceciliano

Capitolo 2. Giovanni Tebaldini e il movimento ceciliano

2.1 Giovanni Tebaldini: alcuni cenni biografici in rapporto con la sua opera

2.2 Il canto gregoriano e la polifonia rinascimentale nei contributi di Giovanni Tebaldini per la “Gazzetta Musicale” di Milano (1884-1903)

2.3 Elenco in ordine cronologico degli articoli scritti da Giovanni Tebaldini per la Gazzetta Musicale di Milano (1885 – 1901)

2.4 Elenco in ordine cronologico degli articoli saggistici di Giovanni Tebaldini per la Gazzetta Musicale di Milano (1885 – 1901) con contributi riguardanti il canto gregoriano e la polifonia rinascimentale

Quadro dei contenuti tematici presenti negli articoli di Tebaldini trascritti

Facsimili

Bibliografia

Introduzione

Musica sacra: musica liturgica?

La critica più importante realizzata dal movimento ceciliano verso la musica sacra del suo tempo è senza dubbio l'allontanamento di essa dallo spirito della liturgia, fenomeno dovuto principalmente all'impossibilità di partecipazione dell'assemblea dei fedeli i quali vengono relegati ad un ascolto passivo.

A differenza di quanto attuato da Martin Lutero e dagli altri riformatori, nel protestantesimo la partecipazione musicale attiva dei fedeli è garantita attraverso il canto dei corali¹. Questo fatto viene contemplato persino nelle forme d'arte musicale più elevate come ad esempio nelle cantate di J. S. Bach dove il compositore lascia nei corali lo spazio dedicato al canto dei fedeli che, riconoscendo la melodia o leggendola dal libro corale o *Gesangbuch*², possono cantare insieme a coro e musicisti in un'unica assemblea. Questo non succede invece nelle forme d'arte del panorama cattolico dove, a partire dal Seicento, le forme sacre divengono territorio annesso al mondo dell'opera, governato dagli stessi canoni, soprattutto virtuosistici, che non solo impediscono ma non prevedono a priori la partecipazione attiva dei fedeli bensì la loro assoluta contemplazione. Persino l'oratorio (genere sacro ma non liturgico), nato nel seno della spiritualità di San Filippo Neri (Firenze, 1515 - Roma, 1695) e della Confraternita delle Santissimo Crocifisso, rivolto originalmente a destinatari privi di strumenti culturali (i ragazzi di strada), in parte fallisce nel suo buon proposito di adottrinare e istruire i fedeli nelle Storie Sacre attraverso la musica per diventare, nell'arco di mezzo secolo, un monumento, una *quasi* opera priva di scena, tuttavia in possesso di una quasi drammaturgia tacita, dalla Scuola Napoletana, a Handel, a Haydn.

¹ “Nel suo scritto *Deutsche Messe und Ordnung Gottesdiensts* pubblicato a Wittenberg nel 1526, Martin Lutero ci dà le basi per l'uso che doveva poi farsi del canto corale tedesco; quello scritto era anzitutto destinato alle comunità minori, che non disponevano di un coro specialmente allenato. La *Formula missae et communionis* (Wittenberg 1523) dà invece disposizioni per le chiese principali, i cui cantori erano capaci di eseguire canti più difficili. La traduzione tedesca di questi canti venne fatta da Speratus nel 1524”. (Karl August Rosenthal in *Enciclopedia Italiana Treccani*, vol. 10, Roma, 1931)

² Attualmente il libro d'uso liturgico ufficiale della chiesa evangelica protestante di lingua tedesca (cioè Germania, Alsazia-Lorena, Austria e Lussemburgo) contenente i corali da cantare durante il culto o *Gottesdienst* è l'*Evangelische Gesangbuch*.

Si può sintetizzare in questo modo la differenza più importante tra mondo protestante e mondo cattolico a partire dal Seicento: la musica liturgica protestante prevede e fa da garante alla partecipazione attiva dell'assemblea; la musica sacra cattolica rilega i fedeli al ruolo di meri ascoltatori contemplativi e si pone come medio di elevazione, di preghiera tra essi e la divinità. Il carattere di raccoglimento però non sempre è assicurato: il gusto musicale ed estetico prevalgono sovente sul piano religioso e liturgico portando i fedeli "fuori strada", non più verso l'elevazione spirituale bensì verso il mondo del teatro musicale e del *bel canto*.

Lo spirito riformistico cattolico della seconda metà dell'Ottocento agisce nel tentativo di riportare i fedeli sia nel protagonismo liturgico (attraverso la musica) sia in un'estetica sacra di appartenenza profonda sulla quale si fonda l'identità stessa della preghiera della chiesa: il canto gregoriano. Esso però va recuperato, restaurato e riscoperto attraverso un'azione decisa ed istituzionale che vede nel Romano Pontefice Pio X un attore fondamentale ed una iniziativa presa in prima persona già dai tempi in cui l'ancora cardinale Giuseppe Melchiorre Sarto si trova a condurre il Patriarcato di Venezia. Il punto di arrivo (o forse di partenza) di questa riforma si cristallizza nel Motu Proprio *Inter Sollicitudines* proclamato il 22 novembre 1904 (festa di Santa Cecilia), data emblematica dalla quale il movimento prende il nome di Cecilianesimo o movimento ceciliano. Ma l'inquietudine pontificia non è un fenomeno circoscritto soltanto alla curia italiana, essa trova nutrimento da una parte nel lavoro (autonomo) di restaurazione delle pratiche interrotte della tradizione gregoriana effettuato dai monaci dell'altrettanto restaurata abbazia benedettina francese di Saint Pierre de Solesmes³ guidati da Dom Guéranger; da un'altra parte nell'opera del tedesco padre Haberl⁴ e della sua attività a Ratisbona dove fonda nel 1871 una scuola di musica sacra, la *Kirchenmusikschule*. Anche Haberl lavora sull'antico e sul gregoriano ma egli prende un'altra direzione, si

³ Fondata nel 1010 l'abbazia si trova nella regione del Pays de la Loire ed è oggi casa madre dell'ordine benedettino in Francia. Per un approfondimento della sua storia si veda il volume di Dom Prosper Louis P. Guéranger, *Essai historique sur l'abbaye de Solesmes suivi de la description de l'église abbatiale avec l'explication des monuments qu'elle renferme*, Le Mans, Fleuriet Imprimeur-Libraire, 1846

⁴ Franz Xaver Haberl nasce a Oberellenbach nel 1840 e muore a Ratisbona nel 1910). Studioso ed esperto della polifonia sacra dal Quattrocento al Seicento è la figura fondamentale del cecilianesimo in area tedesca. Nel 1867 diviene organista di S. Maria dell'Anima a Roma dove conosce Franz Liszt ed entra in contatto con il cardinale Domenico Bartolini, segretario della Sacra Congregazione dei Riti. Nominato maestro di cappella del duomo di Ratisbona nel 1871, fonda la Scuola di Musica Sacra. Nel 1876 pubblica il *Cäcilien-Kalender* poi *Kirchenmusikalischen Jahrbuch* nel 1886. Nel 1879 fonda la *Società Palestrina* per la quale cura (sino al decimo volume) la monumentale edizione delle opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina, giunta sino al tomo 33 nel 1894. Nel 1899 viene nominato presidente dell'*Allgemeine Cäcilienverein*.

potrebbe dire quasi opposta a Solesmes: nel 1864 pubblica un “manuale” per eseguire il canto gregoriano anche con l’accompagnamento organistico, cioè armonizzato⁵. Entrambe le correnti confluiscono nella riforma ceciliana di Pio X congiuntamente al lavoro di alcuni musicisti italiani tra cui spicca la figura di Giovanni Tebaldini, il cui spessore artistico e scientifico dà al movimento un contributo e una forza inestimabili e una diffusione capillare sia sul piano teorico (quello della critica musicale e della didattica) che sul piano della composizione e dell’esecuzione.

Il 3° paragrafo del Motu Proprio (forse il più importante di tutto il documento) contiene una frase che sintetizza in poche parole sia le intenzioni del pontefice (da ancor prima di diventarlo) che il problema “pastorale” esistente alla base del movimento ceciliano e al quale Pio X cerca di porre rimedio attraverso una strategia di carattere estetico:

“In particolare si procuri di restituire il canto gregoriano nell’uso del popolo, affinché i fedeli prendano di nuovo parte più attiva all’ufficiatura ecclesiastica, come anticamente solevasi.”

Da qui parte il recupero della coinvolgimento attivo dei fedeli nella liturgia, fatto non riuscito dalla Controriforma a differenza di quanto operato dal protestantesimo: la strada è il recupero della musica più antica di cui la comunità cristiana occidentale abbia memoria: il canto gregoriano.

⁵ Franz-Xaver Haberl, *Magister choralis. Theoretisch praktische Anweisung zum Gregorianischen Kirchengesange nach den Grundsätzen des Enchiridion Chorale und Organum von J. G. Mettenleiter für Geistliche, Organisten, Seminaristen und Cantoren*, Ratisbona, Pustet, 1864

Capitolo 1. Il movimento ceciliano

1.1 La musica sacra nel secondo Ottocento e il movimento ceciliano

Il movimento ceciliano o cecilianesimo nasce come reazione della Chiesa cattolica all'intrusione della musica profana e principalmente operistica nella liturgia, influenza che arriva sia attraverso l'adattamento o trascrizioni di brani provenienti dal repertorio del teatro musicale in boga, sia attraverso l'imitazione stilistica di modelli melodici, timbrici, estetici; prodotto dell'exasperazione del gusto musicale operistico che trova il suo climax verso gli anni sessanta dell'Ottocento e denunciato quarant'anni dopo dal Motu Proprio:

“[...] sia per la successiva alterazione del gusto e delle abitudini lungo il correr dei tempi, sia per funesto influsso che sull'arte sacra esercita l'arte profana e teatrale [...]”⁶

In una lettera inviata a don Guerrino Amelli nell'aprile del 1877 il segretario della Sacra Congregazione dei Riti cardinale Domenico Bartolini scrive:

“Vedo che si mettono in opera i mezzi opportuni per richiamare nella Chiesa le melodie che sonagli proprie, e sceverate dai profani concerti che han luogo sulle scene. Però per ottenere un felice risultato conviene procedere con molta avvedutezza e discrezione; sarebbe un impossibile se si volesse adottare unicamente nella Chiesa il sublime canto del Palestrina, perché le orecchie ora assuefatte alle grandi armonie della musica moderna troverebbero una certa grettezza nell'ammirabile severità di quel canto, che non è dato a tutti, specialmente al volgo, di comprendere e gustare: oltre di che sarebbe grave difficoltà l'adottarlo generalmente in tutte le chiese d'Italia, per la penuria delle voci adatte, e per la spesa ingente che si richiede per mantenerlo. Queste furono le vere ragioni che [...] indussero i maestri di musica a creare il canto organico che, eccettuata la cap[p]ella pontificia, prendesse nelle basiliche di Roma il luogo dell'esclusivo canto palestrinresco”⁷.

Spesso i teorici o autori del movimento (in questo caso Bartolini ma lo fa anche Tebaldini) “giustificano” la bellezza o purezza di melodie o brani che si trovano al di fuori dell'estetica ceciliana (nell'esempio che segue con la citazione di maestri della scuola

⁶ Pio X, *Motu proprio Inter sollicitudines*, 1904, paragrafo 3°

⁷ «Musica sacra. Rivista liturgica-musicale per la restaurazione della musica sacra in Italia», Milano, tipografia di S. Giuseppe. Anno I, n.1, 1877, pp. 3-4

napoletana quali Pomelli o Pergolesi) attraverso l'attribuzione di una presunta filiazione o ispirazione di matrice palestriniana:

“Allora uscirono in campo i grandi maestri Benevoli, Pomelli, Guglielmi, Pergolesi, Buoni, Borghi ed altri che ispiratisi sulle melodie del Palestrina e conservatane la gravità, seppero accomodarle alla dolcezza dell'organo, che accompagnandole rendevate più facili e molto sonore nonostante il minor numero delle voci alle quali si affidava l'esecuzione”⁸.

Dai tempi della Controriforma e prendendo come punto di riferimento la stampa del Graduale Mediceo nel 1614 fino al lavoro svolto a Solesmes e la pubblicazione dell'*Inter Sollicitudines* di Pio X, si può affermare che, sebbene i generi sacri e profani abbiano sempre conservato le loro principali caratteristiche, sul piano stilistico dal Seicento alla metà dell'Ottocento, musica sacra e musica profana si sono praticamente alleate in una simbiosi sorprendente. La distinzione tra musica liturgica (usata soprattutto per le parti fisse della messa) e musica sacra in genere (come le cantate, gli oratori, le passioni), che esprime il sentimento religioso individuale e collettivo, si fa meno netta e la musica sacra adotta modelli e tempi teatrali che non sempre si adattano alla funzione liturgica. Ad esempio, la *Messa in si minore* di Bach è indubbiamente un'opera di grande valore religioso oltre che musicale, ma le sue enormi proporzioni dileguano per eccesso il tempo di una celebrazione liturgica. Già nella Salisburgo degli anni '70 del Settecento il principe-arcivescovo Colloredo chiede a Mozart messe “piccole” e di stile adatto alla liturgia dell'Ordinario, musicalmente poco sfarzose ma soprattutto della durata musicale approssimativa di venti minuti cioè la *Missa Brevis*⁹.

If Mozart's treatment of the Mass text seems perfunctory in such missa brevis settings as K.65, it should be realized that he was subject to severe constraints over the time allowed for a Mass in Salzburg Cathedral. Later, in a famous letter to Padre Martini, his complaints about these constraints may seem to imply that they were connected with the warmly hated Hieronymus Colloredo, who had become archbishop in 1772, but they existed earlier too¹⁰.

In una dimensione diametralmente opposta si trova la *Missa solemnis* in Re maggiore Op. 123 di Ludwig van Beethoven, composta tra il 1819 e il 1823 ed eseguita per la prima volta il 7 aprile 1824 a San Pietroburgo. Nel 1829 la *Passione Secondo Matteo* di Johann Sebastian

⁸ *Ivi*

⁹ Si vedano come esempio le messe “brevissime” K. 65 e K. 49

¹⁰ Stanley Sadie, *Mozart. The Early Years 1756-1781*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 51

Bach viene eseguita a Berlino presso la Singakademie diretta al pianoforte da un Felix Mendelssohn ventenne.

La musica sacra di Hécator Berlioz è il terreno più fertile dell'espansione e della sperimentazione sonora (vocale e strumentale) propria del Romanticismo francese. Prima la *Grande Messe des morts*¹¹ Op. 5 (in realtà una messa di Requiem) commissionatagli nel 1837 in suffragio di un generale caduto in Algeria; poi la *Grande symphonie funèbre et triomphale* del 1840 per la commemorazione dei caduti della rivoluzione di luglio; infine il *Te Deum* Op. 22 completato nel 1849. Dalla *grandeur* di queste opere di poca leva sul gusto popolare si passa all'influenza in ambito sacro delle melodie che arrivano dall'Opéra. Un esempio eclatante e ancora in vigore è il celebre Noël *Minuit chrétiens* di Adolphe-Charles Adam composto nel 1847 su testo di Placide Cappeau, il cui stile reca un gusto operistico inequivocabile:

Andante maestoso (mf)

Chant

1. Mi-nuit, chré-

Piano

mf

3

- tiens, c'est l'heu-re so-len-nel-le Où l'Hom-me-Dieu des-cen-dit jus-qu'à

6

nous, Pour ef-fa-cer la ta-che o-ri-gi-

¹¹ Oltre al tenore solista, il coro prevede 80 soprani e contralti, 60 tenori e 70 bassi.

È da notare che la popolarità del brano è sostenuta dalla fama dell'autore mentre era ancora in vita, persino in Italia:

La musica di questo infaticabile Compositore, che anco l'Italia favorevolmente conosce, ebbe vantaggi e svantaggi, e gl'inconvenienti della fecondità; ma leggera, viva, elegante e facile qual ella si è, diletterà mai sempre i Pubblici. Nell'aprile 1847, il M^o Adam venne creato cavaliere della Legion d'Onore¹².

A questo punto risulta necessario citare la durissima polimica sostenuta da Tebaldini e dal cecilianesimo nei confronti delle opere sacre di Charles Gounod diventate il paradigma della musica anti-liturgica *tout court*:

Altrove abbiamo espresso il nostro pensiero sulla musica sacra di Carlo Gounod, specialmente considerata dal punto di vista liturgico, e fu certo che con qualche soddisfazione che vedemmo illustri musicisti, come celebrati liturgisti, dividere i nostri apprezzamenti su un genere d'arte sia pure raffinato, ma lezioso; aristocratico, ma sensuale; apparentemente dotto, sapiente, eppure debole e vuoto¹³.

La consapevolezza ceciliana della decadenza latente della musica sacra e l'ingerenza, da loro vissuta in maniera quasi "demonica", dell'opera lirica nel culto può, un secolo dopo, avere risvolti positivi:

"Ma l'influenza dell'opera non può essere vista, secondo la tradizione dei dibattiti eruditi, solo come sintomo di "decadenza" della musica sacra, ma anche come un modo per tentare di salvaguardare la funzione utilizzando un linguaggio nello stesso tempo artisticamente dignitoso e attuale. Dal punto di vista strettamente musicologico una migliore conoscenza dell'effettiva realtà della musica religiosa potrebbe contribuire a documentare la diffusione della musica operistica (in che misura gli organi delle parrocchie fecero conoscere celebri melodie a persone che per il loro ceto non poterono mai mettere piede in un teatro?), ma anche portare alla luce un fondo linguistico al confine tra il colto e il popolare [...] che a tratti emergono nelle opere dei maggiori operisti italiani (occorrerebbe ricordare che la musica sacra continuava ad avere un ruolo importante nella loro formazione)"¹⁴.

¹² Francesco Regli, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Tipografia Enrico Dalmazzo, 1860, pp. 2-3

¹³ Giovanni Tebaldini, *Gounod autore di musica sacra*, «Rivista Musicale Italiana», Vol.I, Anno I, Torino, Fratelli Brocca Editori, 1894, p. 68

¹⁴ Fabrizio della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Storia della musica EDT. Volume 9, Torino, EDT, 1983, pp. 22-23

In effetti, alla luce di quanto osservato da Della Seta, c'è da chiedersi se la pretesa di portare la polifonia classica più pura anche nei ceti bassi attraverso l'educazione del gusto non fosse parte di un

“fanatismo passatista dei ceciliani verso Palestrina”¹⁵.

Dopo lo *Stabat Mater* del 1841, la seconda metà dell'Ottocento vede nascere la *Petite Messe Solennelle* di Gioacchino Rossini che sul manoscritto autografo del 1863 scrive con grande autoironia:

Petite Messe Solennelle / a quatre parties / Avec accompagnement de 2 Pianos et Harmonium / Composée pur ma villeggiature de Passy / Douze Chanteurs de trois Sexes Hommes, Femmes et Castras seront suffisants / pour son execution, Savoir Huit pour le Choeurs, quatre pour les Solos, Total douze Chérubins / Bon Dieu pardonne moi le rapprochement suivant; Douze aussi sont les Apôtres dans le Celebre / coup de Mâchoire peint a Freque par Leonard dit La Cene, qui le croirait! / il y a parmi tes disciples de ceux qui prennent des fausses notes !! / Seigneur, / Rassure toi, j'affirme qu'il n'y aura pas de Judas a mon Dejeuné et que / Les miens chanteront juste et Con Amore tes Louanges et cette petite Composition qui est Hélas le dernier Peché mortel de / ma vieillesse / G: Rossini¹⁶.

Rossini cita l'estinzione dei castrati, confinati ormai da anni al loro ultimo rifugio nel coro della Cappella Sistina, e definiti sarcasticamente dal Maestro come “terzo sesso”. Segue una piccola riflessione sempre ironica sulla natura stessa della musica “sacra”:

Bon Dieu = La voilà terminée cette pauvre petite Messe. Est-ce bien / de la musique sacrée que je viens de faire ou bien / de la Sacrée musique?¹⁷ J'étais né pour l'Opera Buffa / tu le sais bien! Peu de science un peu de coeur, / tout est la. Sois donc Beni, et accorde moi / Le Paradis. G Rossini Passy 1863¹⁸.

Undici anni dopo Giuseppe Verdi compone la monumentale *Messa da Requiem*, dedicata ad Alessandro Manzoni ed eseguita a Milano il 22 maggio 1874 nella Chiesa di San Marco,

¹⁵ Mauro Casadei Turrone Monti, Cesarino Ruini, *Aspetti del cecilianesimo nella cultura musicale italiana dell'Ottocento*, Monumenta studia instrumenta liturgica Vol. 36, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 2004, p.5

¹⁶ Riportato in Giovanni Carli Ballola, *Rossini. L'uomo, la musica*, Milano, Bompiani, 2009, p. 120

¹⁷ Rossini gioca col doppio senso dell'aggettivo “sacré”.

¹⁸ *Ivi*

dove per dare teatralità al *Dies irae*, può anche essere usato un colpo di cannone. Sul carattere sacro dell'opera si esprime Tebaldini in una sua collaborazione per la «Nuova Antologia» pubblicata in occasione del primo centenario della nascita del Maestro di Busseto:

La *Messa da Requiem* non è certamente conciliabile con le esigenze della liturgia molto opportunamente richiamate in osservanza in questi ultimi anni, non per sé stesse soltanto, ma ancora per un *ritorno all'antico* che pure, dal semplice punto di vista artistico, nella Chiesa, si imponeva in modo assoluto. Ma lo *Stabat Mater* ed il *Te Deum* potrebbero anche considerarsi con diversi criteri ed accogliere se non come propria e vera musica sacra, quale manifesta tendenza dell'autore verso più severe ed alte forme di espressione religiosa. L'aver Verdi escluso nelle sue ultime composizioni le voci dei solisti prova l'attendibilità del mio asserto¹⁹.

Ma ancora prima di queste considerazioni, e sempre nello stesso articolo, Tebaldini si domanda come affrontare le critiche alla musica sacra di Verdi con cui era legato non solo dall'ammirazione ma anche da una cordiale amicizia²⁰:

Come parlare infatti di questo argomento e con quali criteri, se tutta la mia modesta vita d'artista, da un trentennio ad oggi, ha mirato soltanto al proposito di promuovere la restaurazione della musica sacra secondo quei principî estetici e liturgici, dai quali - e pei maggiori e pei minori compositori - parve per sì lungo tempo né soltanto in Italia - l'arte sacra discostarsi?²¹

Il problema (quasi di coscienza) risiede nel fatto che Tebaldini sa benissimo cosa pensa Verdi della riforma in atto della musica sacra e si dimostra piuttosto duro nei suoi confronti:

“Ma il leggere poi che le leggi liturgiche le quali regolano la musica nella Chiesa non sono che dei

¹⁹ Giovanni Tebaldini, “Giuseppe Verdi nella musica sacra”, in *Nuova Antologia*, vol. CLXVII, serie V, Roma, 16 ottobre 1913, pp. 3-13. L'articolo è stato ripubblicato con lo stesso titolo in «Bollettino Ceciliano», a. VIII, n. 5, Roma, novembre 1913, pp. 257-272. Uno stralcio è riportato da Paola Ciarlantini nel volume di Autori Vari, *Idealità Convergenti – Giuseppe Verdi e Giovanni Tebaldini*, D'Auria Editrice, Ascoli Piceno, novembre 2001, pp. 224-234

²⁰ L'amicizia epistolare tra entrambi nasce mentre Verdi è alle prese con la composizione del *Te Deum*. Nell'autunno del 1897 Tebaldini conosce di persona Verdi che lo invita nella Villa di Sant'Agata. Nella settimana di Pasqua del 1898 Tebaldini si reca a Parigi per la prima dei *Pezzi Sacri* all'Opéra, sui quali scriverà un testo critico per la RMI: *La musica nella settimana di Pasqua a Parigi - Tre pezzi religiosi di Giuseppe Verdi (Stabat Mater – Laudi alla Vergine Maria - Te Deum)*, «Rivista Musicale Italiana», a. V, fasc. 2, Torino, pp. 321-361

²¹ *Ivi*

pregiudizi, e che il prendere a modello per la musica sacra le opere di Palestrina maschera una assoluta aridità di idee, desta un senso di commiserazione”.

Poi Tebaldini vuole scagionare Verdi nella sua scarsa adesione ai principi ceciliani sostenendo che il Maestro non è portato al sacro, e lo accusa di concentrare i suoi sforzi in una laica sacralità in memoria di Manzoni.

“Verdi, lui stesso lo scriveva nel 1836 ad un amico - il maestro Pietro Massini in Milano - *per genio non si sentì mai inclinato alla musica di chiesa*.

Dai primi anni in cui visse a Busseto [...] sino al 1873, non si occupò mai di musica sacra. Dettò la *Messa da requiem* spinto dal desiderio di lasciare traccia della sua religiosa venerazione per la memoria di Alessandro Manzoni. E compose musica eminentemente drammatica, in cui i sentimenti espressi dal testo sono resi nella loro significazione ideale, sintetica e concreta, ma senza riguardo alcuno alla disposizione letterale del testo medesimo²².

Tebaldini non può chiedere all'ultimo Verdi un ritorno al passato, dopo l'evoluzione formale operata dal maestro nei suoi ultimi lavori operistici. Forse la lettura fornita da Casadei Turrone Monti e Ruini dà una definizione chiara del conflitto:

“La riforma della musica liturgica, con il suo programma passatista, il suo rifiuto del rinnovamento storico e della contemporaneità, assunse così il carattere di un vero e proprio rappel à l'ordre ideologico che, assai lontano dallo spirito romantico, è piuttosto assimilabile ad una reazione di tipo neoclassico”²³.

La precedente affermazione si dimostra coerente con il criterio di osservanza dei fatti (non solo musicali) suggerito da Della Seta:

“Una ricerca estensiva sulla musica religiosa ottocentesca [...] dovrebbe avere un orientamento prevalentemente sociologico di storia delle idee e del costume”²⁴.

In tale contesto musicale s'inserisce la figura di Giuseppe Sarto, eletto Papa col nome di Pio X (1903-1914), grande pastore e “grande parroco della Chiesa cattolica”, come verrà definito in seguito. Sostenitore di una catechesi semplice e immediata; contrario alle

²² *Ivi*

²³ M. Casadei Turrone Monti, C. Ruini, *op. cit.*, p. 87

²⁴ Fabrizio della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Storia della musica EDT. Volume 9, Torino, EDT, 1983, p. 22

lunghezza delle celebrazioni liturgiche, dovute soprattutto a canti prolissi e ripetitivi, appena eletto Papa, la prima riforma che attua, sarà proprio quella della musica sacra. L'interesse di Pio X per il problema ha inizio quando, modesto sacerdote della diocesi di Treviso, segue dibattiti e convegni sull'argomento. Continuerà ad appoggiare la causa da Vescovo di Mantova, Patriarca di Venezia e Pontefice. Raccogliendo l'eredità del "movimento ceciliano", in modo particolare l'azione riformatrice promossa alla fine dell'Ottocento da Giovanni Tebaldini e Lorenzo Perosi, il 22 novembre 1903, tre mesi dopo la sua elezione, Pio X emana il *Motu proprio* sulla riforma della musica sacra, ribadendo i principi fondamentali della musica liturgica. Tebaldini scriverà che si deve a lui l'aver fatto risorgere e salvati quattordici secoli di storia dell'Arte.

1.2 La restaurazione gregoriana di Saint Pierre de Solesmes

Si devono a Dom Prosper Guéranger²⁵ due importanti eventi che interagiscono fra di loro: la rinascita dell'ordine benedettino in Francia dissolto dalla rivoluzione francese e il ripristino della liturgia romana, da tempo sostituita dalle liturgie locali (gallicanesimo). L'opera di restaurazione liturgica di Guéranger implica il fatto che il canto è elemento integrante della liturgia. Per ritrovare l'autentico fraseggio gregoriano dal punto di vista testuale e melodico e rintracciare il metodo di esecuzione egli enuncia un criterio che domina tutte le ricerche successive:

Quando manoscritti differenti di epoca e area geografica si accordano su una versione, possiamo affermare che si è ritrovata la frase gregoriana²⁶.

²⁵ Dom Prosper Guéranger nasce nei pressi dell'ex abbazia benedettina di Saint Pierre de Solesmes secolarizzata nel 1790 durante la Rivoluzione Francese. Nel 1822 decide di entrare in seminario, dove si appassiona allo studio della patristica; il 7 ottobre 1827 viene ordinato sacerdote a Tours e nominato canonico del capitolo cattedrale. Contro l'uso del clero gallicano, inizia ad usare il Messale Romano e diviene ispiratore del movimento francese di restaurazione liturgica portando alla scomparsa del rito gallicano. L'11 luglio 1833, col consenso del vescovo di Le Mans, acquista il vecchio priorato di Solesmes e vi si trasferisce con tre compagni, restaurando così l'ordine benedettino in Francia, scomparso dai tempi della Rivoluzione.

²⁶ Prosper Guéranger, Alphonse Guépin, *Institutions liturgiques*, Parigi, Société générale de librairie catholique, 1878

Il primo passo verso la restaurazione riporta il testo alla sua pronuncia autentica e tradizionale (la pronuncia romana) e la sua integrità formale (praticata dalla liturgia romana) nel rispetto di un fraseggio chiaro e ben declamato. Nelle *Institutions liturgiques*, si afferma l'esigenza di una restituzione della vera melodia gregoriana e la pubblicazione di una edizione di canto gregoriano restaurato²⁷. Consultato nel 1846 per il progetto di un'edizione sulla base di un solo codice, Guéranger afferma che il lavoro non può essere svolto sulla base di una sola fonte bensì dal confronto di più manoscritti e dà prova di una grande intuizione scientifico-metodologica basata sul metodo paleografico e filologico che avrebbe condotto alla ricostruzione dell'antico canto della Chiesa²⁸.

L'abate incontra il canonico Augustin-Mathurin Gontier il quale fornisce il canto gregoriano di una base storico-teorica col suo *Méthode raisonnée de plain-chant*, stampato nel 1859, lavoro che enuncia un principio fondamentale: il ritmo libero oratorio è il ritmo proprio del canto gregoriano. Il canto nasce dal testo e ne assorbe tutte le qualità, sia quella melodica che quella del ritmo verbale (assenza del concetto moderno di battuta o misura) che poggia il suo fondamento sull'articolazione sillabica²⁹. Il *Méthode* stabilisce che:

- La nota o tempo primo gregoriano è indivisibile.
- Il canto è una lettura, ben accentata, espressa in buona prosodia e buon fraseggio.
- Il ritmo del canto gregoriano è dato dal ritmo della prosa.
- Bisogna donare a ciascuna sillaba il suono e il valore di appartenenza, a ciascuna parola l'accento che le è proprio, a ciascun periodo la distinzione dei membri che lo compongono, per mezzo di una pausa regolare nel movimento di recitazione.

²⁷ Pur seguendo le edizioni allora in corso, in particolare quella di Reims-Cambrai, rifiuta decisamente le edizioni che riproducono il canto riformato di Guillaume Nivers, organista de la "Chapelle du Roi", che aveva osato modificare e persino creare ex-novo le melodie gregoriane per renderle degne del «decoro ecclesiastico».

²⁸ Guéranger ritiene che non si potesse riformare la liturgia fino a quando il canto non fosse "restituito alle sue tradizioni antiche". Questa idea della spiritualità benedettina, fortemente dipendente dalla liturgia, è il principio ispiratore dei fondatori dei vari centri monastici (Beuron, Maria Laach, St. Otilien, ecc).

²⁹ S'intende il passaggio da una sillaba all'altra, da una parola all'altra, fluidamente.

Queste affermazioni intendono contrastare le esecuzioni mensuralistiche³⁰ dell'epoca (cioè il canto piano sostenuto da Ratisbona) e orientare gli sforzi verso la restaurazione “scientifica” del canto gregoriano.

Nelle ricerche degli studiosi di Solesmes c'è l'esigenza di ritrovare il ritmo naturale della parola. Ne *Les mélodies grégoriennes* del 1880 per la prima volta si descrive e si spiega il significato dei neumi e le leggi del ritmo oratorio e la natura e il ruolo dell'accento latino:

Non discostarsi dalla naturalezza è il sommo dell'arte: in questa semplicità e in questo buon gusto si ritrova il principale merito d'una buona esecuzione del canto gregoriano³¹.

1.3 Pio X e il motu proprio *Tra le sollecitudini*³²

I precedenti storici che portano alla redazione del Motu Proprio si possono identificare in due grandi avvenimenti: anzitutto l'opera di restaurazione di Solesmes realizzato attraverso l'immenso lavoro dei monaci benedettini Guéranger, Pothier, Mocquereau; in secondo luogo il movimento ceciliano, che attraverso il Congresso internazionale di Arezzo, scardina il privilegio accordato da Roma all'Editore Pustet di Ratisbona.

È Pio X, eletto papa nell'agosto del 1903, a condurre a termine il movimento di restaurazione gregoriana con l'aiuto decisivo del Padre Angelo De Santi, sia per la redazione del Motu Proprio che per la creazione della Commissione Vaticana incaricata della riforma dei libri liturgici di canto gregoriano. Pio X è molto esplicito nelle sue dichiarazioni a favore del canto gregoriano: “è necessario che le Chiese principali, che hanno dei buoni manoscritti, siano in grado di farne delle edizioni manuali, risuscitando dappertutto le antiche melodie” (lettera del 23 settembre a Mons. Respighi); “il canto gregoriano tradizionale possiede in effetti la verità e l'arte, due qualità indispensabili al canto sacro: è dunque questo che bisogna restaurare” (il 18 ottobre all'editore Pustet).

³⁰ Mensuralismo: (fr. *musique proportionnelle*; ted. *Mensuralmusik*; ingl. *measured music*). Con la parola "mensuralismo" si deve intendere il sistema di misura musicale che andò formandosi in Europa e, più specialmente, in Italia, in Francia, in Inghilterra e in alcuni paesi tedeschi, dopo il 1100; e che, sviluppandosi lentamente a traverso i periodi dell'*Ars antiqua* e dell'*Ars nova*, cioè attraverso i secoli XII, XIII e XIV, fiorì, poi, con abbondanza di segni diversi e di complicate regole, nei secoli XV e XVI dando vita infine al moderno sistema di misura. (Guido Gasperini, in *Enciclopedia Italiana Treccani*, Vol. 22: Malc-Messic, Roma, 1934)

³¹ Joseph Pothier, *Les Mélodies grégoriennes*, Solesmes, 1880

³² Nell'originale in latino “Inter Sollicitudines”

Il gregorianista Angelo Corno³³ sostiene che il *Motu Proprio*³⁴ di Pio X, promulgato dal pontefice il 22 novembre 1903, festa di Santa Cecilia, può essere considerato sia il punto di arrivo che raccoglie fermenti, istanze e principi riformatori ispirati dalla necessità di un rinnovamento della vita liturgica e della musica sacra sia il punto di partenza per una rinnovata riflessione teologica e pastorale sulla liturgia e in particolare sul canto sacro che troverà il suo compimento nelle acquisizioni della costituzione liturgica *Sacrosantum Concilium* del Concilio Vaticano II.

La costituzione *Docta sanctorum patrum* promulgata da Papa Giovanni XXII nel 1324, mira al sostenimento del canto gregoriano e questo la unisce al documento di Pio X. Nel documento tardomedievale il canto gregoriano viene invocato in un momento in cui stava perdendo la propria identità; nel secondo (*Motu Proprio*), il canto gregoriano “recuperato” viene consacrato come il canto proprio della liturgia romana. Nel contesto culturale in cui la Costituzione *Docta sanctorum patrum* è concepita una scossa alla musica ufficiale liturgica è data certamente dai movimenti mistici duecenteschi: per la prima volta si configura un tipo di canto religioso in volgare, confezionato per il popolo in contrapposizione con la raffinatezza del repertorio latino. In quegli anni nasce la *Divina Commedia*, compendio della cultura universale dell’epoca e di una specifica visione religiosa del mondo, strumento di affermazione delle lingue volgari. Nell’ambito della musica colta si diffonde la sperimentazione di forme polifoniche nuove e ciò viene realizzato con la materia prima di quel canto che era quotidianamente tra le mani dei musicisti, cioè il canto liturgico.

Il canto gregoriano che verso il secolo VIII° raggiunge vertici altissimi di perfezione stilistica nella sua monodia, sul finire dell’epoca medioevale è progressivamente soffocato da

³³ Angelo Corno, *Il Motu Proprio di Pio X (1903): una persistente attualità* in “Note Gregoriane”, vol.3, Editrice Turris, Cremona, 1995

³⁴ *Motu proprio* (o *moto proprio*) è una locuzione latina (tradotta letteralmente significa di propria iniziativa) che indica un documento, una nomina o in generale una decisione presa di "propria iniziativa" da chi ne ha il potere o la facoltà. Per *antonomasia* si intende un documento (decisione) del papa che non è stato proposto da alcun organismo della Curia Romana. Secondo il Codice di diritto canonico, il pontefice è dotato di tutti i poteri per esercitare sovranità immediata su tutta la Chiesa universale, su ciascuna chiesa particolare (ad esempio le diocesi) e in materia di dottrina. In base alle decisioni del Concilio Vaticano I il magistero del papa gode dell'infallibilità in materia di fede e di morale quando viene espresso *ex cathedra*, cioè quando definisce il dogma di fede o un articolo di morale, oppure quando procede a una canonizzazione.

voci che gli vengono sovrapposte: organa e motteti basati sui modi ritmici³⁵ e sulla misurazione matematica dei valori (mensuralismo³⁶) insieme al discanto decretano la fine del canto gregoriano.

In un secondo momento questi canti, di destinazione sempre liturgica, cominciano a imbastardirsi con l'applicazione alle voci superiori di testi in lingua diversa e con significati profani, satirici e persino erotici che provocano la disapprovazione dell'autorità ecclesiastica. Ed ecco il documento *Docta Sanctorum Patrum* di papa Giovanni XXII che lungi da essere “una condanna dell'intero sistema della polifonia misurata che con l'ars nova aveva raggiunto un assetto per certi aspetti definitivo”³⁷ in realtà affronta il problema dal punto di vista liturgico e pastorale preoccupato del decoro del canto ecclesiastico e quindi della preghiera.

Dal punto di vista storico il canto gregoriano subisce un declino inarrestabile: la tropatura³⁸ e le prime forme polifoniche portano, insieme alla pratica del *cantus fractus*³⁹, ad una inevitabile disgregazione del ritmo naturale del nostro canto liturgico fino a giungere all'*Editio Medicea*⁴⁰ del 1614, uno dei punti più bassi del processo di decadenza sia sotto

³⁵ I modi ritmici consistevano nelle possibilità di accostamento dei due valori ritmici rappresentati dalla longa e dalla brevis e che costituivano la base del sistema ritmico sviluppatosi nel XIII secolo, ampiamente coltivato dalla Scuola di Notre Dame di Parigi.

³⁶ Lo sviluppo dei modi ritmici portarono in una seconda fase al mensuralismo, teorizzato nel 1260 da Francone da Colonia nel suo trattato *Ars cantus mensurabilis*.

³⁷ Alberto Gallo, *La polifonia nel medioevo*, Storia della musica EDT. Volume 3, Torino, EDT, 1983, p. 10

³⁸ Tropatura, da tropo: “fenomeno che raggiunse il culmine nel XI secolo [...] si trattava di aggiungere un testo a una preesistente melodia che ne era priva, ben presto si compose nuova musica per nuovi testi; così che quasi tutte le forme meliche liturgiche furono introdotte, intercalate e commentate dalle nuove composizioni. I canti che subirono le più frequenti addizioni furono quelli della messa sia nel Proprio come nell'Ordinario, ad eccezione del graduale e, per intuibili ragioni di prudenza dottrinale, del Credo. Tra i canti dell'Ufficio, soltanto i responsori – le uniche melodie ornate che vi figurano – subirono ampliamenti tropati”. (Giulio Cattin, *La monodia nel medioevo*, Storia della Musica EDT Volume 2, Torino, EDT, 1991, p. 135).

³⁹ Il *cantus fractus* o “canto fratto” è un tipo di canto cristiano liturgico eseguito con valori proporzionali: al contrario del cosiddetto gregoriano il *cantus fractus* possiede spesso una notazione con elementi mensurali, che indica con precisione il valore delle note. Si tratta di un repertorio assai diffuso in tutta Europa e testimoniato da numerosi libri liturgici sia manoscritti sia a stampa, dal XIV al XX secolo, che riguarda soprattutto tre forme di canto liturgico: i Credo, gli inni e le sequenze. Nel Settecento il fenomeno dilaga e interessa tutti i canti dell'Ordinario della Messa: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei. (Marco Gozzi, *Cos'è il canto fratto* in RAPHAEL. Elementi ritmico-proporzionali nel canto cristiano liturgico, <http://www.cantusfractus.org>).

⁴⁰ Con un *Breve* datato 25 ottobre 1577 papa Gregorio XIII, preoccupato di armonizzare le musiche liturgiche con i nuovi testi dei libri riformati, affida ai musicisti Giovanni Pierluigi da Palestrina e Annibale Zoilo il compito della revisione dei libri liturgico-musicali; nel documento il papa indica il criterio guida della revisione:

l'aspetto della melodia, ormai lontanissima dall'originale, sia dal punto di vista della notazione quadrata per l'utilizzo di forme grafiche proporzionali. Questo "Graduale mediceo", stampato "iussu Pauli V" è tristemente famoso perché la sua ristampa, favorita da un privilegio trentennale accordato dalla Santa Sede, serve lungamente da testo ufficiale di riferimento per le melodie gregoriane diventando, negli ultimi decenni del 1800, un concreto e serio ostacolo alla Restaurazione Gregoriana. Secondo il periodico *Musica Sacra* "la *Medicaea* ora riproposta nelle edizioni Pustet «archetypum nobis est et exemplar», ritorna attuale «solertiori critica secundum scientiam, archaeologiam, historiam»⁴¹.

1.3.1 La gestazione del documento

Nel 1893 il cardinale Gaetano Aloisi-Masella, prefetto della Congregazione dei Riti, invia a tutti gli arcivescovi della penisola una circolare con la quale domanda un "Votum" (voto, parere) per provvedere alla compilazione di un nuovo Regolamento per la Musica Sacra. Sulla base di questo precedente risalente al pontificato di Leone XIII, nel mese di novembre del 1903 il Pio X decide di coinvolgere il Padre De Santi nella preparazione di un documento che doveva dare l'avvio alla riforma della musica sacra. De Santi propone di utilizzare l'*Istruzione sulla musica sacra* contenuta nel Votum del 1893. Il Papa approva e incarica De Santi di riordinare il documento, già presentato dal cardinale Sarto alla Congregazione dei Riti nel 1893 e che aveva ispirato la *Lettera pastorale del Patriarca di Venezia sulla musica sacra* nel 1895. È egli stesso ad aggiungervi le prescrizioni riguardanti il canto gregoriano. In una conferenza tenuta a Venezia nel 1910 padre De Santi rivela il rapporto del Motu Proprio con il Votum:

“il Motu Proprio, nella sua parte sostanziale e dispositiva, altro non è che [...] l'ultima parte del Votum, che aveva per titolo Istruzioni per la musica sacra, che l'E.mo Sarto, a richiesta della Sacra Congregazione dei Riti, inviava a Roma, pochi mesi dopo la sua elevazione alla porpora e al

depurare il canto piano da barbarismi, oscurità, opposizioni ed eccessi dovuti ad imperizia o negligenza o anche malizia di compositori, scrittori o tipografi. Nel 1614 la Tipografia Medicea Orientale di Roma sotto la direzione di Giovanni Battista Raimondi ottiene dal papa l'autorizzazione a produrre un'edizione di canto gregoriano detta *Editio Medicea*, nella quale i melismi vengono tagliati e le note allungate. Non si aveva allora un'idea precisa del canto gregoriano. Nel 1870 l'*Editio Medicea* è ristampata dall'editore Pustet di Ratisbona e viene considerata edizione ufficiale della chiesa cattolica.

⁴¹ M. Casadei Turrone Monti, C. Ruini, *op cit.*, p. 76

Patriarcato di Venezia. La S. Congregazione intendeva allora provvedere al miglioramento delle condizioni della musica sacra in Italia con un nuovo Regolamento che si pubblicò di fatto nel 1894, dopo aver chiesto un parere a un buon numero di maestri italiani ed esteri e a tutti gli arcivescovi d'Italia. Il Votum del card. Sarto [...] fu tenuto in grande considerazione, ma messo prudentemente da parte, perché si riteneva che non fossero maturi i tempi per accogliere una riforma così ampia e radicale”⁴².

Alla base del *Votum* e di conseguenza alla base della riforma della musica sacra c'è il concetto di “memoria”, a partire del quale si costruisce il regolamento preparato da Padre De Santi con l'aiuto di Solesmes. Il documento contiene sia le considerazioni generali sul ruolo della Chiesa in materia di musica religiosa che le osservazioni particolari sulle riforme da effettuare. È per questo che il Motu Proprio dichiara nel paragrafo 3°:

“[...] il canto proprio della Chiesa Romana, [...] che ha custodito gelosamente lungo i secoli nei suoi codici liturgici, [...] e che gli studi più recenti hanno sì felicemente restituito alla sua integrità e purezza⁴³. Per tali motivi il canto gregoriano fu sempre considerato come il supremo modello della musica sacra, [bisogna dunque] che sia restituito largamente nelle funzioni del culto”⁴⁴.

Nonostante avesse un'ottima formazione musicale il pontefice non avrebbe potuto impegnarsi personalmente e in così breve tempo in una ricerca così vasta. Il Motu Proprio è un capolavoro di informazione canonica, musicale e liturgica, dove è richiesta una grande competenza in legislazione musicale ecclesiastica (ed in più Pio X ha a cuore la causa gregoriana). Il Documento è il frutto di un'armonica collaborazione tra il Papa (l'autore morale) e padre Angelo De Santi che gli fornisce il materiale preso dai propri scritti e dai propri articoli.

1.3.2 I modelli musicali

⁴² Angelo Corno, *op cit.*, p. 18

⁴³ Cioè i lavori di dom Pothier e dom Mocquereau.

⁴⁴ Il Papa dà forza di legge al documento, che come recita l'Introduzione sarebbe una prima applicazione del programma pastorale del pontificato ossia “instaurare omnia in Christo”: il canto gregoriano diventa strumento di catechesi. L'utilizzo del *Libro dei Salmi*, la preghiera per eccellenza della Chiesa, attraverso la monodia gregoriana deve costituire un criterio permanente per la musica sacra.

Per la prima volta nella storia della chiesa cattolica si forniscono le ragioni teologiche di fondo di una riforma della musica sacra illustrando i principi su cui si deve basare il rapporto tra musica e liturgia e stabilisce tre qualità indispensabili della musica liturgica: santità, bontà di forme, universalità alla luce dei modelli storici più eccellenti (il canto gregoriano e la polifonia rinascimentale chiamata “classica”). Per Pio X il canto gregoriano e la polifonia rinascimentale sono universali in quanto modelli che avrebbero assicurato una qualità “cattolica” alla musica:

“La Chiesa ha avuto costante riguardo all’universalità della musica da essa prescritta, [...] che come una è la legge del credere, così sia una la forma della preghiera, e per quanto è possibile la norma del canto⁴⁵ [...] che per la santità della sua origine e delle sue forme è il solo che la Chiesa propone come veramente suo, e quindi il solo che accoglie e prescrive nei suoi libri liturgici”⁴⁶.

Questa osservazione della *Lettera Pastorale sulla Musica sacra* del 1895 è sviluppata sempre nell’importantissimo paragrafo 3°, punto centrale di tutto il Motu Proprio:

“Queste qualità (santità, bontà di forme, universalità) si ritrovano in sommo grado nel canto gregoriano, che è per conseguenza il canto proprio della Chiesa Romana, il solo canto che essa ha ereditato dagli antichi padri, che ha custodito gelosamente lungo i secoli nei suoi codici liturgici, che come suo direttamente propone ai fedeli, che in alcune parti della liturgia esclusivamente prescrive e che gli studi più recenti hanno sì felicemente restituito alla sua integrità e purezza”.

“Per tali motivi il canto gregoriano fu sempre considerato come il supremo modello della musica sacra, potendosi stabilire con ogni ragione la seguente legge generale: tanto una composizione per chiesa è più sacra e liturgica, quanto più nell’andamento, nella ispirazione e nel sapore si accosta alla melodia gregoriana, e tanto è meno degna del tempio, quanto più da quel supremo modello si riconosce difforme”.

“L’antico canto gregoriano tradizionale dovrà dunque restituirsi largamente nelle funzioni del culto, tenendosi da tutti per fermo, che una funzione ecclesiastica nulla perde della sua solennità, quando pure non venga accompagnata da altra musica che da questa soltanto. In particolare si procuri di restituire il canto gregoriano nell’uso del popolo, affinché i fedeli prendano di nuovo parte più attiva all’ufficiatura ecclesiastica, come anticamente solevasi”⁴⁷.

⁴⁵ Qui il cardinale si riferisce al canto gregoriano.

⁴⁶ Cardinale Giuseppe Melchiorre Sarto (Pio X), *Lettera pastorale sulla musica sacra*, Venezia, 1895.

⁴⁷ Il riferimento alla *Docta sanctorum patrum* è evidente: il canto gregoriano viene definito il canto proprio della Chiesa Romana poiché affonda le proprie radici nella liturgia delle primitive comunità cristiane, si sviluppa e si forma all’epoca dei grandi Padri della chiesa, si consolida e si costituisce come repertorio universalmente riconosciuto nel periodo carolingio, quando cioè la struttura della Messa, con le letture, le orazioni, i canti, è sostanzialmente conclusa. E’ a questo periodo, sembra dire il Motu Proprio, che bisogna fare ricorso per

1.3.3 Per una definizione di “musica sacra”

In primo luogo il Motu Proprio stabilisce che la musica sacra deve essere un universale, in senso aristotelico, un modello inerente, in questo caso, a una comunità:

“la musica sacra [...] deve possedere nel grado migliore le qualità che sono proprie della liturgia, e precisamente la santità e la bontà di forme, onde sorge spontaneo l’altro suo carattere, che è l’universalità⁴⁸”.

Il documento concepisce la restaurazione della musica sacra in funzione del modello “protomusicale” gregoriano; l’espressione primordiale della comunità (in origine monacale e poi estesa ai fedeli tutti per via della trasmissione orale implicita dalla partecipazione alla liturgia). La via per conciliare la musica moderna con le esigenze del culto risiede nel riconoscere la supremazia di questo modello. Il canto gregoriano è conseguenza storica della liturgia dei primi secoli di cristianesimo. Non è però volontà del cecilianesimo costringere la musica moderna a procedimenti melodici o linguistici equivalenti al canto gregoriano ma di invitare i compositori a scrivere musiche “compatibili” con lo spirito della liturgia, sviluppando attraverso la composizione una certa sensibilità e consapevolezza liturgica. Il già citato paragrafo 3 dichiara che il canto gregoriano è per eccellenza il canto della Chiesa, il solo canto che essa propone come veramente “suo”, l’unico contemplato nei suoi libri liturgici.

Ecco i tratti che attraverso i quali il motu proprio cerca di delineare una nuova musica sacra:

- Si condanna l’utilizzo della musica teatrale, poiché “presenta la massima opposizione al canto gregoriano”⁴⁹;
- Si distinguono diversi tipi di composizioni liturgiche per “le singole parti della messa [che] devono conservare [...] quella forma che la tradizione ecclesiastica ha loro dato e che trovasi assai bene espressa nel canto gregoriano”⁵⁰;

apprendere di quale spirito debbano essere informate le parti cantate della celebrazione. È il canto gregoriano, quello dei nostri monaci sangallesi o metensi, che può fornire le indicazioni più attendibili per decidere la finalità liturgica a cui deve rispondere ogni nuova composizione.

⁴⁸ Pio X, *Motu Proprio*, paragrafo 2°

⁴⁹ *Ibidem*, par. 6

⁵⁰ *Ibidem*. par. 10

- In momenti particolari come la celebrazione dei Vespri “si prescrive il canto gregoriano per la salmodia”⁵¹;
- Si limita l’ampiezza del Gloria e del Credo che “secondo la tradizione gregoriana, devono essere brevi”⁵².

Lontano da prodursi uno sbiadimento nell’attualità dei suoi propositi il Motu proprio viene costantemente rinnovato attraverso sette documenti⁵³, che la chiesa cattolica emana nel trascorso del Novecento, mirati a mantenere vivo il principio della partecipazione attiva che riguarda il coinvolgimento dei fedeli nella liturgia. La Costituzione liturgica del Vaticano II ad esempio, ritorna sulla funzione della preghiera nel canto sacro e di esso nella liturgia:

“..il canto sacro, unito alle parole, è parte necessaria e integrante della Liturgia solenne... Perciò la musica sacra sarà tanto più santa quanto più strettamente sarà unita all’azione liturgica, sia esprimendo più dolcemente la preghiera e favorendo l’unanimità, sia arricchendo di maggiore solennità i sacri riti”.

L’*Istruzione sulla Musica Sacra* del 1967 ribadisce che i generi “esemplari” della musica sacra sono il canto gregoriano, la polifonia sacra antica e moderna, la musica sacra per organo e altri strumenti ammessi e il canto popolare sacro. Infine, nel suo discorso del 21 settembre 1980 in occasione del centesimo anniversario dell’Associazione Italiana di Santa Cecilia, Giovanni Paolo II si ricollega a Pio X e afferma:

“La musica destinata alla liturgia deve essere sacra per caratteristiche particolari, che le permettono di essere parte integrante e necessaria della liturgia stessa. Come la Chiesa, per quanto concerne luoghi, oggetti, vesti, esige che abbiano una predisposizione adeguata alla loro finalità sacramentale, tanto più per la musica, la quale è uno dei più alti segni epifanici della sacralità liturgica, essa [la Chiesa] vuole che possieda una predisposizione adeguata a tale finalità sacra e sacramentale, per particolari caratteristiche, che la distinguano dalla musica destinata, ad esempio, al divertimento, all’evasione o anche alla religiosità largamente e genericamente intesa”.

Le stesse parole si ritrovano nel primo paragrafo del Motu Proprio:

“La musica sacra, come parte integrante della solenne liturgia, ne partecipa il fine generale, che è la

⁵¹ *Ibidem.* par. 11

⁵² *Ibidem.* par. 22

⁵³ Si veda il Quadro 2.

gloria di Dio e la santificazione e edificazione dei fedeli. Essa concorre ad accrescere il decoro e lo splendore delle cerimonie ecclesiastiche, e siccome suo ufficio principale è di rivestire con acconcia melodia il testo liturgico che viene proposto all'intelligenza dei fedeli, così il suo proprio fine è di aggiungere maggiore efficacia al testo medesimo, "affinché i fedeli con tale mezzo siano più facilmente eccitati alla devozione". e meglio si dispongano ad accogliere in sé i frutti della grazia, che sono propri della celebrazione dei sacrosanti misteri".

1.3.4 La questione gregoriana

Nel 1904, un secondo Motu Proprio dichiara che "le melodie della Chiesa dette gregoriane si dovranno restaurare nella loro purezza e integrità secondo la tradizione dei manoscritti più antichi, ma tenendo anche un conto particolare della legittima tradizione contenuta nel corso dei secoli nei manoscritti, così come dell'uso pratico della liturgia attuale. Si procede quindi alla nomina di una Commissione Pontificia guidata da Dom Pothier con lo scopo di giungere alla pubblicazione "tipica" delle melodie gregoriane⁵⁴.

La Commissione, si insedia nell'aprile del 1904 e affronta due tendenze: quella di Pothier, (ispirata al concetto di "tradizione vivente" e considerando come tradizione legittima anche i manoscritti meno antichi segnati da varianti e adattamenti) e quella di Mocquereau (convinto della necessità del riferimento prioritario ai più antichi esemplari notati per permettere una corretta restaurazione sotto ogni aspetto melodico, modale, ritmico). La "praticabilità pastorale" del canto gregoriano induce la Santa Sede ad appoggiare la tesi di Pothier (le melodie "evolute" erano ancora vive e più facili da eseguire), alla cui diretta responsabilità viene affidata la redazione dei libri liturgici. In sintesi si può dire che Guéranger recupera il testo, Pothier la melodia, Mocquereau il ritmo. Questi tre elementi sono legati in modo stretto ed inseparabile l'uno dall'altro.

I lavori della Commissione portano alla pubblicazione nel 1908 del *Graduale Romanum* che contiene i canti del Proprio della Messa disposti seguendo l'ordine del calendario liturgico tradizionale: prima il Proprio del Tempo (Temporale): Avvento, Natale, Quaresima, Pasqua, Domeniche dopo Pentecoste; poi il Proprio dei Santi (Santorale), il Comune dei santi e, infine il Kyriale (canti dell'Ordinario). Nel 1912 si pubblica l'*Antiphonale Romanum* che

⁵⁴ Per edizione "tipica" s'intende ufficiale, definitiva, edizione modello a cui tutte le altre edizioni devono fare riferimento, perché ha il marchio della suprema autorità ecclesiastica. È opera della Chiesa e nulla deve essere aggiunto, tolto, cambiato. Questo fu dichiarato esplicitamente dallo stesso pontefice.

contiene tutti i canti dell'Ufficio dalle Lodi alla Compieta⁵⁵. Nelle chiese d'Europa tornano a risuonare le melodie recuperate: il Graduale e l'Antifonale sono ancora oggi la base a cui riferirsi per il canto del gregoriano nella liturgia.

L'*Edizione Vaticana* è la conclusione del lavoro di ricerca e di studio iniziato nel 1833 sotto l'impulso dell'abate benedettino dom Guéranger. Nonostante i disaccordi di due opposte fazioni tale edizione raggiunge un risultato certamente migliore del *Liber Gradualis* di Pothier. L'impegno di Solesmes per la redazione della Vaticana produce una immensa mole di documentazione, di studi, ricerche, riviste specializzate, tavole comparative dei migliori manoscritti d'Europa che suscitano in tutto il mondo un interesse sempre crescente per il canto gregoriano.

⁵⁵ In queste edizioni ufficiali stampate ed edite dalla Tipographia Polyglotta Vaticana le melodie vengono riportate su tetragramma in notazione quadrata senza l'ausilio di segni aggiuntivi tranne le cosiddette stanghette che hanno la funzione di indicare la frase letteraria, e servono a punteggiare le frasi melismatiche.

du *la*, qui sera moins fort et devra se lier au *sol* : l'accent se trouvera fondu dans le *podatus*, et la syllabe restera aussi bien accentuée dans un cas que dans l'autre, sans qu'il soit besoin d'arrêter le mouvement sur la note culminante du *podatus*. Les syllabes *Is* et *tus* conserveront la valeur qu'elles avaient auparavant. Nous trouvons les mêmes notes dans l'exemple suivant :



Lux æ-térna.

Ici *lux* possède à la fois l'accent et la petite pause de suspension; la *clivis* suivante se compose de deux sons simplement liés, et coulés doucement sans nuance particulière. Le reste se chante comme *sanctus* dans l'exemple que nous étudions d'abord.

CETTE liaison des sons de la formule, qui tend à l'identifier autant que possible à la note simple, est ce qui en fait le caractère essentiel. Pour le reste, la formule comme la note simple est soumise aux règles de position. On l'a remarqué avec raison, " les règles théoriques, modifiant la signification apparente des signes, entraient si bien dans les procédés musicaux du moyen âge, que la notation proportionnelle, à son début, ayant à expliquer des combinaisons souvent compliquées, ne se mit pas en peine de chercher des signes nouveaux, et laissa à la théorie, aux *règles de position*, le soin de suggérer au chanteur souvent toute autre chose que le sens apparent des notes."

AINSI, dans une formule, quelle qu'en soit la figure, le dernier son est tantôt long, tantôt bref : il est long à la fin d'une syllabe musicale, plus long après un neume, très-long lorsqu'il termine la distinction; il est bref, au contraire, avant une syllabe dans un mot déjà commencé. C'est là une première différence de valeur due à la différence de position; elle entraîne plusieurs autres : nous allons signaler les principales.

1° Si la formule est composée de deux sons (*clivis* ou *podatus*), elle est toute entière allongée avant les pauses.

2° Si la formule comprend trois sons, elle n'est toute entière ralentie qu'avant un repos final. Mais quand elle termine seulement une phrase ou un membre de phrase, le dernier son seul est long, les autres brefs. Ailleurs le dernier son étant bref, le

Les règles
de position.

Derrière
note d'un
groupe.

Nell'illustrazione: pagina 164 del volume *Les mélodies grégoriennes*, (Solesmes, 1880) dove Joseph Pothier analizza il rapporto tra l'accentuazione delle parole "LUX aeterna" e la formula o disegno melodico tracciato dai neumi (punctum, podatus e clivis).

Im Folgenden bieten wir dem eifrigen Organisten eine kleine Blumenlese von Musterbeispielen über alle Tonarten, um denselben anzuspornen, für sich in ähnlicher Weise zu sammeln und zu arbeiten. Wir wählen zur Begleitung gregorian. Gesänge die Psalmtöne und verbinden damit Exempel für Präludien etc. Die Transposition wurde des praktischen Gebrauches halber nach S. 44. für die 8 Psalmtöne auf den gemeinschaftlichen Ton **a** vorgenommen.

Anmerk. Der Schluss des Vor- oder Zwischenspiels muss sich nach der Anfangsnote der Melodie richten, der letzte Accord soll daher den ersten Ton des Choralsatzes enthalten, oder doch auf ihn sicher hinführen. So kann z. B. beim Ton. I. das Initium (f, g, a) leicht gefunden werden, wenn man mit dem terzlosen Dreiklang auf d schliesst, oder auch mit d-f-a. Terzlose Dreiklänge kommen überhaupt bei den alten Harmonikern sehr oft vor, weil sie die strenge Stimmführung dadurch am besten wahren zu können glaubten. Das Nachspiel soll stets den jedem modus eigenthümlichen Schlussaccord zur Geltung bringen.

I. Tonus dorius. d — d. ¹⁾

umsonst; denn das übermässige Selbstvertrauen hat manches Talent verdorben, und beim katholischen Orgelspiel und der Choralbegleitung massloses Unheil angerichtet.

¹⁾ Beide Falsibordoni von Zachariis (er wirkte am Ende des 16. Jahrh.) zeigen die Eigenthümlichkeiten der dorischen Tonart; aus dem 2. besonders ist eine gute Begleitungsart des Ganztones c unter der Finale (5. Note im Alt) mit dem Sextaccord auf es zu ersehen.

Sopra: pagina 137 del *Magister choralis* di Franz-Xaver Haberl (Ratisbona, Pustet, 1864) nella quale si vedono le istruzioni per accompagnare all'organo i toni gregoriani.

Quadro I. Saint-Pierre de Solesmes e la questione gregoriana¹

| anno | Ratisbona | Italia | Solesmes |
|-----------|--|---|--|
| 1833 | | | Viene ristabilita la vita benedettina nel Priorato di Solesmes. |
| 1837 | | | Guéranger viene eletto abate superiore generale della Congregazione benedettina di Francia e Solesmes diventa abbazia, casa madre della congregazione. |
| 1839-1851 | | | Dom Guéranger pubblica le <i>Institutions liturgiques</i> e <i>L'Année liturgique</i> ² |
| 1849-1851 | | | Le diocesi francesi ritornano gradualmente alla liturgia romana. |
| 1864 | Pustet pubblica Ratisbona il <i>Magister Choralis</i> di Haberl sul canto del gregoriano in chiesa. | | |
| 1871 | Franz Xaver Haberl direttore della Scuola Superiore di Musica Sacra; Federico Pustet ristampa la <i>Editio Medicea</i> | | |
| 1875 | | | Morte di Guéranger. Francia è ormai ricondotta alla liturgia romana. |
| 1880 | | A Milano don Guerrino Amelli fonda l'Associazione Italiana Santa Cecilia | |
| 1882 | | Congresso europeo di canto liturgico di Arezzo | |
| 1888 | | Padre De Santi traduce in italiano il <i>Magister Choralis</i> , manuale di canto di Haberl edito da Pustet | |
| 1901 | | <i>Nos quidem</i> , breve pontificio di Leone XIII in favore delle edizioni solesmensi. | |
| 1902 | | Carlo Respighi e Angelo De Santi avviano il periodico "Rassegna Gregoriana" che sostiene di Solesmes | |
| 1903 | | Motu Proprio di Pio X | |
| 1904 | | XIII° centenario della morte di San Gregorio Magno. Con un Motu proprio Pio X forma due Commissioni di dieci persone ciascuna, una effettiva, l'altra consultiva per procedere verso una edizione vaticana. | Contrasto a Solesmes tra dom Pothier e dom Mocquereau: |
| | | | Joseph Pothier, presidente della Commissione: le melodie antiche surrogate |

¹ Ossia la querelle sulle melodie gregoriane da adottare ufficialmente nelle chiese.

² Il volume vende la cifra (impressionante per l'epoca) di 500.000 copie.

| | | | | |
|-------------|--|--|---|--|
| | | | dalla tradizione vivente | |
| | | | Diatriba sui “segni ritmici” | |
| 1908 | | | Pubblicazione del <i>Graduale romanum</i> | |
| 1912 | | Scioglimento della Commissione | Pubblicazione dell' <i>Antiphonarium romanum</i> ³ | |
| 1963 | | La Costituzione “Sacrosanctum Concilium” del Concilio Vaticano II raccomanda l’edizione tipica dei libri di canto gregoriano e la preparazione di una edizione critica dei libri editi dopo la riforma di San Pio X. | | |
| 1979 | | | Pubblicazione del <i>Graduale triplex</i> . | |
| 1983 | | | Pubblicazione del <i>Liber hymnarius</i> . | |

³ Il *Graduale Romanum* e l’*Antiphonarium Romanum* sono alla base del *Liber usualis*.

Quadro II. Breve cronologia del movimento ceciliano

| | |
|-------------|--|
| 1851 | Don Giovan Battista Candotti di Udine pubblica <i>Sul carattere della musica di Chiesa</i> edita da Ricordi di Milano. |
| 1871 | Padre Franz Xaver Haberl maestro di cappella al duomo di Ratisbona. Fondazione della Scuola Superiore di Musica Sacra. Federico Pustet ristampa l' <i>Editio Medicea</i> del 1614. |
| 1880 | A Milano don Guerrino Amelli fonda l'Associazione Italiana Santa Cecilia. |
| 1882 | Congresso europeo di canto liturgico ad Arezzo. |
| 1888 | Padre De Santi traduce in italiano il <i>Magister Choralis</i> di Haberl edito da Pustet nel 1864. |
| 1893 | Il cardinale Gaetano Aloisi-Masella, prefetto della Congregazione dei Riti, invia a tutti gli arcivescovi della penisola una circolare con la quale domandava un "Voto" (parere) per provvedere alla compilazione di un nuovo Regolamento per la Musica Sacra. |
| 1894 | Il cardinale Aloisi Masella inserisce nel nuovo <i>Regolamento per la Musica Sacra</i> la proibizione di organizzare congressi a carattere nazionale. A Parma si celebra il Congresso in celebrazione del 300° anniversario della morte di Giovanni Pierluigi da Palestrina. |
| 1895 | Lettera pastorale <i>Al Venerando Clero del Patriarcato</i> del cardinale Giuseppe Sarto (futuro Pio X) sulla riforma della musica sacra. Egli adatta i concetti dello "Studio" di De Santi alle situazioni della diocesi di Venezia. |
| 1898 | Lorenzo Perosi, nominato direttore perpetuo della Cappella Sistina. |
| 1901 | Breve pontificio <i>Nos quidem</i> di Leone XIII in favore delle edizioni solesmensi. |
| 1902 | Carlo Respighi e Angelo De Santi: <i>Rassegna Gregoriana</i> . |
| 1903 | Il cardinale Sarto diventa papa Pio X. Motu Proprio <i>Inter Sollecitudines</i> (22 novembre) |
| 1904 | XIII° centenario della morte di San Gregorio Magno: con un Motu proprio Pio X forma due Commissioni per l'edizione vaticana. Contrasto tra dom Pothier e dom Mocquereau. |
| 1905 | Il periodico «Santa Cecilia» di Torino organizza presso la casa Salesiana di Valdocco un convegno regionale ceciliano. La massiccia partecipazione assume connotazione nazionale. Il 22 novembre, festa di Santa Cecilia, Amelli dà vita al periodico «Bollettino Ceciliano». Pio X presenta il Regolamento della Cappella Sistina (motu proprio del 20 giugno). |
| 1906 | Congresso nazionale dell'Associazione Santa Cecilia a Milano. |
| 1909 | Congresso di Pisa. |
| 1911 | Padre De Santi inaugura a Roma la Scuola Superiore di Canto gregoriano e Musica Sacra. |
| 1912 | Scioglimento delle Commissioni |
| 1914 | Morte di Pio X |
| 1928 | Costituzione apostolica <i>Divini cultus sanctitatem</i> di Pio XI |

| | |
|-------------|---|
| 1947 | Enciclica <i>Mediator Dei</i> di Pio XII |
| 1955 | Enciclica <i>Musicae Sacrae Disciplina</i> di Pio XII |
| 1958 | Istruzione <i>De Musica sacra et sacra Liturgia</i> |
| 1963 | La costituzione <i>Sacrosanctum Concilium</i> del Concilio Vaticano II raccomanda l'edizione tipica dei libri di canto gregoriano e la preparazione di una edizione critica dei libri editi dopo la riforma di San Pio X. |
| 1967 | Istruzione <i>Musicam sacram</i> |

Capitolo 2

Giovanni Tebaldini e il movimento ceciliano

2.1 Giovanni Tebaldini: alcuni cenni biografici in rapporto con la sua opera

Nato a Brescia il 7 settembre 1864 e morto a Loreto l'11 maggio 1952, Giuseppe Tebaldini non è soltanto un compositore, è anche uno storico e un critico musicale e perciò la sua figura da musicista “moderno” prende le distanze dall'Ottocento per immergersi pienamente nel XX° secolo. Sviluppa una multiforme e significativa produzione formandosi con competenza e determinazione. Dimostra un inusitato senso critico verso le istituzioni, prima come allievo e poi come docente. Ha un senso poco frequente della storia¹, alti ideali etici ed estetici ai quali rimane fedele. Distribuita tra la composizione musicale, l'attività didattica, l'attività concertistica e la saggistica e critica musicale, la sua opera si rivela particolarmente prolifica: nel corso della sua carriera Tebaldini tiene più di 175 conferenze e dirige circa 70 concerti, lascia 140 composizioni sacre, una cinquantina di profane e oltre 130 trascrizioni e riduzioni di musiche antiche.

La vita privata e gli studi

Tebaldini non è un figlio d'arte: primo di quattro figli, nasce nel seno di una famiglia umile: il padre Clemente è armaiolo, cantore in chiesa e uno dei “mille” garibaldini; la madre Emilia Ceretelli, una casalinga. A sette anni inizia a studiare pianoforte presso il Civico Istituto “Venturi” (l'attuale Conservatorio “Luca Marenzio”). Dopo la morte della madre, lascia la scuola elementare senza aver conseguito la licenza ma non lascia la musica: nel 1883 si iscrive al Regio Conservatorio di Milano, entra in rapporto con alcuni esponenti della Scapigliatura quali Ferdinando Fontana e Luigi Illica, studia composizione con Amilcare Ponchielli. A seguito di un articolo in cui fa delle riserve su una Messa del suo professore di organo Polibio Fumagalli, viene espulso dal Conservatorio.

Si guadagna da vivere come pianista accompagnatore nella scuola serale privata di Don Guerrino Amelli (iniziatore della riforma della musica sacra in Italia) che lo introduce alla

¹ Non solo verso l'antico ma anche riguardo il suo tempo. Ad esempio nel 1917 organizza e dirige a Bologna un Concerto spirituale a beneficio dei profughi veneti del primo conflitto mondiale.

paleografia musicale, al canto gregoriano e alla polifonia vocale. Prima dei grandi incarichi fa il direttore di coro e l'organista.

Tebaldini è uno dei pochi compositori italiani fuori dal circuito operistico che interagisce con due degli ambienti più importanti del Secondo Ottocento: la Germania di Wagner e il gruppo di compositori franco – spagnoli. A Bologna, conosce il padre Franz Xaver Haberl, fondatore della *Kirchenmusikschule* di Regensburg (Ratisbona). Ottiene una borsa di studio del Wagnerverein (è il primo italiano a frequentare la famosa scuola di musica sacra), soggiorna a Monaco, Norimberga e assiste a importanti esecuzioni wagneriane a Bayreuth. Attraverso la critica musicale, diventa poi un importante diffusore della musica wagneriana in Italia. Nel 1896 il musicista spagnolo Felipe Pedrell lo invita a Bilbao a relazionare sulla musica sacra in Italia. Entra così in contatto con Vincent d'Indy, Charles Bordes, Alexandre Guilmant, Luis Millet, Jesus de Monasterio. Sulla RMI pubblica l'articolo *Felipe Pedrell e il Dramma Lirico spagnolo*.

Tebaldini ceciliano

Stimolato dall'ambiente lombardo-veneto Tebaldini prende posizioni molto chiare e lavora per l'attuazione della riforma della musica da chiesa sia come relatore a congressi che attraverso la critica musicale (sono note le polemiche con organisti e organari ma soprattutto quella sulle composizioni sacre di Charles Gounod). È incoraggiato da Giuseppe Sarto (vescovo di Mantova, poi patriarca di Venezia e infine papa Pio X) che nel 1903 emana dalla cattedra di San Pietro il *Motu proprio* e lo incarica, con De Santi, Bossi, Terrabugio, Gallignani, di vigilare sulla sua applicazione. Vincenzo Catani afferma che

“molti sono stati i contatti tra Giuseppe Sarto e Tebaldini, a partire dall'episcopato di Mantova fino alla cattedra di San Pietro. Questa continua frequentazione e amicizia facilitò, come per osmosi, passaggi di pensieri, sensibilità, desideri, progetti. I due si frequentarono soprattutto a Venezia, quando Tebaldini, venticinquenne [...] divenne secondo maestro di Cappella della Basilica di San Marco. Fu certamente un periodo (anche se breve, perché Tebaldini passò, nel 1894, alla Cappella Antoniana a Padova e nel 1902 a quella di Loreto) di comune programmazione della Cappella e della messa in atto di una musica rinnovata e alternativa a quella operistica entrata nelle chiese. Certamente tra loro vi furono colloqui e scambi

reciproci sulla riforma della musica liturgica e non siamo fuori del vero se affermiamo che nel *Motu proprio* ci sono anche i pensieri e i desideri di Tebaldini”².

Dato che il Motu Proprio dichiara l’organo lo strumento principe della liturgia³ e poiché la riforma implica la revisione degli organi, sia per adeguarli alle nuove esigenze sia per l’installazione di strumenti nuovi, tra il 1887 e il 1928 Tebaldini fa parte di una cinquantina di commissioni per il collaudo di tali strumenti in diverse città.

Moderno maestro di cappella

Tebaldini alterna l’attività didattica con l’attività performativa. Tre sono i grandi incarichi come maestro di cappella: Venezia, Padova e Loreto. Il 1889 lo vede Direttore della Schola Cantorum e Secondo Maestro di Cappella in San Marco a Venezia. Nel 1894 è nominato direttore della Cappella musicale della Basilica di Sant’Antonio e si trasferisce con la famiglia a Padova. Nel 1901 vince il concorso per il posto di direttore della Cappella Musicale della Santa Casa di Loreto dove, secondo le parole di Giuseppe Radiciotti⁴, attua “un programma di radicali riforme sulla base della restaurazione della vera musica liturgica”⁵. La Cappella acquista un grande prestigio e in più occasioni viene chiamata a esibirsi altrove⁶.

Attività docente e accademica

L’attività docente di Tebaldini non è una semplice risorsa lavorativa. Egli assume con

² Vincenzo Catani, “Il “Motu proprio” di San Pio X e Giovanni Tebaldini” in AA. VV., *L’opera di Giovanni Tebaldini nel Piceno*, Atti del Convegno; Associazione Corale Polifonica Giovanni Tebaldini; San Benedetto del Tronto, 2005

³ Dal numero 15 al 21 si parla degli strumenti musicali.

⁴ Giuseppe Radiciotti (Jesi 1858 - Tivoli 1931). Musicologo marchigiano, scrive importanti saggi su Rossini e Pergolesi sul quale appronta una biografia acclamata della critica italiana e straniera; inoltre riduce per canto e pianoforte, l’opera *Livietta e Tracollo* di Pergolesi. Pubblica anche un *Dizionario dei Musicisti Marchigiani*.

⁵ Giuseppe Radiciotti, *La cappella musicale di Loreto* in “Rivista Marchigiana Illustrata”, anno IV, n. 4, Ancona, aprile 1907, pp. 145-49

⁶ Da ricordare i Concerti spirituali di Bologna (1917-1923), l’esecuzione della sua *Trilogia Sacra* a Ravenna per il VI Centenario Dantesco (1921), le Feste per la Beatificazione di Suor Capitanio a Lovere di Bergamo (1926). Inoltre, le esecuzioni della Cappella vengono incise in alcuni dischi dalla Società Nazionale del “Grammofono” (Milano, 1925) unitamente a quelle della Cappella Sistina del Vaticano.

impegno ogni incarico, portandolo avanti fino alle ultime conseguenze come ad esempio a Parma dove nel 1897 vince il concorso per direttore del Regio Conservatorio. Qui attua importanti riforme organizzative e didattiche, provocando le reazioni avverse di alcuni esponenti politici⁷. Insegna anche a Napoli (nel 1925 Francesco Cilèa, direttore del Conservatorio “San Pietro a Majella” di Napoli, gli affida la cattedra di Canto gregoriano ed esegesi della polifonia palestriniana, incarico che mantiene per cinque anni). Dal 1930 al 1932 assume la direzione artistica dell’Ateneo Musicale “Claudio Monteverdi” di Genova. Nel 1940 riceve l’Encomio Solenne dall’Accademia d’Italia⁸. Nel 1951 riceve la nomina di Accademico di Santa Cecilia.

Premi, riconoscimenti, onoreficenze musicali

Tebaldini è pluripremiato, sia nella sua attività come compositore che come accademico. Il primo grande riconoscimento arriva nel 1892: a Vaprio d’Adda, con l’amico organista e compositore Marco Enrico Bossi⁹, realizza la *Missa pro defunctis* che viene premiata dalla Regia Accademia Filarmonica Romana ed eseguita a gennaio dell’anno dopo (sotto la direzione di entrambi) nel Pantheon di Roma per le annuali solenni esequie del re Vittorio Emanuele II. Tra il 1895 e il 1897 consegue cinque primi premi, attribuiti a composizioni per voci e organo, in concorsi indetti dalla Schola Cantorum di Saint-Gervais di Parigi: *Missa pro defunctis*; *Kyrie*, *Sanctus ed Agnus Dei* della *Missa in honorem Sancti Antonii Patavini*; *Trois pièces d’Orgue*. Nel giugno del 1900 riceve la nomina di Cavaliere dell’Ordine della Corona d’Italia. Nel 1906 riceve dal Papa Pio X la Commenda dell’Ordine di San Silvestro. Nel 1913

⁷ A novembre del 1900 il settimanale socialista «L’Idea» di Parma inizia una pretestuosa campagna denigratoria nei confronti di Tebaldini per le sue iniziative come direttore del Conservatorio. Il compositore avvia un’inchiesta ministeriale dalla quale ne esce vittorioso.

⁸ “Un solenne encomio si vuole tributare a GIOVANNI TEBALDINI per la esemplare dedizione di tutta la sua vita allo studio, all’amore e al culto della musica, non solo per l’opera da lui svolta come compositore e riformatore, particolarmente nel campo dell’organistica, ma anche e soprattutto per il validissimo contributo da lui dato alla rivelazione e restaurazione della grande arte degli antichi polifonisti italiani. L’opera di rievocazione e di rivalutazione delle espressioni meno conosciute dell’antica nostra scuola musicale, da lui così tenacemente e così efficacemente condotta, è in tutto degna di un alto riconoscimento”.

⁹ Marco Enrico Bossi (1861 – 1925), compositore, organista e organaro; autore assieme a Tebaldini del *Metodo di studio per l’Organo moderno* (Milano, 1894), prima opera italiana in ambito di didattica organistica nello spirito del Movimento Ceciliano. Bossi era deceduto a febbraio sulla nave che lo portava da New York a Le Havre.

è nominato Commendatore della Corona d'Italia e riceve il diploma di Caballero de la Real Orden de Isabel la Católica di Spagna. Nel febbraio 1925 riceve la nomina a Direttore Perpetuo *ad honorem* della Cappella Musicale della Basilica di Loreto.

La riscoperta dell'antico

Un contributo di grande importanza per la musicologia italiana ed europea è la trascrizione e riduzione per pianoforte della *Rapprentazione di Anima e di Corpo* di Emilio De' Cavalieri¹⁰ realizzata da Tebaldini nel 1910 ed eseguita per la prima volta (in tempi moderni) il 12 aprile 1912 presso la Regia Accademia di Santa Cecilia a Roma nel Concerto di musica italiana dei secoli XVI-XVII e ripetuto all'Augusteo quattro giorni dopo¹¹. Nel 1916 trascrive e riduce *L'Euridice* di Peri e Caccini, melodramma eseguito a Milano il 13 maggio. Nel 1919 dirige i primi concerti eseguendo *Rappresentazione di Anima e di Corpo*, *Euridice* e l'oratorio *Jephte* di Carissimi. Nel 1937 l'editore Ricordi pubblica la sua trascrizione-riduzione di *Totila* di Legrenzi. Tebaldini è tra i fondatori dell'Associazione "Alessandro Scarlatti" di Napoli (1919).

Tebaldini saggista, critico e scrittore

Si può affermare che Tebaldini occupa un posto di rilievo nella moderna storiografia musicale europea. I suoi scritti, tra saggi e articoli, superano il numero di 600¹².

Nel 1885 inizia la sua collaborazione con il quotidiano «La Sentinella Bresciana» e con i periodici «Gazzetta Musicale di Milano» (edita da Giulio Ricordi) e «Musica Sacra». Da gennaio 1886 diventa critico musicale del quotidiano cattolico «La Lega Lombarda».

In agosto 1892 fonda il periodico «La Scuola Veneta di Musica Sacra» che dirigerà fino all'ultimo numero (giugno 1895). In allegato pubblica, a dispense, il *Metodo di studio per*

¹⁰ Emilio de' Cavalieri, *Rappresentatione di Anima, et di Corpo (per recitar cantando)*, dramma per musica in 1 prologo e 3 atti, in collaborazione con Padre Agostino Manni. Prima esecuzione: Roma, Oratorio dei Filippini, 1600.

¹¹ L'opera verrà riproposta in oltre venti località tra cui Francoforte (1926) e Monaco (1931, nella visione scenica di Luigi Illica), sotto la direzione di Hermann Scherchen. Nel 1914 l'Editrice S.T.E.N. di Torino ne pubblicherà la riduzione per canto e pianoforte a cura di Corrado Barbieri con prefazione di Domenico Alaleona e testo critico di Camille Bellaigue.

¹² Tra gli studi restano inediti quello su Giovanni Pierluigi da Palestrina e quello su Amilcare Ponchielli.

l'Organo moderno, elaborato con Bossi e poi edito dalla Carisch di Milano nel 1894, ancora oggi in catalogo. Nel 1893 le Edizioni Palma di Milano stampano due suoi opuscoli: *La Musica Sacra in Italia* e *La Musica Sacra nella Storia e nella Liturgia*. Nel 1894 traduce dal tedesco il *Trattato di composizione* di Peter Piel, edito da Schwann di Düsseldorf¹³ e inizia la sua collaborazione con la «Rivista Musicale Italiana» sulla quale pubblica nel 1904 il “Motu proprio” di Pio X. Altre collaborazioni con periodici specializzati si contano su: «Musica Sacra», «Santa Cecilia», «Bollettino Ceciliano», «Il Tirso», «Musica», «Orfeo», «Arte Cristiana», «Harmonia»; scrive anche sui quotidiani «Il Giornale d'Italia», «Corriere d'Italia», «Il Momento», «Il Cittadino di Brescia».

È del 1931 il suo libro *Ildebrando Pizzetti nelle “memorie” di Giovanni Tebaldini* (Fresching, Parma). Nel 1941 dedica a Verdi tre ampi saggi: *De “La melodia verdiana” e Verdi e Wagner*¹⁴; *Giuseppe Verdi, i suoi imitatori e i suoi critici*¹⁵.

Nel 1951 inizia la collaborazione con la rivista «La Scala» di Milano (l'ultimo articolo uscirà un mese prima della morte).

2.2 Il canto gregoriano e la polifonia rinascimentale nei contributi di Giovanni Tebaldini per la “Gazzetta Musicale” di Milano (1884-1903)

Fondata da Tito I Ricordi nel 1842, la «Gazzetta Musicale di Milano» diventa in poco tempo il più importante giornale musicale italiano, finché non interrompe la sua attività con il numero del 28 dicembre del 1862. Grazie all'iniziativa del giovane Giulio Ricordi, la «Gazzetta» si risveglia quattro anni dopo:

Tuttavia il risveglio della cultura e delle arti manifestatosi in questo scorcio di tempo tra il 1863 e il 1866 convincono l'editore Tito Ricordi nella primavera del 1866 ad accogliere un'istanza del giovane suo

¹³ Peter Piel, *Trattato di composizione*, trad. italiana di Giovanni Tebaldini, Düsseldorf, Ed. Schwann, 1894

¹⁴ AA. VV., (a cura del Sindacato Nazionale Fascista Musicisti nel XL anniversario della morte), *Verdi. Studi e Memorie*, Roma, Istituto Grafico Tiberino, pp. 101-134, 157-175

¹⁵ «Aurea Parma», gennaio-febbraio 1941, pp. 3-12

figlio primogenito Giulio (Milano 1840 – 1912) per la ripresa delle pubblicazioni della “Gazzetta Musicale”. Ma questa volta con intendimenti da parte di Giulio, ben diversi rispetto al carattere prevalentemente tecnico – scientifico impresso in passato dal padre Tito, intendimenti destinati a perseverare per quasi un quarantennio, fino all’ultimo anni di vita della Gazzetta”, il 1902 e che si possono così riassumere: meno discussioni scientifiche, più informazioni artistiche. Come dire: meno teoria, più pratica. [...] Una nuova rubrica fissa, che riflette l’evolversi degli ascolti extra-operistici (con particolare attenzione a i concerti sinfonici), si stabilisce nel corso degli anni 1880: quella relativa ai *Concerti*. Inoltre, sotto l’impulso di Giovanni Tebaldini acquistano notevole importanza le notizie intorno alla musica sacra, fino a diventare, dal 1889 in poi, una rubrica fissa riguardante esecuzioni e questioni di riforma¹⁶.

Avviata questa seconda e nuova fase di esistenza il giornale prende nuove direzioni e recluta nuovi collaboratori: si tratta di una nuova generazione che lo proietta dal secondo Ottocento verso il Novecento: Luigi Ferdinando Casamorata, il poeta-musicologo Salvatore Di Giacomo, Pompeo Molmenti, Ercole Arturo Marescotti (critico delle arti figurative), Amilcare Sebetius (pseudonimo di Amilcare Lauria), lo stesso Giulio Ricordi (con lo pseudonimo Jules Burgmein), Pietro Torrigiani, Renato Simoni, Guido Mazzoni, Roberto Bracco, Giuseppe Albinati. È tra queste collaborazioni che si inserisce la figura di Giovanni Tebaldini i cui contributi non si limitano a farsi eco della vita musicale milanese bensì affrontano il processo di riforma della musica sacra in Italia insieme al percorso personale dell’autore in quanto studioso e musicologo: risultano di grande importanza per la storiografia musicale contemporanea gli articoli di Tebaldini che recano contributi sul canto gregoriano e sulla polifonia rinascimentale, argomenti entrambi in rapporto diretto con la riforma di Pio X. Non bisogna però aspettarsi contributi di carattere tecnico o strettamente linguistico: l’autore si muove sempre nell’ambito dell’estetica e della storia, raramente affronta o fa riferimento a fattori tecnici e affronta la critica musicale con un linguaggio energico e descrittivo, ricco di aggettivi, metafore ed esclamazioni, a volte pieno di fervore ed infatuamento che, sebbene in riga con lo stile dell’epoca oggi sarebbero giudicati eccessivi e del tutto privi di oggettività scientifica. Lasciando da parte i due saggi dedicati a Girolamo Frescobaldi¹⁷ e Gioseffo Zarlino¹⁸, forse la lettera sulla Scuola Veneta è il contributo con più contenuti specifici.

¹⁶ Marcello Conati, *Gazzetta musicale di Milano (1866-1902)*, a cura di Luke Jensen, RIPM, Répertoire international de la presse musicale, 2008, p. xxiii

¹⁷ *Girolamo Frescobaldi I*, GMM, a. XLV, n. 4, 26 gennaio 1890, pp. 61-62 e *Girolamo Frescobaldi II*, GMM, a. XLV, n. 12, 23 marzo 1890, pp. 188-190

¹⁸ *Giuseppe Zarlino*, GMM, a. XLVII, n. 19, 7 maggio 1893, pp. 321-323 e *Giuseppe Zarlino* (continuazione e fine), GMM, n. 20, 23 maggio 1893, pp. 374-375

Sebbene essa sia indirizzata agli allievi del conservatorio Benedetto Marcello di Venezia l'autore non incorre mai nell'analisi formale o nel fornire esempi musicali; tuttavia rimane fedele alla consueta critica letteraria, alternando spesso il filone saggistico con paragoni e riferimenti al costume musicale ad egli contemporaneo.

2.2.1 Spoglio in ordine cronologico degli articoli saggistici di Giovanni Tebaldini per la Gazzetta Musicale di Milano (1885 - 1901) con contributi riguardanti il canto gregoriano e la polifonia rinascimentale¹⁹

1885

L'Esposizione dei libri corali dal secolo IX al XVI, GMM, a. XL, n. 41, 11 ottobre, p. 343

Un avvenimento musicale di grande importanza, del quale nessun critico musicale di Milano ha creduto bene occuparsene, poiché in oggi le attenzioni dei critici sono rivolte ben altrove, è stata l'Esposizione degli antichi libri corali di canto fermo, che ebbe luogo nei giorni 24, 25 e 26 settembre p. p. in un salone dell'oratorio di Sant'Ambrogio in via S. Vittore, n. 20.

Tale Esposizione venne promossa dall'Associazione italiana di Santa Cecilia²⁰, presieduta da quell'infaticabile propugnatore della riforma della musica sacra e dotto archeologo ch'è il sac. Guerrino Amelli²¹. Celebrandosi nel giorno 24 nella chiesa di S.

¹⁹ In questa sede vengono trascritti e commentati (in nota a piè di pagina) soltanto gli articoli di taglio saggistico. Si escludono i contributi di tipo epistolare o le critiche/polemiche/recensioni tranne quella dedicata alla mostra dei libri corali realizzata a Milano presso l'Oratorio di S. Ambrogio nel 1885.

²⁰ La "Generale Associazione italiana di Santa Cecilia", si costituisce ufficialmente a Milano nel 1880 per iniziativa di don Guerrino Amelli e diventa presto lo strumento principale per il recupero, la valorizzazione e la reinterpretazione del canto gregoriano e della polifonia rinascimentale.

²¹ Guerrino Amelli, (Milano, 1848 – Montecassino, 1930), sacerdote della diocesi di Milano, addetto alla Biblioteca Ambrosiana. Autodidatta di musica, entra a contatto con il movimento ceciliano in Germania per poi diventarne il pioniere in Italia. Relatore sulla musica sacra al primo Congresso Cattolico Italiano di Venezia nel 1874, quando vengono gettate le fondamenta per l'Associazione Italiana di S. Cecilia e per la restaurazione della musica sacra. Crea il periodico «Musica sacra» che esce il 15 maggio 1877. Fonda Milano la prima Schola Cantorum, scuola di musica intitolata a S. Cecilia, frequentata da Tebaldini tra il 1883 e il 1884; è protagonista

Vittore una festa religiosa, per ricordare che in quest'anno ricorre il XV centenario del canto delle *Antifone* e degli *Inni Ambrosiani*, gli alunni della Scuola di Santa Cecilia di Milano, fecero bellamente risonare sotto le maestose volte della Basilica Porziana, le semplici e gravi melodie della *Samodia*, del *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Te Deum* e delle *Antifone* composte da S. Ambrogio, e rivestite dall'accompagnamento diatonico dell'organo per cura dello stesso sac. G. Amelli²². Non è a dirsi l'effetto che nell'animo degli ascoltatori, specialmente se amanti della vera arte, produsse questo, per noi nuovo, ma pur antichissimo genere di canto popolare, così severo e mistico. Noi vorremmo che la Curia Arcivescovile milanese, anche per onorare la memoria di quel grande che fu S. Ambrogio, cercasse di propugnare l'esecuzione di questo nobile canto ecclesiastico, vietando assolutamente nel medesimo tempo lo scandalo di esecuzioni raccapriccianti delle banali *Messe* del Cagliari e compagnia²³. A chi scrive è occorso di constatare in queste ultime settimane, che nelle chiese della Diocesi milanese, per nulla si osservano le disposizioni testè emanate dalla Sacra Consulta dei Riti, poiché, per dire solamente d'alcuni, nei paesi di Pontirolo Nuovo, di Canonica d'Adda e di Gorgonzola, per opera precisamente di sacerdoti, ai quali più d'ogni altro dovrebbe premere il decoro della casa di Dio, raccolta una banda di cantori piazzaiuoli, privi della più elementare istruzione di canto, sia pure corale, e coll'aiuto d'ignoranti organisti, si eseguì la musica sacra degna d'essere cantata nelle bettole ! Ma torniamo in argomento. Finita la celebrazione della festa religiosa nella chiesa di S. Vittore, ancora nel giorno 24 il M. R. sac. Amelli tenne una conferenza, sulla missione della musica sacra al tempo di S. Ambrogio e all'epoca nostra, che speriamo di presto vedere alla luce. Dopo di che venne aperta l'Esposizione.

del rinnovamento liturgico anticipatore del Vaticano II. Fondatore dell'Associazione Italiana di Santa Cecilia. Nel 1885 si fa monaco benedettino con il nome di Ambrogio Maria e si trasferisce nell'Abbazia di Montecassino. La rivista «Musica sacra» viene rilevata dal conte Lurani, da G. Terrabugio e M. E. Bossi; Giuseppe Galignani ne diviene il direttore e Tebaldini il redattore.

²² La pratica dell'accompagnamento (diatonico) all'organo del canto gregoriano era la norma, fino alla diffusione della restaurazione di Solesmes. Sia in Francia che in Germania circolavano veri e propri "manuali" per organisti che spiegavano il modo di improvvisare l'accompagnamento dei modi gregoriani. Si veda l'esempio del trattato pubblicato da Haberl nel 1864 a p. 4.

²³ Giovanni Cagliari (Castelnuovo d'Asti, 1838 – Roma, 1926), cardinale salesiano nominato da papa Benedetto XV. Oltre alla sua importantissima attività come missionario in Sudamerica porta avanti una prolifica opera come compositore di musica sacra. Il suo stile si trova alle antipode dell'estetica ceciliana di Tebaldini e Perosi.

Nel salone dell'Oratorio di Sant'Ambrogio, ai fianchi della presidenza, destinato ad essere quanto prima trapiantato in Roma in un colla sede della stessa Associazione. I libri corali antichi che vennero esposti erano in numero di venti, di cui 14 originali e 6 tra fotografie e fotolitografie di altri appartenenti a diverse biblioteche. Era un quadro eloquente e uno spettacolo significativo che presentava l'Esposizione dei Corali ambrosiani dal IX al XVI secolo per la loro perfetta concordanza sia nella quantità delle note, come nella qualità e figurar dei gruppi nei quali esse erano distinte. Un altro spettacolo però assai diverso offrivano all'Esposizione alcuni libri corali più recenti, cioè del secolo scorso, e sul principio di questo. Essi presentavano al vivo lo stato attuale del canto fermo ambrosiano all'epoca nostra in pieno e perfetto contrasto colla uniforme tradizione sopra dimostrata. Quanti libri, altrettanti melodie differenti fra loro sia per il numero delle note che componevano, come e molto più, per la forma affatto diversa della notazione.

L'Esposizione venne chiusa con un'interessante esecuzione, di alcuni canti scelti da ciascuno di quei fac-simili o libri corali dall'XI al XVI secolo, dimostrando così col fatto, che dopo Guido d'Arezzo, ogni arcano della notazione del canto fermo è scomparso.

L'egregio sac. Guerrino Amelli, nell'intento di far conoscere il vero modo di eseguire il canto fermo ambrosiano, dal giorno 6 ottobre, dalle ore 12 e mezza alle 2, eccettuati i giovedì e le domeniche, apertose un corso quotidiano di lezioni e di esercizi di detto canto, al quale per il meglio dell'arte musicale sacra, vogliamo sperare accorreranno in buon numero gli studiosi, e specialmente i sacerdoti²⁴. – G. T.

1891

Il canto gregoriano e la polifonia classica, GMM, XLVI, n. 44, 1° novembre, pp. 707-709

Poiché a Milano fra pochi giorni sarà tenuto un Congresso nazionale di musica sacra²⁵, degna affermazione del movimento che ogni giorno maggiormente si estende a pro della riforma, non sia discaro ai lettori della Gazzetta Musicale fermare la loro attenzione sopra a quello che sto per dire. Forse le mie parole varranno modestamente, a

²⁴ Tebaldini insiste nella necessità di formare i sacerdoti nella corretta esecuzione del canto gregoriano.

²⁵ Si tratta del Congresso Nazionale di Musica Sacra tenutosi a Milano il 12, 13 e 14 novembre 1891.

far pensare con maggior serietà gli implacabili avversari delle nostre idee.

Comincio dal professarmi per quel che sono e fui sempre: fervente cattolico, non soltanto di nome, ma anche di fatto; quindi a pretendere di poter parlare di una parte così importante della liturgia cattolica, con maggior convinzione, con più sentimento ed anche con qualche competenza che si stacca da quella che vorrebbero possedere coloro i quali delle dottrine cattoliche non si ricordano neppure l'atto di fede; oppure si limitano a discutere... il poter temporale dei Papi !! ...²⁶

Tuttavia io non mi arrogo la pretesa di esporre nuove idee, ma soltanto domando licenza – poiché agli altri è permesso di dire e di scrivere tante corbellerie – di provarmi a lumeggiare un'arte musicale sacra, in cui l'espressione pura e genuina del sentimento religioso, nessuno oserà discutere.

Dire della parte avuta dal canto chiesastico – che si noma dal glorioso pontefice San Gregorio²⁷ – nel are le basi dell'arte polifonica cinquecentista e seicentista (e per conseguenza nel recare elemento vitale alla stessa arte dei nostri giorni) non è cosa a cui io pretenda soddisfare convenientemente con questo modesto scritto. Tuttavia, provando l'intimo desiderio di operare, come so e posso, all'incremento della riforma della musica sacra nelle chiese d'Italia, ho creduto argomento interessante accennare al canto gregoriano, non come la manifestazione completa di un'arte cristiana già prospera e rigogliosa, sibbene quale semplice pietra fondamentale su cui si eresse poi tutto l'edificio dell'arte polifonica vocale, meglio caratterizzata col nome di arte palestriniana²⁸.

San Gregorio e Palestrina, ecco i due nomi gloriosi verso i quali devono convergere le anime e le menti veramente comprese della superba grandezza dell'arte musicale cristiana. Ed è appunto con Palestrina che gli elementi costitutivi del canto gregoriano – sì teorici che estetici – hanno avuto la più sublime estrinsecazione in quell'arte, nuova

²⁶ È l'anno della *Rerum Novarum* ("delle cose nuove") l'enciclica "sociale" promulgata il 15 maggio 1891 da papa Leone XIII con la quale per la prima volta la Chiesa cattolica prende posizione in ordine alle questioni sociali e fonda la moderna dottrina sociale della Chiesa.

²⁷ Cioè canto *gregoriano*

²⁸ Nonostante uno scarto temporale di almeno sei secoli, la convinzione che l'arte di Palestrina, ossia il rigore polifonico contrappuntistico controriformistico di metà Cinquecento, abbia una filiazione quasi diretta dal canto gregoriano (messo a punto dalla riforma Carolingia intorno al IX sec.) permea il pensiero musicologico di Tebaldini.

allora, ma ancora più nuova oggi in cui il ritorno ai pure ideali dell'arte e della fede cristiana, sono invocati come un bisogno per rialzare il senso morale dell'uomo²⁹.

Chi nel nome di San Gregorio e di Palestrina e per le loro ispirazioni – al pari di me – ha provato emozioni profonde, estasi sublimi, converrà nel dire che non soltanto il culto dell'arte, ma ancora quello della fede si approfondisce nell'animo all'udire quelle mistiche e più volte secolari melodie, ripercotersi sotto le volte di gotiche cattedrali e di maestose basiliche.

Se pensiamo che in oggi nell'animo dei giovani per poco non è spenta la scintilla ideale che animar dovrebbe chi si dedica a comporre per il teatro, e che questi stessi pretesi autori lirici, incapaci a farsi tollerare da un pubblico qualsiasi, digiuni di ogni conoscenza dell'arte sacra e della stessa religione, si ricoverano poi all'ombra delle nostre chiese, facendo scempio in esse di ogni ideale, anzi, ostentando spesse volte il più fiero disprezzo per tutto quello che di veramente grande ha dato la fede all'arte, l'arte alla fede, dovremmo sentir nausea di tali mercanti che aprono la loro bottega nel Tempio ove tutto parla – o dovrebbe parlare – di cose alte e sublimi³⁰.

Ed è per cercare di rimediare a simile indecente e riprovevole stato di cose, che S. S. Leone XIII incoraggiando il ritorno all'antico, sia nello studio delle scienze sociali e religiose, che in quello delle arti cristiane, ha voluto comprendere la riforma della musica sacra.

Dopo quanto i dotti stranieri cultori del canto gregoriano hanno in questi ultimi anni esposto, specialmente l'illustre Dom Pothier e la benemerita schiera de' suoi fratelli benedettini le cui opere, *Le Melodie Gregoriane* e la *Paleografia musicale*, ridonano alla chiesa cattolica i tesori artistici de' suoi primi secoli, a me non resta che di accennare al progressivo sviluppo di un'arte che dalla prima apparentemente si discosta,

²⁹ Si è davanti ad una falsa percezione storico ed estica di Tebaldini: nella polifonia di Palestrina non sono presenti gli elementi che T. pretende di vedere. Sul piano estetico il fraseggio gregoriano è del tutto scomparso giacché il materiale utilizzato soprattutto nei *tenor* è mensurale e omoritmico; sul piano teorico invece la modalità gregoriana, l'*octoechos*, è stata arricchita dall'aggiunta di nuovi modi (molti di essi funzionali solo sul piano teorico) introdotti da Glareanus e Zarlino.

³⁰ Il paragrafo basta ad illustrare la situazione della musica sacra in Italia e l'ingerenza del mondo operistico dovuta non solo all'imperanza del gusto ma anche all'assenza di musicisti e compositori adeguatamente formati alla musica liturgica.

ma nella quale invece, fortemente si compenetra³¹.

Non è il caso di ricordare qui i primi tentativi di diafonia e discanto – conati dell'arte contrappuntistica venuta di poi – perché tutti sanno come questi tentativi di arte nuova si erigessero su delle intere frasi del canto gregoriano che appunto allora – non prima – si cominciò a dire *cantus firmus*³². Non voglio nemmeno ripetere quello che tutti sanno, e cioè che tratti melodici interi tolti dal graduale o dal vesperale hanno servito ai sommi maestri cinquecentisti o seicentisti di tutte le scuole italiane, ma in special modo della romana, a tema fondamentale delle loro sacre creazioni. In questo abbiamo degli esempi splendidi nelle opere più celebrate di Palestrina, ad esempio nelle messe: *Assumpta est Maria, Aeterna Christi munera, Iste confessor, Beati Laurenti*, ecc., nelle quali i diversi temi degli inni e delle antifone, frazionati, trasportati, rivoltati, variati, entrano come l'anima vitale nel corpo della polifonia³³.

A tutto questo che forma la materia di un profondissimo studio d'estetica, pubblicato or non è guari dal mio amato maestro Michael Haller³⁴ di Ratisbona, io tralascio di accennare, perché mi sento impari all'altezza ed alla vastità dell'argomento.

Mi sembra facile invece dimostrare, eppure interessante a sapersi, come anche quando i temi delle melodie gregoriane erano oramai spariti dalla polifonia vocale, si sia conservata in essa quella forma pura nel disegno ritmico, e quel colorito proprio

³¹ Ecco un importante riconoscimento all'enorme lavoro di ricerca musicologica portata avanti dai monaci di Solesmes sin dalla prima metà dell'Ottocento e che costituisce da parte di Tebaldini una presa di posizione a favore della scuola francese nel dibattito ceciliano (e trionfante nel congresso di Arezzo del 1882) che la contrapponeva alle rivendicazioni di Ratisbona rappresentate da Haberl e dalla Editio Medicea ristampata dall'editore Pustet.

³² Per Tebaldini la prepolifonia non è che un periodo di transizione (e forse anche decadenza); egli non riconosce ad essa i principi estetici del romanico o del gotico.

³³ Ma non è soltanto il gregoriano a servire da materia prima per tenores o cantus firmus; Tebaldini forse dimentica quanto la scuola franco-fiamminga si sia servita di materiale profano (a scopo parodistico) per la costruzione di capolavori della polifonia quali la *Missa L'Homme Armé* o *Hercules Dux Ferraria* di Josquin, la *Missa Fortuna Desperata* di Obrecht o la *Missa Au travail suis* di Ockeghem. La pratica è stata poi vietata dal Concilio di Trento col documento del 10 settembre 1562: "... far in modo che nulla di profano si mescoli [...] bandire dalla Chiesa tutta la musica che contiene, sia nel canto che nel suono dell'organo, le cose che sono lascive o impure".

³⁴ Michael Haller (Neusath, 1840 – Ratisbona, 1915). Compositore e teologo tedesco, maestro di Tebaldini a Ratisbona e stretto collaboratore del *Kirchenmusik Jahrbuch* assieme a Haberl. Tra le sue pubblicazioni, si ricorda il *Trattato di composizione per il canto sacro polifonico*, del 1891, oltre ad un buon numero di lavori didattici e una antologia di *Exempla polyphoniae ecclesiasticae* alla quale forse si riferisce Tebaldini.

nell'andamento tonale, pei quali è mestieri ricercare le origini di essa alla fonte genuina del canto gregoriano medesimo.

Si è combattuto assai per provare che il ritmo del canto gregoriano non poteva restringersi entro i limiti della misura metrica. Oggi più nessuno oserebbe sollevare obiezioni su questo riguardo, e tutti considerano le lotte passate come conseguenza di pregiudizi, frutto - diciamolo pure - della sola ignoranza. Forse non è lontano il giorno in cui anche del ritmo nella polifonia palestriniana si potrà dire altrettanto; poiché diversamente non vedremmo ragione alcuna per continuare a mascherare sotto parvenze riluttanti, un volto d' angelo. Non vedremmo ragione che giustifichi l'atto barbaro che si commette di deturpare con linee angolose, forme geniali e leggiadre; giacchè io considero tale profanazione come la sovrapposizione dell'architettura barocca alle splendide creazioni dei secoli decimosecondo e decimoterzo. Cosa che, in Italia specialmente, accade di riscontrare assai sovente.

Quando or sono sei mesi assistetti all'esecuzione della Missa Papae Marcelli in San Pietro a Roma per le feste centenarie celebrate in onore di San Gregorio Magno, fu di gradita sorpresa a me, che conoscevo troppo bene lo sfacelo in cui si trovava pochi anni addietro la già celebre Cappella Sistina, udire interpretare Palestrina in un modo affatto nuovo per le costumanze della Cappella Papale. L'illustre maestro Mustafà³⁵, che dopo dieci anni di assenza ritornava al suo posto, aveva ben compreso le giuste ragioni che si opponevano all'eseguire le classiche composizioni cinquecentiste senza colorito e col ritmo assolutamente e rigorosamente misurato dal tempo³⁶. Basta aver sott'occhi un

³⁵ Domenico Mustafà (Sellano, 1829 – Montefalco, 1912) è insieme ad Alessandro Moreschi, uno degli ultimi soprannisti castrati, apprezzato particolarmente nel repertorio handeliano. Egli è l'emblema della fine di un'epoca, del tramonto del bel canto nella musica sacra a favore della riforma cecilianiana. Entra nella Cappella Musicale Pontificia Sistina nel 1848 come direttore e diviene ben presto famoso sia per il suo canto che per le sue doti di compositore. Nel 1855 debutta come compositore con un *Miserere* a sei voci. Nel 1878 viene nominato da papa Leone XIII "Direttore Perpetuo della Cappella Musicale Pontificia Sistina" che dirige fino al 1902; dal 1898 però viene affiancato da Lorenzo Perosi, da lui stesso designato come suo erede.

³⁶ Nel 1898 Lorenzo Perosi, è nominato Direttore perpetuo della Cappella Sistina, affiancato dall'anziano Domenico Mustafà'. Ciò segna la riforma della Cappella Papale operata da Pio X con un Motu proprio in data 20 giugno 1905 contenente il Regolamento Ufficiale della Cappella Sistina con le istruzioni per il suo funzionamento. In primo luogo viene allestito un gruppo di "voci bianche" da unire alle voci virili della Cappella, così come attuato nella Cappella Musicale di San Marco a Venezia. Con l'aiuto di De Santi, Perosi presenta al Papa la bozza di un nuovo Regolamento con il quale stabilisce l'organico in: Maestro direttore, un vice Maestro con incarico di istruire i ragazzi, 2 Tenori primi, 2 Bassi, 3 Tenori secondi, 3 Bassi secondi, 3

librone antico di coro, possedere, siano pure brevi nozioni della notazione cosiddetta mensurale e delle sue regole per la lettura, a convincersi della necessità assoluta di dare un ritmo oratorio anche all polifonia vocale perché conseguenza diretta, immediata, del canto gregoriano contrappuntato³⁷. Le stesse denominazioni delle voci non ci provano che nella loro origine servivano puramente e semplicemente a sostenere, ad abbellire la principale melodia corale gregoriana senza alcun dubbio ritmata liberamente? Il falso bordone non è una prova tuttora evidente ed inconfutabile della giustezza di questa tesi?³⁸

Ma oltre che alla libertà del ritmo, libertà che si compendia nell'esatta osservanza della forza di accentuazione delle diverse sillabe, e nella dovuta preponderanza della frase melodica iniziale di ogni gruppo – il che porta con sé quale conseguenza necessaria, il colorito – giova accennare ad un altro elemento penetrato dal canto gregoriano nel corpo della polifonia: voglio dire della modalità³⁹.

Non mi propongo di sostenere che la natura dei toni ecclesiastici formi assolutamente la base della modalità nella musica polifona.

L'andamento melodico individuale delle diverse parti costituenti una creazione polifonica, portava con sé – quale conseguenza necessaria - alcune eccezioni che dovevano poi diventare veri sistemi, sostituendo colla varietà armonica quello che si andava tralasciando nel campo puramente melodico-tonale. Tuttavia il carattere diatonico dell'arte musicale cristiana, carattere che ebbe la sua più splendida estrinsecazione nella monodia gregoriana, si mantenne per secoli anche nell'arte polifonica, e sebbene qua e là ci appaiano esempi interessanti della superiorità che il cromatismo lentamente andava prendendo, pure non è dubbio che la preponderanza in

Tenori e 3 Bassi soprannumerari, 30 ragazzi e un segretario archivista; in tutto 49 persone.

³⁷ La frase è prova che il cecilianesimo vede nella polifonia palestriniana un modello "classico" e "puro" con una filiazione diretta dal gregoriano, sua fonte ed equivalente monodico, modello di altrettanta purezza. Tebaldini sbaglia ancora nell'applicare al contrappunto rinascimentale gli stessi principi esecutivi (in questo caso riguardo il ritmo) del canto gregoriano.

³⁸ Cioè la tesi della diretta derivazione della polifonia rinascimentale dal canto gregoriano. Il falso bordone non nasce come abbellimento bensì come processo contrappuntistico realizzato tante volte *a mente*.

³⁹ È necessaria un'analisi caso per caso di quanto e in quale modo la modalità gregoriana dia una sua impronta modale al brano palestriniano in cui viene utilizzato il materiale di provenienza gregoriana. In ogni caso bisogna essere prevenuti sul grande "calderone gregoriano" costruito dal cecilianesimo che non fa distinzione (forse perché non è ancora in grado) tra modalità arcaica, modalità gregoriana e modalità rinascimentale.

maggior parte era ancora del genere diatonico⁴⁰.

È sul principio del secolo XVIII che le tradizioni vengono abbandonate, che stile teatrale e chiesastico, sacro e profano si confondono; che un elemento nuovo, ma fiacco, si sostituisce all'eterna freschezza dell'antica melodia gregoriana. Da quel momento il canto che prende nome dal glorioso pontefice San Gregorio Magno viene totalmente frainteso, svisato; e così per una conseguenza naturale, tutto l'edificio dell'arte musicale cristiana consacrato dai secoli, si sfacela, si dissolve cadendo nel barocco, nel profano e nel triviale⁴¹.

Per ritornare alla vera musica sacra, non via ha quindi che un mezzo: ricordare la risposta data da Carlomagno a quei cantori di Metz i quali, contro gli insegnamenti dei cantori romani arrivati in Francia, pretendevano possedere la genuina tradizione del canto sacro: «*Revertimini ad fontem Sancti Gregorii!...*»⁴².

Se tutti i maestri, i critici d'arte, i cantori di chiesa si prendessero il disturbo di educarsi in questo ramo dell'arte storica musicale, indubbiamente i criteri loro, in fatto di musica sacra, sia nella teoria che nell'estetica, si poggierebbero sul vero e non sul falso, come pur troppo avviene per la maggior parte dei nostri musicisti in genere.

⁴⁰ Non si può dare torto a Tebaldini riguardo il forte diatonismo del mottetto o madrigale di metà Cinquecento. In ogni caso, nella seconda metà del secolo XVI fioriscono esempi di un forte interesse nell'uso del cromatismo (ad esempio *Languisce alfin chi da la vita parte* del Libro V° di Carlo Gesualdo). In linea con questa tendenza, il *Primo libro de madrigali cromatici* di Cipriano de Rore (Venezia, 1544) inaugura un termine che verrà usato in una duplice accezione: i madrigali di Rore sono cromatici perché usano le crome, ossia note nere (e per questo cromatiche) di valore molto veloce per il movimento delle voci; ma ben presto il termine 'cromatico' passa ad indicare un nuovo stile armonico, che fa largo uso di note alterate e di brusche modulazioni che coloriscono o cromatizzano il percorso armonico. Tutto ciò accade mentre Palestrina coltiva il suo stile severo (la sua *Missa Papae Marcelli* è del 1562 ca.); egli muore a Roma nel 1594.

⁴¹ Se prima lo fa con l'architettura, questo paragrafo trapela un certo disprezzo o fastidio dell'autore nei confronti dei prodotti estetici del barocco al quale attribuisce la colpevolezza della "scomparsa" del gregoriano a causa dello stile teatrale. Il gregoriano è già assente dalla liturgia da almeno tre secoli, da quando regna il canto omoritmico misurato, il canto fratto.

⁴² La frase è riportata (sia in francese nel corpo di testo che in latino in nota a piè di pagina) da Dom Guéranger ed è probabile che Tebaldini l'abbia letta proprio su quelle pagine: "Charlemagne voulut mettre fin à cette dispute, et il dit à ses chantres: «Quel est le plus pur, de la source vive, ou des ruisseaux qui, en étant sortis, coulent au loin?. Alors le roi reprit: Retournez donc à la source de saint Grégoire; car il est manifeste que vous avez corrompu le chant ecclésiastique.» (Dom Prosper Guéranger, *Institutions liturgiques*, Parigi, Débécourt Libraire, 1860, Tomo I, p. 252). La frase completa recita: "Revertimi vos ad fontem sancti Gregorii, quia manifeste corrupistis cantilenam ecclesiasticam."

Oggi la bibliografia anche in Italia va facendo passi giganteschi: ma la ricerca pura e semplice, i cataloghi più esatti dei documenti, delle lettere e delle opere appartenenti ad un'epoca, non darà nessun vantaggio se alla bibliografia non si unirà la critica storica, quella che a noi manca completamente.

E per mezzo della critica storica le cognizioni sicure, i criteri giusti sopra il valore di un compositore, diverranno patrimonio dei cultori dell'arte musicale. Si sente tanto parlare di Palestrina; ma chi si prende poi la briga di studiarlo, di analizzarne ed insegnarne le opere? Si porta a cielo la magniloquente grandezza delle opere di Marcello; ma chi avrebbe coraggio di sostenere e di provare con scienza e coscienza che Antonio Lotti, suo fiero avversario, gli fu grandemente superiore?⁴³

Certi nomi consacrati dalla tradizione volgare non si osano toccare; ma nessuno però ne esamina le opere, e se lo si fa in minima parte, non si confrontano affatto ad altre dei loro contemporanei, i quali possono anche aver avuto dei meriti maggiori. A questo modo la storia è una continuata ingiustizia contro quei compositori che pure avrebbero diritto di legare il lor nome all'avvenire, mentre l'educazione artistica non fa un passo in avanti (I).

Questo mio articoletto non ha la pretesa di essere uno studio : tutt'al più potrebbe servire di prefazione ad una rivista storico-critica a compiersi. Se però il Direttore della *Gazzetta Musicale*⁴⁴ vorrà concedermi tratto tratto un po' di spazio nelle colonne del suo giornale, mi proverò a dire quello che so e sento sui principali periodi storici dell'arte musicale, sulle evoluzioni sue – sempre in rapporto alla musica sacra – e dei più celebri quanto di alcuni ignorati compositori delle diverse scuole italiane della rinascenza⁴⁵. Esaminandone le opere mi proverò a dare qualche giudizio, che ad alcuni forse non potrà garbare completamente, ma che io permetterò sempre di impugnare, a

⁴³ In questo paragrafo l'autore antepone gli strumenti offerti dalla ricerca scientifica a quello che ha sempre imperato in ambito musicale fino a questo momento storico: il gusto estetico. Si è davanti a una novità nella valutazione oggettiva di un compositore e della sua opera nel suo momento storico attraverso i documenti (fonti e bibliografia) e l'analisi musicale. Tebaldini si indegna di fronte al fatto che persino la rivalutazione palestriniana passi più dal gusto che dalla conoscenza tecnica delle sue opere. Il paragone da egli proposto pone a confronto due compositori veneziani contemporanei come Antonio Lotti (1667-1740) praticamente sconosciuto a fine Ottocento, e Benedetto Marcello (1686 – 1739), celebre autore dell'*Estro poetico armonico*, *Il teatro alla moda*, numerosi drammi in musica, pastorali e serenate e tanti capolavori strumentali.

⁴⁴ Si tratta sempre di Giulio Ricordi

⁴⁵ In effetti, Tebaldini pubblica i due lunghi articoli (ognuno dei quali diviso in due consegne) su Girolamo Frescobaldi (1890) Gioseffo Zarlino (1893).

patto però che non si parli, non si provi nulla, se non colle opere alla mano.

TEBALDINI

1893

*Sull'antica Scuola Veneta*⁴⁶, GMM, a. XLVIII, n. 37, 10 settembre, pp. 612-614 e n. 38, 17 settembre, pp. 622-624, 629

SULL'ANTICA SCUOLA VENETA

LETTURA FATTA DA

GIOVANNI TEBALDINI

IL 13 AGOSTO 1893

al Liceo Musicale Benedetto Marcello di Venezia

in occasione

della distribuzione dei premi e per la chiusura dell'anno scolastico

La riforma di Guido Aretino, da circa tre secoli avea rese più semplici e più facili le regole grammaticali dell'arte musicale⁴⁷; ed esse non più confuse fra i dettami aridi della metafisica, offrivano campo aperto anche a coloro i quali fino a quell'epoca si erano accontentati di rimanere musicisti estemporanei.

Giovanni De Muris sviluppando la polifonia iniziale d'allora, conosciuta sotto il nome di *discanto*, e creando il contrappunto – il quale in appreso dovea prendere maggior forma con Guglielmo Dufay – gittava le basi di quella gloriosa scuola

⁴⁶ Lettera scritta da Giovanni Tebaldini il 13 agosto 1893 al Liceo Musicale “Benedetto Marcello” di Venezia in occasione della distribuzione dei premi e per la chiusura dell'anno scolastico e riprodotta nel periodico da egli fondato nel 1892, “La Scuola Veneta di Musica Sacra”, a. II, n. 3-4, Venezia, novembre-dicembre, pp. 25-27 e a. II, n. 5-6, gennaio-febbraio 1894, pp. 40-43; posteriormente ristampata nell'opuscolo *La Musica sacra nella Storia e nella Liturgia* (1904). Il presente scritto di Tebaldini è frutto della sua attività come Direttore della Schola Cantorum e Secondo Maestro di Cappella in San Marco a Venezia, nomina avuta nel mese di gennaio del 1889 grazie alla proposta di padre Haberl, di Padre Angelo De Santi e di Giuseppe Gallignani. Tebaldini si dedica a studi paleografici dei principali autori della Scuola Veneta conservati presso la Biblioteca Marciana di cui elabora trascrizioni in notazione moderna e riduzioni. Il 20 marzo del 1891 organizza e dirige il primo Concerto storico con musica sacra e profana di Martinengo, Rovetta, Monteverdi, Cavalli, Rovettino, Legrenzi, Bassani e Ziani.

⁴⁷ Tebaldini parla del *Micrologus* di Guido d'Arezzo datato intorno al 1026. La prima edizione in età moderna viene pubblicata a Roma nel 1904 da Desclée, Lefebvre et S. Edit. Pont. Con una prefazione (e cura) a carico del benedettino Ambrosio M. Amelli o.s.b.

fiamminga, dalla quale dovevano scaturire le non meno gloriose scuole italiane.

Con eguale coincidenza di origini storiche, le scuole italiane della pittura e della scultura si riannodano all'arte delle Fiandre; di questa nazione la quale sebbene politicamente smarrita, conserva però in altissimo grado, enlla lingua, nell'arte e nelle tradizioni, la più spiccata individualità.

Non potremmo altrove rintracciare, se non nella chiesa cristiana, la fonte dell'arte musicale dei nostri tempi, perché la musica chiesastica appunto fu la prima ad avere regole fisse e quindi a stabilirsi storicamente.

Parlando in singolare modo di Venezia, nulla di più bello e di più ideale che ridestare nell'animo nostro la eco lontano dei canti gravi e solenni che nei secoli passati echeggiarono sotto le dorate volte del magico San Marco.

A mezzo il secolo XIV, narrano le cronache veneziane e fiorentine, Francesco Landino, detto il cieco degli organi, veniva dalla gentil terra toscana a misurarsi con Francesco da Pesaro, organista della Basilica Ducale. La palma venne riportata dal cieco fiorentino; ed il Re di Cipro, presente alla gara in segno di onore, volle incoronare egli stesso il vincitore, fra una folla di popolo plaudente.

Nessun nome eccelso, appresso a questo fatto, registra la storia. Soltanto ricorda Bernardo Murer, altro organista a San Marco che, vuolsi da taluni, sia stato il primo ad applicare il pedale all'organo.

Altri però lo contestano, citando l'organo di Utrecht, compiuto nel 1120, che già recava questa importante innovazione. Sia comunque, è manifesto che a Venezia si andava innanzi nel lento, ma progressivo cammino dell'arte musicale.

Verso la fine del secolo XV il fiammingo Pier De Fossis, aggregato in qualità di cantore alla Cappella di San Marco e compositore che di sé avea levato fama, veniva incaricato di assumere le funzioni di maestro della Cappella medesima.

Il Maldeghem di Bruxelles, nei *Trèsors musicales*⁴⁸ che da anni va pubblicando, comprese parecchie composizioni di questo maestro; ma l'esame di esse non fa per nulla trasparire sull'orizzonte melodico, uno sviluppo di idee, una fantasia sufficiente che possa dare diritto a quelle composizioni d'aspirare al nome di *musica* nel senso che oggi, colle idee estetiche meravigliosamente allargate, si suol dare a questo vocabolo.

Poco più tardi – mancano il De Fossis, e per volere assoluto del doge Andrea Gritti,

⁴⁸ Robert J. van Maldeghem, *Trésor musical: collection authentique de musique sacrée & profane des anciens maitres belges; op. 170 ; recueillie et transcrite en notation moderne*, Bruxelles, Muquardt, 1872

il quale riuscì a vincere colla sua autorità le mene avversarie di chi non avrebbe voluto a quel posto uno straniero – fu chiamato da Roma a Venezia quell'Adriano Willaert che lo Zarlino appella *il divino messer Hadriano*. A lui deesi la creazione della scuola veneta antica, e senza pretendere di rintracciare nelle composizioni sue gli elementi sui quali si sia fondata tale scuola, egli è certo che in grazia agli ammaestramenti di Willaert, Venezia poté contare in breve tempo i più illustri cultori dell'arte i quali, oltre che nel proprio paese, portarono lontano la fama grande della nuova scuola che qui andava iniziandosi.

Allievo di Ockegem e di Josquin des Près, nelle sue composizioni, il Willaert, risente alquanto del carattere proprio, più che al suo paese, all'epoca di transizione o meglio di preparazione in cui era cresciuto. Ma con lui la polifonia va già svolgendosi mirabilmente in ampie frasi melodiche; ed abbondate, se non del tutto, almeno in buona parte, le bizzarrie e gli indovinelli contrappuntistici de' suoi antecessori, prelude mirabilmente alla grande arte che stava per sorgere gigante, con Palestrina in Italia e con Orlando di Lasso nella Fiandra.

Pur tuttavia sebbene gli storici, constatando il remplice fatto, argomentino di potere chiamare Willaert il fondatore della scuola veneta, puossi ritenere per fermo che gli studi storico-critici compiuti negli anni più recenti, portano alla conclusione che soltanto Giuseppe Zarlino deesi riconoscere per il vero fondatore di essa. Indubbiamente il Willaert colla sua vastissima erudizione; colla fenomenale anzi prodigiosa attività; col carattere suo, colla dottrina profonda seppe qui creare una grande scuola. Ma egli rimase sempre un compositore cui all'italianità delle idee musicali non avrebbe potuto dare grande impulso.

I di lui allievi – fra i quali appunto lo Zarlino – apprendendo dal maestro l'arte del comporre, dovettero soltanto a sè stessi d'aver potuto sviluppare le proprie fecoltà inventive, impirmando alle loro composizioni quele carattere che andò man mano esplicandosi in quella maniera che fu detta, italiana.

Dopo Willaert fu a Venezia un altro fiammingo; Cipriano De Rore. Si può dire che in quel tempo tutte le scuole italiane andavano formandosi per opera dei fiamminghi⁴⁹. Così, oltre al Willaert ed al De Rore in Venezia, si trovavano il Jachet a Mantova, il

⁴⁹ Approdato a Venezia, il madrigale subisce una notevole evoluzione: Willaert e soprattutto di Cipriano de Rore lo sottopongono ai procedimenti del contrappunto fiammingo rendendo ancora più completa la tavolozza tecnica di cui potevano servirsi i compositori.

Goudimel a Roma, l'Arcadelt, il Verdelot assieme al tedesco Isaac in Firenze. Non era ancor giunto il momento in cui le scuole italiane dovevano manifestarsi nella loro imponente grandezza. Ma era poco lungi.

Cipriano De Rore si dedicò di preferenza alle composizioni profane, ed i suoi *madrigali*, oggi ancora si potrebbero ascoltare, non certamente a semplice titolo di curiosità⁵⁰. L'opera efficace del Willaert andava intanto affermandosi e svolgendosi mirabilmente. Contemporaneamente si iniziava la scuola dei più grandi organisti. E qui la storia registra i nomi di Girolamo Parabosco, Annibale Padovano e Claudio Merulo; di Vincenzo Bell'Avere e di Giuseppe Guammi, autori tutti che il Ritter – non è molto – illustrava degnamente nella sua *Storia degli organisti*⁵¹.

Ma sopra a tutti volano giganti i nomi dei due Gabrieli. Semplici organisti di San Marco mentre lo Zarlino dirigeva la Cappella, seppero legare il loro nome alla storia anche colle più meravigliose e potenti composizioni vocali e strumentali. Forse il solo Palestrina nel campo della polifonia vocale, poté contendere ai Gabrieli il primato fra tutte le scuole italiane. Niun altro.

Ma ai Gabrieli ritorneremo più innanzi.

Qui mi soffermo a considerare l'opera varia e feconda di Giuseppe Zarlino. Teorico sommo, detta una serie di *Trattati* monumentali in cui raccoglie per primo, tutto quanto concerne l'arte musicale nel campo della storia e dell'estetica, della teoria e della pratica. Compositore, forse non molto fervido, ma italiano, scrive per la basilica di San Marco *Mottetti, Messe, Salmi* ed *Inni* nel più puro stile polifonico. In tali composizioni più nessuna traccia delle bizzarrie fiamminghe; tutto emana dalla fantasia; dalla mente e dal cuore. Direttore della Cappella di San Marco, fa eseguire le più celebri composizioni del suo tempo anche di autori appartenenti ad altre scuole; vuole che gli organisti da lui dipendenti – il Merulo ed il Gabrieli – si misurino nell'arringo della composizione.

Finalmente a sua volta dà vita ad una scuola la quale sparge per l'Italia, non solo, ma in tutta Europa, una pleiade di illustri maestri. Se si dovessero citare qui tutti i celebri compositori che fecero echeggiare pel mondo il nome della scuola veneta, sarebbe cosa

⁵⁰ L'affermazione “oggi ancora si potrebbero ascoltare, non certamente a semplice titolo di curiosità” lascia trasparire da parte di Tebaldini un possibile giudizio estetico che ha come riferimento la “modernità” dei madrigali di Cipriano de Rore e la loro fruibilità da parte del pubblico contemporaneo.

⁵¹ August Gottfried Ritter, *Zur Geschichte des Orgelspieles, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts*, Leipzig, Max Hesse's Verlag, 1884

la quale condurrebbe oltre i confini assegnati a questa breve e modesta dissertazione. Mi limito quindi a ricordare quei maestri che vissero in Venezia, e ritorno ai Gabrieli.

Si era sul declinare del secolo XVI. Le diverse scuole italiane, più che instaurate, da circa cinquant'anni si erano splendidamente affermate. Fra esse la veneta era delle più celebri e dall'Italia come da oltr'alpe, qui convenivano gli studiosi alla scuola reputatissima di Giovanni Gabrieli. Il Winterfeld in un'opera assai poco conosciuta nel nostro paese - e che reca a titolo, *Gabriele und seine Zeitalter*⁵², illustra stupendamente tutte le più intime qualità per le quali l'arte del sommo compositore organista si rese tanto celebre. Ed in principal modo mette in evidenza una caratteristica che fin dalle origini fu tutta propria della scuola veneta: la predilezione per il genere strumentale e sinfonico⁵³ e per lo stile drammatico. Questo però non deve far credere che i Gabrieli, ed anche parecchi degli autori venuti più tardi, confondessero in un tutto il genere sacro ed il profano. Tutt'altro ! Anzi; quanto in essi ci appaiono interessanti i conati dell'arte drammatica e sinfonica, tanto più ci si mostra in tutta la sua purezza ideale e nella più maestosa grandezza la polifonia vocale, riserbata di preferenza dagli autori cinquecentisti alla chiesa.

Amico intimo di Giovanni Gabrieli fu Leo Hasler, organista in Augsburg; scolaro prediletto Enrico Schütz che divenne poscia direttore della Cappella dell'Elettore id Sassonia. Da tali fatti non è quindi difficil cosa dedurre quanta influenza abbia avuto nelle stesse scuole d'oltr'alpe, l'antica e classica⁵⁴ scuola veneta.

La camerata de' Bardi in Firenze teneva da qualche anno le sue celebri sedute, ed in esse, Peri, Corsi e Caccini davano vita ai primi melodrammi. Un campo nuovo, quasi ignorato, andava preparandosi pei musicisti, e Venezia fu delle prime a dare sviluppo ai nuovi ideali. Giovanni Croce e Giulio Cesare Martinengo – maestri alla Cappella di San Marco – resistettero con audacia al soffio di nuova vita artistica che si avanzava arditamente e si mantennero non solo compositori sacri, ma puristi senza eccezione. Le

⁵² Carl Georg August Vivesgens Von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und Sein Zeitalter*, Berlin, Schlesinger'sche Buch - und Musikhandlung, 1834

⁵³ Il termine "sinfonico" non è qui utilizzato nella sua accezione classica o romantica bensì riguardo le importanti composizioni strumentali veneziane quali le *Sacrae Symphoniae* di Giovanni Gabrieli del 1597 o le posteriori *Symphoniae sacrae I-III*, Op.6, SWV 257-276, di Heinrich Schütz pubblicate sempre a Venezia nel 1629.

⁵⁴ Ecco l'aggettivo che per i ceciliani si addice di più alla polifonia rinascimentale: la purezza del contrappunto ha un netto valore di classicità.

nuove idee però ebbero in breve il predominio. Eppure oggi – fatto strano, significativo e spiegabilissimo ad un tempo – ci appaiono meno vecchie le classiche composizioni degli antichi maestri, i quali si sforzavano di conservare le quasi secolari tradizioni, che non la musica della scuola la quale allora sorgeva, giovane e piena di vita.

Non entrero a fare considerazioni così assolute che mi possano valere la taccia di temerario; ma è ben certo che oggi rileggendo le fiere parole con cui l'Artusi si scagliava contro *l'imperfetione dell'hodierna musica* non ci appaiono poi così false ed ingiuste come ebbero a giudicarle gli storici del secolo scorso⁵⁵.

Del bello, dell'utile, creò senza dubbio la nuova scuola; ma la demolizione ch'essa andava compiendo di tutto quanto era stato creato addietro, si può giudicare troppo cruda e manifesta. E se essa fosse riuscita a seppellire sotto trofei di glorie e di clamori, un periodo sì grande per la scuola veneta e per le forme d'arte fin'allora tenute in alto onore, la nuova scuola non avrebbe potuto al certo aspirare a titoli di benemeranza.

Ma quelle che salvarono dal naufragio la secolare arte dello Zarlino, deie Gabrieli e del Croce furono la scuola bolognese capitanata dal P. Lodovico Grossi da Viadana; e la scuola romana, che nelle composizioni di Suriano, Anerio, dei fratelli Giovanelli, dei nanini e di tanti e tanti altri, si manteneva fedele alle grandi tradizioni del sommo Palestrina.

A questo punto si chiude il primo periodo dell'antica scuola veneta.

(*Continua*).

Sull'antica Scuola Veneta, GMM, a. XLVIII, n. 38, 17 settembre, pp. 622-624, 629

Giulio Monteverde⁵⁶ venuto da Mantova dopo i successi trionfali dell'*Orfeo* e di *Arianna*, portò a Venezia ideali d'arte affatto nuovi. In breve egli potè considerarsi come il capo di una nuova scuola.

Ma se ai nascenti ideali – cioè al teatro - portò egli così largo tributo, non puossi per altro affermare con pari certezza che al posto occupato in qualità di maestro alla

⁵⁵ È da segnalare però che non tutti si scagliano contro l'Artusi: Zaccaria Tevo, nel suo *Musico testore* (Venezia, Antonio Bartoli, 1706) rievoca la polemica Artusi-Monteverdi con chiare simpatie per il bolognese (pp. 175-178).

⁵⁶ Sicuramente si tratta di un errore; è piuttosto improbabile che Tebaldini si riferisca a Giulio Cesare Monteverdi (Cremona, 1573 – Salò, 1630), fratello di Claudio.

Cappella di San Marco abbia recato quei grandi vantaggi di cui per opera sua godette il melodramma. Monteverde⁵⁷ sentì in grado eminente il dramma e le passioni umane. A provarlo resta immortale quel celebre *Lamento d'Arianna*, così noto a tutti, e che vuoi si egli dettasse, accasciato dal dolore per la perdita della consorte. I *madrigali* stessi sono la più bella espressione di sentimenti festosi e giocondi. Invece nelle *Messe*, più nessuna traccia di quel sapiente e colorito contrappunto polifonico per cui i Gabrieli resero così illustre il primo periodo di storia della scuola veneta; ma una modesta successione omofonica ed un, direi quasi, timido avvicinarsi di brevi e semplici imitazioni⁵⁸.

A Claudio Monteverde si attribuirono dagli storici molte ed importanti innovazioni nel campo armonico-tonale. Ma lo studio delle opere dei fiamminghi ed ancora di parecchi compositori italiani che lo precedettero – quale ad esempmio il Luca Marenzio nel celebre *Madrigale cromatico*⁵⁹ - in questi ultimi tempi condusse a conclusioni assai diverse. Restano al contrario le conquiste non indifferenti da lui fatte nel campo della musica strumentale.

Mentre in Venezia ferveva l'opera innovatrice di Claudio Monteverde, nel Belgio dapprima⁶⁰ e poscia in Roma levava alta fama di sé Girolamo Frescobaldi, l'eminente

⁵⁷ Tale come molti contemporanei del compositore (Giulio Cesare compreso) che scrivevano “Monteverde” anche Tebaldini utilizza indistintamente Monteverde o Monteverdi.

⁵⁸ Invece è soprattutto la tradizione gregoriana a rimanere nelle messe di Monteverdi. La messa *In illo tempore* ispirata all'omonimo mottetto del fiammingo Nicolas Gombert (1500-1554 ca), reca nel titolo come “composta sopra canti fermi” che costituiscono “lo scheletro, il punto di riferimento, il polo attorno cui si colloca tutto il resto” (Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985, p. 163)

⁵⁹ Il termine “madrigale cromatico” non sta per il titolo di un madrigale in particolare bensì per il genere cromatico coltivato da Marenzio ed altri suoi contemporanei (si veda la nota a piè di pagina n. 79).

Come esempio di genere cromatico ecco a continuazione il frammento iniziale del madrigale *Solo e pensoso i più deserti campi* da *Il Nono libro de Madrigali* di Luca Marenzio pubblicato da Angelo Gardano a Venezia nel 1599. Si noti il movimento ascendente per semitono e a valori lunghi della linea del canto:

The image shows a musical score for a madrigal by Luca Marenzio. It consists of five staves, each representing a different vocal part: Canto (Soprano), Alto, Tenore (Tenor), Quinto (Quintus), and Basso (Bass). The music is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "Solo e pen - soso i più de - ser - ti...". The Canto part starts with a long note on G4, followed by a semitone ascent to G#4 in the second measure. The other parts provide harmonic support.

⁶⁰ Nel giugno 1607, Frescobaldi accompagna il cardinale ferrarese Guido Bentivoglio, inviato come nunzio alla corte delle Fiandre. Ha contatti con gli organisti di corte Peeter Cornet e Peter Philips. Il supposto incontro con

organista che pur nato a Ferrara si può ascrivere fra i più illustri maestri appartenenti alla scuola veneta. L'influenza sua nell'arte fu tale che la stessa critica tedesca, pel fatto che Frescobaldi ebbe alla sua scuola in Roma il Fröberger e questi a sua volta fu maestro alla prima generazione dei Bach, riconosce che la grande scuola, la quale prese nome dal sommo maestro di Eisenach, è tutta derivazione italiana⁶¹. Infatti non è difficile cosa rintracciare nei *temi*, nei *soggetti*, negli *svolgimenti*, e nel *modo di cadenzare* praticato da Frescobaldi nelle sue composizioni per organo e clavicembalo, una sorprendente affinità colla condotta ma più ancora coi concetti svolti nei *Preludi* e nelle *Fughe* di Gio. Seb. Bach. Questo fatto è così importante per noi italiani, tanto più essendo riconosciuto dalla critica tedesca, da formare sufficiente risposta a coloro i quali, agli studiosi delle immortali opere di Gio. Seb. Bach, rimproverano esser vergognoso abbandonare le tradizioni italiane, per seguire le tracce della scuola tedesca. Oh si fossero davvero conservate in Italia le nostre classiche tradizioni –come ebbe ad esprimersi Giuseppe Verdi scrivendo ad Hans de Bülow⁶² – si riconoscessero con maggiore imparzialità e meno ignoranza le glorie nostre passate e la grandezza della vera arte italiana! Quale fortuna per l'avvenire musicale del nostro paese!

Fra i maestri che maggiormente emersero in Venezia a mezzo il secolo XVII, vanno ricordati Giovanni Rovetta, Natale Monferrato e Francesco Caletti Bruni detto il Cavalli. I primi due in parecchie delle loro composizioni chiesastiche tornarono arditamente e felicemente sulle orme dei cinquecentisti; in altre vollero conciliare lo stile quasi drammatico anzi virtuoso, che in quel tempo nel teatro destava tanto interesse, con l'aiuto di alcune opportune innovazioni introdotte dal Viadana nella sua

Jan Pieterszoon Sweelinck ad Amsterdam invece non ha alcuna conferma. Nel 1608 pubblica per Phalèse ad Anversa, il suo primo lavoro: una raccolta di 19 madrigali a 5 voci.

⁶¹ In Bach converge anche la scuola organistica olandese, in particolare le innovazioni di Sweelinck (Deventer, 1562 – Amsterdam, 1621) a chi è dovuta principalmente l'invenzione dell'elaborazione del corale popolare tedesco che, trasportato in nuova forma, dà origine ad una nuova composizione fortemente emotiva. Questo tipo di modifica del corale sarà alla base anche dello stile di Johann Sebastian Bach.

⁶² Tebaldini fa riferimento alla lettera di Verdi a Hans von Bülow del 14 novembre 1892 nella quale manifesta un certo disappunto per la mancanza di una scuola nazionale italiana (a differenza di quanto accaduto in Germania tra Bach e Wagner, passando da Beethoven) e chiama gli italiani “figli di Palestrina”: “*Felici voi che siete figli di Bach!... E noi?... Noi pure figli di Palestrina, avevamo un giorno una scuola grande... e nostra! Ora s'è fatta bastarda, e minaccia rovina. Se potessimo tornar da capo! [...]*”

musica, quale, ad esempio, il *Basso continuo*⁶³. Ma tal genere d'arte, che pecca di ibridismo, non è quello al certo il quale maggiormente contribuisca nel legare alla storia i nomi di Rovetta e di Monferrato. Assai meglio resistettero e resisteranno contro le ingiurie del tempo, le composizioni severamente classiche composte da essi nello stile dei polifonisti dell'età d'oro.

Di Francesco Caletti Bruni, lombardo, detto Francesco Cavalli, il quale entrò dapprima come organista a San Marco e poscia vi fu promosso maestro, nulla l'Archivio della Cappella conserva che porti il suo nome. Forse fra i diversi libri da cui, chissà in qual tempo, vennero asportate vandalicamente le ricche legature, può darsi si trovino composizioni del maestro di cui stiamo occupandoci; ma stabilirlo, fino ad ora, è impossibile. Quindi al Cavalli la critica storica, anche la più recente, non è in grado di aggiungere cosa che già non si conosca.

Soltanto può tuttavia testimoniare con maggior sicurezza, quanta ricchezza di fantasia egli possedesse; quale genialità di espressione; quanta dovizia di coloritura nello strumentale; quanta potenza drammatica. Dopo Monteverde, in ordine di tempo, fu il più robusto e personale fra gli autori melodrammatici, ed al suo predecessore e concittadino certo poco o nulla potè invidiare, sia per ingegno che per valore. L'opera di lui – maggiormente nota al mondo degli studiosi – *Giasone* – della quale l'Eitner quarant'anni addietro faceva una splendida edizione sull'esemplare manoscritto che si trova alla Nazionale di Firenze e che si crede originale dello stesso Cavalli, non poteva indubbiamente essere ignota a Cristoforo Gluck quando componeva l'*Orfeo*. Il maestro tedesco recatosi a studiare a Milano alla scuola del Sammartini deve aver appreso moltissimo dalle opere del Cavalli, se i procedimenti melodici ed armonici; il recitativo eminentemente drammatico; l'abbandono quasi totale della fioritura, portata nel canto ad un grado esagerato di virtuosismo; in breve, se la struttura stessa della composizione melodrammatica in *Orfeo*, ricorda tanto apertamente *Giasone*. E l'influenza del Cavalli, il quale avea finito così per imporsi intieramente ai compositori del suo tempo.

Venezia verso la fine del secolo XVII era divenuta la meta più alta, il sogno accarezzato da tutti i musicisti.

Compositori, cantanti, virtuosi, suonatori, qui tutti accorrevano nella speranza di farsi

⁶³ Tebaldini sbaglia nell'attribuire a Ludovico Grossi da Viadana l'introduzione "innovativa" del basso continuo. Lontano da essere una scoperta individuale il basso continuo è risultato della pratica musicale dei primi cinquant'anni del Seicento e una derivazione diretta del basso seguente.

applaudire, di farsi battezzare artisti di gran merito. Un secolo primo l'aspirazione vivissima dei più celebrati maestri erano il magico San Marco e la grande scuola di musica sacra che le assidue cure di Willaert, gli studi profondi dello Zarlino, la potente fantasia dei Gabrieli avevano saputo fondare.

Nel momento invece che stiamo esaminando ogni attrattiva era pel teatro. I successi immediati e clamorosi; il plauso della folla, in questa Venezia gaia, splendente di luce e di ricchezza, di bellezza e di fasto, assumevano proporzioni addirittura morbose. Erano non successi, ma apoteosi. La debole natura umana come avrebbe potuto reistere alle seducenti attrattive del teatro? I musicisti, quasi rinnovando la poetiche imprese dei trovadori di Provenza, dei discepoli della gaia scienza, nelle Corti e nei tornei d'amore, passavano la vita da un'avventura galante ad un successo teatrale, e la severità della liturgia cattolica nella sua purissima ed ideale espressione non diceva più nulla al loro cuore!⁶⁴ Venezia così fu teatro delle avventure e dei trionfi di quell'Alessandro Stradella al quale la leggenda, per molti anni, attribuì cose non sue per ignorare quelle che di fatto collocano il cantore e compositore napoletano fra i più celebri musicisti del suo tempo. Sebbene abbia egli sortito i natali in Napoli e si sia dato a vita randagia, a Venezia ebbe i maggiori successi e la storia musicale veneziana non può non ricordare il di lui nome per il lustro recatole.

Nella musica dello Stradella non si riscontra più la benchè minima traccia di polifonia, essa non prende vita che da quella semplice ed ispirata melodia quel la stessa scuola napoletana andava coltivando di preferenza, ed a cui gli stessi autori veneziani più in voga, il Pollarolo ed il Volpe, si dedicarono con attività indefessa e con fantasia felice.

Giovanni Legrenzi⁶⁵, bergamasco, dopo avere essercitato il suo ufficio di maestro a Ferrara, a Bologna ed a Modena, chiamato a coprire il posto di vice-maestro alla Cappella di San Marco, compose assiduamente non solo pel teatro, ma ancora per la chiesa, riuscendo ad imprimere un carattere affatto nuovo alla musica sacra. Non è la polifonia contrappuntistica del secolo precedente ch'egli ha accettato; non il modo indeciso di quelle composizioni del Rovetta e del Monferrato di cui si è parlato più

⁶⁴ Tebaldini fa una lettura piuttosto romanzata e tardoromantica della vita del compositore d'opera, alla luce della storia di Alessandro Stradella già portata sulla scena da Friedrich von Flotow nel 1847 con lo stesso nome del compositore. In ogni caso il paragone con trovatori e trovieri non regge.

⁶⁵ Giovanni Legrenzi (Clusone, 1626 – Venezia, 27 maggio 1690), compositore e organista, diventa maestro di cappella di San Marco a Venezia nel 1685.

addietro ma un'espressione musicale, se non intieramente nuova, certo personale per la freschezza dei temi melodici, per la robustezza dell'armonia e per il colorito strumentale pieno di vigore e d'energia. Sfrondata dalle fioriture dei ritornelli eccessivi e fors'anche arbitrari tanto in voga a' quei giorni, rimangono nelle composizioni sacre o profane del Legrenzi una linea melodica ampia e decisa; un'ispirazione calda e vitale.

Nella musica sacra egli preferì il genere corale con accompagnamento d'archi ed organo; il che pel modo con cui ebbe a trattare il quartetto degli archi e delle voci, impresse alla sua musica un carattere maestoso, forse qualche volta ridondante, sempre però robusto ed energico. Nel teatro si distinse ancora il Legrenzi e portò ne' suoi melodrammi quel fare ampio e grandioso che tanto lo fece apprezzare nella musica da chiesa. Ben a ragione taluni gli fanno merito d'aver sviluppato lo stile concertante per voci e strumenti, ampliando notevolmente l'orchestra del suo tempo.

Fra i successori di Legrenzi, il Partenio ed il Pollarolo vanno ricordati di preferenza, più forse per la quantità di lavoro da essi compiuto che per la qualità. Benedetto Vinaccesi –bresciano- fu eccellente organista, ma esso va riguardato quel compositore da camera. I suoi *Trii e Quartetti* lo dimostrano seguace della scuola del Corelli. Antonio Biffi, il quale ritornò alle incertezze di stile del Rovetta e del Monferrato, meriterebbe pure speciale attenzione.

Ma non potendo qui dilungarmi eccessivamente – corro col pensiero e colla parola innanzi alla serena e tranquilla immagine di Antonio Lotti. Dopo di lui si chiude il secondo periodo della scuola veneta ed a lui appresso – che pure ne tentò con alto intelletto ed energia di volontà la risurrezione – si cancella ogni traccia di quell'indirizzo secolare e glorioso che può vantare i nomi dello Zarlino e dei Gabrieli, del Croce e del Martinengo e che diede alle stesse scuole straniere materia di studio, anzi offerse loro il mezzo di fondarsi e di affermarsi.

Sacrificato a rimanere per quarantaquattro anni organista a San Marco senza poter arrivare mai a coprire il posto di maestro, a cui avrebbe avuto diritto di preferenza sugli altri, Antonio Lotti svolse la sua prodigiosa attività dal modesto posto che occupava, e certamente con maggior profitto, per le sorti vacillanti dell'antica scuola veneta, di quanto non abbiano saputo ricavarne i maestri che allora reggevano le sorti della Cappella, quali il Partenio ed il Biffi. Costretto fra l'entusiasmo che destavano le opere di Marcello, di Popora e di Hasse a cimentarsi con essi, se non nome alla storia in modo imperituro e certamente in *tal modo*, da vincere col tempo la fama pur grande de' suoi fortunati competitori.

A quasi due secoli di distanza tacciono le cause che fomentarono le aspre contese fra Antonio Lotti e Benedetto Marcello. Venezia riconoscente tributa ad entrambi il serto di gloria concesso a' suoi più illustri figli.

Lotti si può raffigurare il genio del classicismo in un'era grande che fatalemtne con lui doveva chiudersi, non però cancellarsi. Marcello, genio inventivo, spirito indipendente, volle che la sua fantasia si spandesse libera, creando all'infuori di qualunque tradizione e di qualunque scuola come fantasia gli dettava. Ma la tradizione secolare che Antonio Lotti, colla potenza del genio e colla forza indomita del profondo maestro, avrebbe voluto mantenere a Venezia, rappresenta un periodo glorioso, ininterrotto, di arte grande, ma personale di Benedetto Marcello, che si accosta sotto qualche rispetto a quella del suo contemporaneo Giorgio Federico Hendel, ebbe invece, e per sventura, più che dei seguaci, degli imitatori che, illusi di poter assorgere alle altezze a cui arrivò il maestro, non si curarono neppure di riconoscere tutta la parte che il solo genio ebbe nelle creazioni del Michelangelo della musica. E gli imitatori, schiavi delle formule, non curante che del plauso, si sentirono acclamati da inni e peana; ma l'avvenire non riservava a loro che l'oblio. Nel secolo nostro, quanti simili esempi si sono avuti. Qual sorte è toccata agli imitatori di Rossini, di Verdi e di Wagner, che di questi grandi maestri non possedettero neppure una particella di genio, nemmeno l'ombra della loro coltura musicale? La risposta è facile a darsi ed io la lascio a voi, o signori. A me preme ripetervi che qui ho mirato a giungere per dirvi quanto sento nell'anima; e cioè la profonda convinzione che dal ritorno allor studio delle antiche scuole italiane dipende l'avvenire della nostra bell'arte. Voler pretendere che la musica si mantenga l'arte dei giullari e dei menestrelli improvvisati, è stoltezza che riuscirà fatale tanto ai musicisti che al pubblico. Educare sé stessi alla grande, alla robusta scuola degli antichi e poscia creare il gusto nelle masse. E soprattutto che i compositori badino alla qualità più che alla quantità delle loro opere. Non sempre la pianta che cresce alta, produce i fiori più odorosi⁶⁶.

Vi sarà chi per questo invocato ritorno alle classiche tradizioni, griderà al formulismo. No. Il formulismo, anzi il manierismo furono sempre retaggio dell'arte empirica. Ad ogni modo coloro i quali non si perirebbero di muovere questa censura,

⁶⁶ In parte a causa del decadimento della cultura musicale nei ceti medio-bassi della società o forse dovuto al suo eclettico e travagliato percorso di studi musicali, o forse per la sua esperienza da docente e riformatore a Parma, Tebaldini si pronuncia sovente a favore dell'educazione musicale e a favore della formazione del gusto estetico. Anche questa sua preoccupazione lo proietta nel XX secolo.

egli è ben certo, sono soltanto quelli che non hanno ancora saputo capacitarsi dell'immenso cammino percorso in breve tempo dall'arte musicale. Poiché i fatti ci provano incontrastabilmente, che i più potenti geni riformatori del nostro secolo, non hanno avuto che il nobile ed elevato intendimento di riannodare l'arte dell'avvenire all'arte del passato. Qui non si tratta di imitare servilmente, ma di fortificare lo spirito delle generazioni nuove all'arte veramente tradizionale del nostro paese, attingendo alle pure fonti del classicismo la forza, per librarsi in alto a' più arditi voli.

I capolavori delle arti plastiche, esposti agli sguardi di tutti; gli splendidi edifizii che adornano questa vaga regina dell'Adriatico, hanno pur parlato all'animo di più generazioni, creando il gusto eletto degli artisti, non solo, ma benanco della folla apparentemente profana.

Per i capolavori dell'arte musicale invece avviene ben diversamente. Essi rimangono là muti e dimenticati nelle biblioteche; destinati ad ingiallire, col solo e minimo profitto di alcuni paleografi od archeologia che a lunghi intervalli vanno consultandoli in cerca di curiosità storiche. Ma chi li presenta a noi nella dovuta luce? In quali scuole si studiano?

Come nel corpo umano per meravigliosa legge divina si trasfonde il sangue, la vita dei genitori, noi dobbiamo ricercare il sangue, la vita nei grandi genitori dell'arte. Questa, o signori, non si dirà mai imitazione servile, ma vera, forte e grande vitalità.

A tutto voi che dell'arte sentite nobile e fiero l'alto, il supremo ideale; a voi che nell'arringo penoso della vita artistica state per cimentarvi, io rivolgo in'esortazione. Abbandonate le gare e le contese personali; dedicate le vostre giovani forze, unite, compatte, al sereno principio dell'arte; ridate a Venezia la grandezza musicale dei tempi trascorsi. Io sono ben certo che quei sommi i quali in ispirito vivono qui in mezzo a noi; nella memora e nel cuor nostro; nella effigie loro, nelle loro immortali opere, beneiranno alla vostra concordia, alla vostra fratellanza nel nome santo dell'arte.

Il Neumann, nel suo splendido studio sulla musica a Venezia, ha dettato le seguenti memorabili parole che ripeto qui colla più profonda convinzione e col maggior calore, perché ognuno abbia ad imprimerle bene nella mente e scolpirle nel cuore:

« Una resurrezione della splendida vita musicale di Venezia non si può ideare senza un rinnovato collegamento al brillante passato dell'arte sua. Non vogliamo tuttavia dire con ciò che si debbano materialmente copiare i grandi predecessori; soltanto dalla scintilla del genio, che ancora al presente crepita e si sprigiona dalle loro creazioni, dobbiamo lasciarci infiammare, e questo avverrà con maggior efficacia, se le opere di

quei sommi saranno richiamate in vita nel luogo stesso che le vide nascere; chè se le maestose volte della chiesa di San Marco si scuotessero ancora una volta ai canti immortali dei due Gabrieli, ci persuaderemmo, col poetico Ambros, essre stata la musica il profumo più soave e inebbriante della candida adriatica Rosa⁶⁷. »

GIO. TEBALDINI.

2.2.2 Elenco in ordine cronologico degli articoli scritti da Giovanni Tebaldini per la Gazzetta Musicale di Milano (1885 – 1901)⁶⁸

1885

- *Marion Delorme (del maestro Amilcare Ponchielli al Teatro Grande di Brescia la sera del 9 agosto 1885)*, “La Sentinella Bresciana”, 10-11 agosto, riportato in GMM, a. XL, n. 33, 16 agosto, pp. 279-280
- Corrispondenze / Brescia, 19 agosto / *Marion Delorme*, GMM, a. XL, n. 34, 23 agosto, p. 292
- Corrispondenze / Brescia, 26 agosto / *Ancora della Marion Delorme*, GMM, a. XL, n. 35, 30 agosto, p. 299
- *L'ultima rappresentazione della Marion Delorme a Brescia*, GMM, a. XL, n. 37, 13 settembre, p. 312⁶⁹
- Corrispondenze / Brescia (*L'ultima rappresentazione della “Marion Delorme” - Alla Società dei Concerti. Un vero artista*), GMM, a. XL, n. 37, 13 settembre, pp. 315-316
- *L'Esposizione dei libri corali dal secolo IX al XVI*, GMM, a. XL, n. 41, 11 ottobre, p. 343
- *Quistioni d'Organi e di Musica Sacra*, GMM, a. XL, n. 42, 18 ottobre, p. 354⁷⁰
- *Il maestro Enrico Bossi*, GMM, a. XL, n. 50, 13 dicembre, p. 418
- *L'ottavo Centenario di Gregorio VII a Bergamo*, GMM, a. XL, n. 51, 20 dicembre, pp. 423-424

⁶⁷ Emil Naumann, *Das goldene Zeitalter der Tonkunst in Venedig*, Berlino, C. Habel, 1876

⁶⁸ Si utilizzerà la sigla GGM per «Gazzetta Musicale di Milano»

⁶⁹ Articolo senza firma.

⁷⁰ In risposta all'articolo del maestro Quaquerini intitolato *Questione d'Organi di Chiesa*, pubblicato su «La Libertà - Corriere di Piacenza», i giorni 30 e 31 luglio, 1, 3-8 agosto 1885.

1886

- *Amilcare Ponchielli (Discorso da tenersi dinnanzi al feretro di Amilcare Ponchielli al Cimitero Monumentale di Milano a nome degli allievi del Conservatorio - 21 gennaio)*, GMM, a. XLI, n. 5, 31 gennaio, p. 32
- *Corrispondenze / Brescia*, GMM, a. XLI, n. 13, 8 marzo, p. 98-99
- *Corrispondenze / Bergamo (Musica sacra in Santa Maria Maggiore)*, GMM, a. XLI, n. 17, 25 aprile, p. 133
- *Corrispondenze / Bergamo (Quarta e quinta "lamentazione")*, GMM, a. XLI, n. 18, 2 maggio, p. 142
- *Polemica artistica*, GMM, a. XLI, n. 23, 6 giugno, pp. 175-176; a. XLI, n. 27, 4 luglio, pp. 203-205; a. XLI, n. 30, 25 luglio, pp. 223-224⁷¹
- *"I Lituani" di Ponchielli al Teatro Grande*, GMM, a. XLI, n. 34, 22 agosto, p. 249
- *Corrispondenze / Brescia (Ancora dei Lituani - Per il carnevale - A Maggianico)*, GMM, a. XLI, n. 36, 5 settembre, pp. 266-267
- *L'inaugurazione del Ricordo Monumentale ad Amilcare Ponchielli in Paderno Cremonese*, GMM, a. XLI, n. 38, 19 settembre, pp. 276-278
- *Corrispondenze / Treviglio (Il "Poliuto" al Sociale)*, GMM, a. XLI, n. 42, 17 ottobre, pp. 308-309

1887

- *Del progresso dell'Arte*, GMM, a. XLII, n. 12, 20 marzo, p. 95⁷²

1888

- *Bibliografia musicale / Due nuove Composizioni di Francesco Leoni*, GMM, a. XLIII, n. 5, Milano, 29 gennaio, p. 43
- *Gli organi all'Esposizione Internazionale di Musica in Bologna e la riforma*, GMM, a. XLIII, n. 48, 25 novembre, pp. 429-430

1889

⁷¹ Sostenuta con la «Gazzetta Provinciale», «L'Eco di Bergamo» e «Il Campanone» a proposito della musica sacra di Nini, ecc.

⁷² A proposito di un articolo di Giovanni Battista Nappi sul diapason differenziale.

- Corrispondenze / Regensburg, 7 Gennaio (*Una settimana musicale a Monaco - Teatri, Concerti e Musica Sacra - La Cappella della Cattedrale e la Kirchenmusikschule di Ratisbona - La morte di Franz Witt*), GMM, XLIV, n. 3, 20 gennaio, pp. 44-45
- Corrispondenze / Regensburg, 20 Gennaio (*Tristi riflessioni - Allo Stadt Theatre: Der Trompeter von Säkkingen di Nessler - Silvana di Weber*), GMM, a. XLIV, n. 5, 3 febbraio, pp. 76-78
- Bibliografia musicale, GMMM, a. XLIV, n. 6, 9 febbraio, p. 91⁷³
- *Filippo Capocci e le sue composizioni per organo*, GMM, a. XLIV, n. 7, 17 febbraio, pp. 104-106
- *Et super omnia veritas*, GMM, a. XLIV, n. 8, 24 febbraio, pp. 127-128
- Corrispondenze / Regensburg, 14 Febbraio (*Diana di Solange - Norma e Freishütz - Eco da Monaco e da Bayreuth - Per un fatto personale - Errata corrige*), GMM, a. XLIV, n. 8, 24 febbraio, pp. 131-132
- Corrispondenze / Ratisbona, 5 Aprile, GMM, a. XLIV, n. 15, 14 aprile, pp. 248-249⁷⁴
- Corrispondenze / Ratisbona, 18 Aprile - *Concerti... e concerti*, GMM, a. XLIV, n. 17, 28 aprile, p. 281
- *Musica Sacra I*, GMM, a. XLIV, n. 21, 26 maggio, pp. 338-339
- *Musica Sacra II*, a. XLIV, GMM, n. 24, 16 giugno, pp. 381-382
- *Musica Sacra III*, GMM, a. XLIV, n. 25, 23 giugno, pp. 399-400
- *Diesis?...*, GMM, a. XLIV, n. 27, 7 luglio, pp. 432-433
- Corrispondenze / Monaco di Baviera, 30 Agosto - *Ricordi di Bayreuth (Le Fate - La "Trilogia": L'Anello dei Nibelungi)*, GMM, a. XLIV, n. 36, 8 settembre, pp. 588-589
- Corrispondenze / Ratisbona: *E sempre "Musica Sacra"*, GMM, a. XLIV, n. 37, 15 settembre, pp. 594-595
- Corrispondenze / Bressanone-Soave, 19 Settembre / *Congressi di musica sacra*, GMM, a. XLIV, n. 39, 29 settembre, pp. 634-635
- Corrispondenze / Venezia, 7 Ottobre / - *Congresso di musica sacra [a Soave]*, GMM, a. XLIV, n. 41, 13 ottobre, pp. 666-667

1890

⁷³ Recensione di musiche di Pier Adolfo Tirindelli (Conegliano, 5 maggio 1858 – Roma, 6 febbraio 1937), compositore, violinista, direttore d'orchestra e docente presso il Conservatorio di Venezia e di Cincinatti (USA).

⁷⁴ Recensioni varie

- *Girolamo Frescobaldi I*, GMM, a. XLV, n. 4, 26 gennaio, pp. 61-62
- *Bibliografia Musicale*, GMM, a. XLV, n. 6, 9 febbraio, p. 91
- *Gerolamo Frescobaldi II*, GMM, a. XLV, n. 12, 23 marzo, pp. 188-190
- *Bibliografia musicale / Quarta Sonata per organo di Filippo Capocci - 12 Sonate per armonium ed organo del P. Pier Battista di Falconara*, GMM, a. XLV, n. 15, 13 aprile, pp. 240-241
- *Corrispondenze / Brescia, 10 Settembre / Teatro Grande - Concerti - Istituto Venturi*, GMM, a. XLV, n. 37, 14 settembre, pp. 591-592
- *Polemica*, GMM, a. XLV, n. 39, 28 settembre, p. 619⁷⁵

1891

- *A proposito di Organi*, GMM, a. XLVI, n. 43, 25 ottobre, pp. 691-692⁷⁶
- *Il canto gregoriano e la polifonia classica*, GMM, XLVI, n. 44, 1 novembre, pp. 707-709
- *Giuseppe Zarlino*, GMM, a. XLVII, n. 19, 7 maggio, pp. 321-323
- *Giuseppe Zarlino* (continuazione e fine), GMM, n. 20, 23 maggio, pp. 374-375
- *Sull'antica Scuola Veneta*, GMM, a. XLVIII, n. 37, 10 settembre, pp. 612-614 e n. 38, 17 settembre, pp. 622-624, 629;
- *La Messa a 5 voci di Edgar Tinel (eseguita in Duomo l'8 corrente)*, GMM, a. XLVIII, n. 38, 17 settembre, pp. 619-620
- *Per la riforma della musica sacra*, GMM, a. XLVIII, n. 39, 24 settembre, p. 638
- *Musica Sacra*, GMM, a. XLVIII, n. 40, 1 ottobre, p. 656
- *Per la riforma della musica sacra - Il 2° Congresso Regionale della Società Veneta di San Gregorio*, GMM, a. XLVIII, n. 43, 22 ottobre, pp. 704-705
- *Bibliografia / A. Valentini / I musicisti bresciani ed il Teatro Grande*, GMM, a. XLIX, n. 23, 10 giugno, pp. 365-366
- *Maruzza. Scene Liriche Popolari in tre atti di P. Floridia*, GMM, a. XLIX, n. 38, 23 settembre, pp. 593-595
- *L'Inno Sanmarinese*, GMM, a. XLIX, n. 40, 7 ottobre, pp. 634-635

1895

- *Musica sacra. La Lettera Pastorale del Cardinale Sarto Patriarca di Venezia*, GMM, a.

⁷⁵ In risposta alla lettera pubblicata sul n. 37 e relativa alla corrispondenza da Brescia.

⁷⁶ Polemica sull'organo del Liceo Musicale di Pesaro.

- 50, n. 22, Milano, 2 gennaio, pp. 176-177
- *Atto di collaudo del nuovo grand'Organo della sala dei concerti dell'Istituto Musicale di Padova*⁷⁷, GMM, a. 50, n. 6, Milano, 10 febbraio, p. 97
 - *Ill.mo Sig. Direttore della Gazzetta Musicale di Milano*, GMM, a. 50, n. 7, Milano, 17 febbraio, p. 115⁷⁸
 - *Concerti / Ancora del Concerto Bossi-Kreisler – Il Trio Femminile Fiorentino – All'Istituto dei Ciechi*, GMM, a. 50, n. 22, 2 giugno, pp. 374-375
 - *Musica Sacra / La lettera Pastorale del Cardinale Sarto Patriarca di Venezia*, GMM, a. 50, n. 22, 2 giugno, pp. 376-377
 - *Bibliografia / A. Cametti – Cenni biografici di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, GMM, a. 50, n. 27, 7 luglio, p. 464⁷⁹
 - *Musica Sacra [polemica col Prof. Caputo]*, GMM, a. 50, n. 26, 30 giugno, pp. 437-438
 - *Ancora Musica Sacra*, GMM, a. 50, n. 27, 7 luglio, pp. 456-458
 - *E per finire... ancora musica sacra*, GMM, a. 50, n. 30, 28 luglio, p. 510
 - *Musica Sacra / (Impressioni dal vero - Teoria e pratica) / I*, GMM, a. 50, n. 40, 6 ottobre, pp. 667-670
 - *Corrispondenze / Graz*, GMM, a. 50, n. 40, 6 ottobre, p. 675
 - *Musica Sacra / Intermezzo*, GMM, a. 50, n. 42, 20 ottobre, pp. 700-701
 - *Musica Sacra / III / Vecchie verità - Rimedi - Conclusione*, GMM, a. 50, n. 43, 27 ottobre, pp. 714-716
 - *In memoriam (16 gennaio 1886)*, GMM, a. 51, n. 3, 16 gennaio, pp. 36-37⁸⁰
 - *Antonio Cagnoni*, GMM, a. 51, n. 19, 7 maggio, pp. 317-319
 - *Organaria*, GMM, a. 51, n. 25, 18 giugno, p. 431⁸¹
 - *Musica Sacra / Padova*, 13 luglio, GMM, a. 51, n. 29, 16 luglio, p. 490
 - *Giuseppe Tartini*, GMM, a. 51, n. 34, 20 agosto, pp. 568-570
 - *Impressioni di viaggio - Musica sacra*, GMM, a. 51, n. 34, 20 agosto, pp. 571-572
 - *Le feste musicali di Bilbao*, GMM, a. 51, n. 38, 17 settembre, pp. 633-634

⁷⁷ Articolo firmato anche da L. Bottazzo, O. Ravello e L. Perosi.

⁷⁸ Lettera di Tebaldini al direttore Giulio Ricordi sui problemi della Cappella Musicale della Basilica di San Marco a Venezia, datata Padova, 11 febbraio 1895.

⁷⁹ Recensione tratta dalla «Rivista Musicale Italiana», fasc. 2°

⁸⁰ In memoriam Amilcare Ponchielli

⁸¹ Lettera al Direttore Ricordi

- *Musica Sacra*, GMM, a. 51, n. 39, 24 settembre, pp. 654-656⁸²
- *Una rettifica necessaria*, GMM, a. 51, n. 42, 15 ottobre, p. 698
- *L'arte in Chiesa*, GMM, a. 51, n. 43, 22 ottobre, pp. 709-711⁸³
- Lettera, GMM, a. 51, n. 43, 22 ottobre, p. 717⁸⁴

1897

- Per la riforma della musica sacra / *Amenità*, GMM, a. 52, n. 2, 14 gennaio, pp. 21-22
- *Il "Prologo" della Trilogia I Pirenei di Filippo Pedrell al Liceo Marcello di Venezia*, GMM, a. 52, n. 8, 25 febbraio, pp. 110-111
- *Vita Musicale Romana*, GMM, a. 52, n.10, 11 marzo, pp. 140-142
- *A proposito del "Prologo" dei Pirenei di Filippo Pedrell*, GMM, a. 52, n.13, 1 aprile, p. 191⁸⁵
- *Giuseppe Tartini - Appunti storico-critici I - Tartini ed Euler*, GMM, a. 52, n. 31, 5 agosto, pp. 444-448
- *Giuseppe Tartini - Appunti storico-critici II - Il Compositore*, GMM, a. 52, n. 33, 19 agosto, pp. 473-475
- *Giuseppe Tartini - Appunti storico-critici III - Storia e Critica*, GMM, a. 52, n. 34, 26 agosto, pp. 487-488

1899

- *Jacopo Tomadini e la Resurrezione del Cristo a Cividale*, GMM, a. 54, n. 35, 31 agosto, pp. 432-433
- *Padre Martini e G. B. Pergolesi / A proposito di un giudizio*, GMM, a. 55, n. 29, 19 luglio, pp. 393-394

1901

⁸² Articolo firmato da Tebaldini con lo pseudonimo "Un Ceciliano d'Italia"

⁸³ Risposta a Luigi Locati

⁸⁴ Pubblicata di seguito all'articolo di F. P. Lanza Palazzotto *Intorno all'ipotesi sulla produzione del suono di V. C. Mahillon*

⁸⁵ Articolo non firmato ma di certa attribuzione a Tebaldini grazie al confronto con la corrispondenza con Felipe Pedrell

- R. Conservatorio di Musica in Parma / Anno Scolastico 1901-1902 / Avviso di Concorso, GMM, a. 56, n. 34, 22 agosto 1901, pp. 495-496

Quadro dei contenuti tematici presenti negli articoli di Tebaldini trascritti

| | A ¹ | B ² | C ³ |
|--|----------------|----------------|----------------|
| accompagnamento diatonico dell'organo | . | | |
| antifone e inni ambrosiani | . | | |
| Arte palestriniana | | . | |
| Associazione italiana di Santa Cecilia | . | | |
| Bach Johann Sebastian | | | . |
| barocco | | . | . |
| basso continuo | | | . |
| Bell' Avere Vincenzo | | | . |
| Bernardo Murer | | . | |
| Canonica d'Adda | . | | |
| canto fermo ambrosiano | . | | |
| canto fermo, notazione | . | | |
| canto gregoriano | | . | |
| canto gregoriano contrappuntato | | . | |
| <i>cantus firmus</i> | | . | |
| Cappella Sistina | | . | |
| Carlomagno | | . | |
| Cavalli Francesco (e le sue opere) | | | . |
| chiesa di S. Vittore | . | | |
| Congresso nazionale di musica sacra, Milano 1891 | | . | |
| Corelli Arcangelo | | | . |
| Curia arcivescovile milanese | . | | |
| De Fossis | | | . |

¹ *L'Esposizione dei libri corali dal secolo IX al XVI*

² *Il canto gregoriano e la polifonia classica*, 1891

³ *Sull'antica Scuola Veneta*, 1893

| | | | |
|------------------------------|---|---|---|
| De Muris Giovanni (Johannes) | | | . |
| De Rore Cipriano | | | . |
| Di Lasso Orlando | | | . |
| diafonia e discanto | | . | . |
| Dom Pothier | | . | |
| Domenico Mustafà | | . | |
| Dufay Guillaume | | | . |
| Francesco da Pesaro | | | . |
| Francesco Landini (Landino) | | | . |
| Frescobaldi Girolamo | | | . |
| Froberger | | | . |
| Gazzetta Musicale di Milano | | . | |
| genere diatonico | | . | |
| Giovanni Cagliero | . | | |
| Gluck Cristoph Willibald | | | . |
| Gorgonzola | . | | |
| Gritti Andrea, doge | | | . |
| Guammi Giuseppe | | | . |
| Guerrino Amelli | . | | |
| Guido Aretino | | | . |
| Guido d'Arezzo | . | | |
| Handel George Frideric | | | . |
| Jachet de Mantova | | | . |
| Josquin des Près | | | . |
| <i>Le Melodie Gregoriane</i> | | . | |
| Legrenzi Giovanni | | | . |
| Leone XIII | | . | |
| libri corali di canto fermo | . | | |

| | | | |
|--|---|---|---|
| Liceo Musicale Benedetto Marcello di Venezia | | | . |
| Lotti Antonio | | . | . |
| Maldeghem Robert | | | . |
| Marcello Benedetto | | . | . |
| Marenzio Luca | | | . |
| Merulo Claudio | | | . |
| Michael Haller | | . | |
| Missa Papae Marcelli | | . | |
| modalità | | . | . |
| Monteverdi Claudio (e le sue opere) | | | . |
| musica di stile teatrale | | . | . |
| Napoli, scuola napoletana | | | . |
| notazione mensurale | | . | |
| Ockegem Johannes | | | . |
| Oratorio di Sant' Ambrogio | . | | |
| organo | | . | . |
| Padovano Annibale | | | |
| <i>Paleografia musicale</i> | | . | |
| Palestrina | | . | . |
| Parabosco Girolamo | | | . |
| Pier De Fossis | | | . |
| Polifonia vocale | | . | |
| Pontirolo Nuovo | . | | |
| riforma della musica sacra | | . | |
| ritmo libero | | . | |
| Ritter August Gottfried | | | . |
| Sacra Consulta dei Riti | . | | |
| San Gregorio Magno | | . | |

| | | | |
|---|---|--|---|
| San Marco, basilica, cappella musicale e archivio | | | . |
| Sant' Ambrogio | . | | |
| Scuola di Santa Cecilia di Milano | . | | |
| Scuola fiamminga | | | . |
| Stradella Alessandro | | | . |
| Utrecht | | | . |
| Venezia, scuola veneta | | | . |
| Verdi Giuseppe | | | . |
| Viadana Ludovico Grossi da | | | . |
| Willaert Adrian | | | . |
| Zarlino Gioseffo | | | . |

Gazzetta Musicale di Milano

ANNO XL. — N. 41. DIRETTORE GIULIO RICORDI REDATTORE SALVATORE FARINA SI PUBBLICA OGNI DOMENICA
11 OTTOBRE 1885

★ **Sommario:** Giuseppe Verdi. — L'Esposizione dei libri corali dal secolo IX al XVI: G. T. — Alla Rinfusa. — ? — Niccolò de Giosa: ACUTO. — La Regina di Saba al teatro Comunale: SAMUEL. — I diritti della proprietà intellettuale in Francia. — Corrispondenze: Genova, Viadana, Piazza Armerina, Massa Lombarda, Lucera, Fiume, Vienna, Lipsia, Buenos-Ayres. — Notizie italiane. — Notizie estere. — Teatri. — Telegrammi. — Posta della Gazzetta. — Liceo musicale Rossini di Pesaro. — Rebus.

L'abbondanza di materia ne impedisce di dare nel numero d'oggi la solita illustrazione e ne obbliga altresì di rimandare al prossimo numero la continuazione delle Notti fiorentine, e le corrispondenze da Parigi e Berlino.
LA REDAZIONE.

GIUSEPPE VERDI

LERI, Giuseppe Verdi ha tocco il 73.° anno. Lunga e prospera vita auguriamo all'illustre uomo; nè questo è vano augurio. I 73 anni ci sono... è vero, ma Giuseppe Verdi può altresì non contarli: aitante della persona, gli occhi vivacissimi, la mente serena, sempre feconda, sempre attiva, piacevolissimo ed interessante conversatore, Verdi è ancora oggi, il Verdi dell'*Aida*: noi dunque ci trasportiamo a 14 anni or sono e salutiamo oggi in Lui quel gloriosissimo maestro ch'è onore e vanto d'Italia nostra.

Lunga e prospera vita ripetiamo a Giuseppe Verdi: ecco il voto nostro, ch'è pur quello di quanti amano l'Arte Italiana: ed ammirano in Lui il maestro che la rese grande in tutto il mondo.

L'Esposizione dei libri corali DAL SECOLO IX AL XVI

Un avvenimento musicale di grande importanza, del quale nessun critico musicale di Milano ha creduto bene occuparsene, poichè in oggi le attenzioni dei critici sono rivolte ben altrove, è stata l'Esposizione degli antichi libri corali di canto fermo, che ebbe luogo nei giorni 24, 25 e 26 settembre p. p. in un salone dell'Oratorio di Sant'Ambrogio in via S. Vittore, n. 20.

Tale Esposizione venne promossa dall'Associazione italiana di Santa Cecilia, presieduta da quell'infaticabile propugnatore della riforma della musica sacra e dotto archeologo ch'è il sac. Guerrino Amelli. Celebrandosi nel giorno 24 nella chiesa di S. Vittore una festa religiosa, per ricordare che in quest'anno ricorre il XV centenario del canto delle *Antifone* e degli *Inni Ambrosiani*, gli alunni della Scuola di Santa Cecilia di Milano, fecero bellamente risuonare sotto le maestose volte della Basilica Porziana, le semplici e gravi melodie della *Salmodia*, del *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Te Deum* e

delle *Antifone* composte da S. Ambrogio, e rivestite dall'accompagnamento diatonico dell'organo per cura dello stesso sac. G. Amelli. Non è a dirsi l'effetto che nell'animo degli ascoltatori, specialmente se amanti della vera arte, produsse questo, per noi nuovo, ma pur antichissimo genere di canto popolare, così severo e mistico. Noi vorremmo che la Curia Arcivescovile milanese, anche per onorare la memoria di quel grande che fu S. Ambrogio, cercasse di propugnare l'esecuzione di questo nobile canto ecclesiastico, vietando assolutamente nel medesimo tempo lo scandalo di esecuzioni raccapriccianti delle banali *Messe* del Cagliero e compagnia. A chi scrive è occorso di constatare in queste ultime settimane, che nelle chiese della Diocesi milanese, per nulla si osservano le disposizioni testè emanate dalla Sacra Consulta dei Riti, poichè, per dire solamente d'alcuni, nei paesi di Pontirolo Nuovo, di Canonica d'Adda e di Gorgonzola, per opera precisamente di sacerdoti, ai quali più d'ogni altro dovrebbe premere il decoro della casa di Dio, raccolta una banda di cantori piazzaiuoli, privi della più elementare istruzione di canto, sia pure corale, e coll'aiuto d'ignoranti organisti, si eseguì della musica sacra degna d'essere cantata nelle bettole! Ma torniamo in argomento. Finita la celebrazione della festa religiosa nella chiesa di S. Vittore, ancora nel giorno 24 il M. R. sac. Amelli tenne una conferenza, sulla missione della musica sacra al tempo di S. Ambrogio e all'epoca nostra, che speriamo di presto vedere alla luce. Dopo di che venne aperta l'Esposizione.

Nel salone dell'Oratorio di Sant'Ambrogio, ai fianchi della presidenza, scorgevasi il grazioso vessillo dell'Associazione di Santa Cecilia, destinato ad essere quanto prima trapiantato in Roma in una colla sede della stessa Associazione. I libri corali antichi che vennero esposti erano in numero di venti, di cui 14 originali e 6 tra fotografie e fotolitografie di altri appartenenti a diverse biblioteche. Era un quadro eloquente e uno spettacolo significante che presentava l'Esposizione dei Corali ambrosiani dal IX al XVI secolo per la loro perfetta concordanza sia nella quantità delle note, come nella qualità e figura dei gruppi nei quali esse erano distinte. Un altro spettacolo però assai diverso offrivano all'Esposizione alcuni libri corali più recenti, cioè del secolo scorso, e sul principio di questo. Essi presentavano al vivo lo stato attuale del canto fermo ambrosiano all'epoca nostra in pieno e perfetto contrasto colla uniforme tradizione sopra dimostrata. Quanti libri, altrettanti melodie differenti fra loro sia per il numero delle note che le componevano, come, e molto più, per la forma affatto diversa della notazione.

L'Esposizione venne chiusa con un'interessante esecuzione, di alcuni canti scelti da ciascuno di quei *fac-simili* o libri corali dall'XI al XVI secolo, dimostrando così col fatto, che dopo Guido d'Arezzo, ogni arcano della notazione del canto fermo è scomparso.

L'egregio sac. Guerrino Amelli, nell'intento di far conoscere il vero modo di eseguire il canto fermo ambrosiano, dal giorno 6 ottobre, dalle ore 12 e mezza alle 2, eccettuati i giovedì e le domeniche, aprese un corso quotidiano di lezioni e di esercizi di detto canto, al quale per il meglio dell'arte musicale sacra, vogliamo sperare accorreranno in buon numero gli studiosi, e specialmente i sacerdoti. — G. T.

★ Nel numero precedente del nostro giornale, dalla *Gazette de la facture instrumentale* di Lipsia, abbiamo riportato la notizia che il fabbricatore d'organi Morettini (non Morestini) di Perugia, ebbe incarico dal Papa di costruire un organo per la Basilica Vaticana. Ora leggiamo la stessa notizia anche nel *Ménestrel* di Parigi, il quale oltre chiamare il distinto organaro italiano un tal Morettini, aggiunge: « *Il faut, comme nous, avoir été témoins des productions pitoyables des facteurs italiens pour deplorer la décision papale.* »

Che in Italia il numero degli organari meritamente distinti sia in oggi molto ristretto, pur troppo è vero. Noi non contiamo ancora i Cavallè-Coll ed i Merklin, quantunque il Trice — italiano d'elezione — abbia nulla ad imparare da essi. Ma il Morettini, si accerti l'irascibile *Ménestrel*, può e sa fare un organo niente affatto *pitoyable*. Basta aver conoscenza degli organi di San Giovanni Laterano per persuadersene.

Del resto si acquistino il *Ménestrel* e la *Gazette* di Lipsia. Crediamo per certo che la nuova costruzione del Morettini non sia destinata affatto alla Basilica Vaticana, ma semplicemente alla Cappella Giulia.

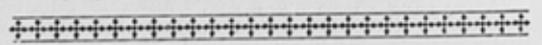
★ *Aprile* è il titolo d'una romanza per canto (Edizione Giudici e Strada) dell'egregio maestro A. Monici.

Di felice idealità melodica e di buona fattura tecnica, questo pezzo è degno di sincera lode e di essere apprezzato e conosciuto dai dilettanti di musica da camera.

★ *L'Art Musical* nel N. 19 del corr. anno deplora sdegnosamente che i giornali italiani si siano lasciati trascinare a mettere in ridicolo le donchisciottate parigine contro le rappresentazioni del *Lobengrin* all'Opéra. E soggiunge: « Noi non comprendiamo affatto perchè questi giornali prendano a difendere un'opera che i loro teatri non hanno mantenuto nel repertorio corrente. »

No, carissima consorella. *Lobengrin* si rappresenta e si ripete in pressochè tutti i teatri d'Italia, anche i più piccoli. Tanto per la verità e per la tua calma!...

★ La prima novità al Regio Teatro dell'Opera a Budapest sarà *Alienor*, grande opera in quattro atti di Jenő Hubay, il celebre violinista. La prima rappresentazione è fissata pel 19 novembre.



IL CANTO GREGORIANO

E LA

POLIFONIA CLASSICA

POICHÈ a Milano fra pochi giorni sarà tenuto un Congresso nazionale di musica sacra, degna affermazione del movimento che ogni giorno maggiormente si estende a pro della riforma, non sia discaro ai lettori della *Gazzetta Musicale* fermare la loro attenzione sopra a quello che sto per dire. Forse le mie parole varranno modestamente, a far pensare con maggior serietà gli implacabili avversari delle nostre idee.

Comincio dal professarmi per quel che sono e fui sempre: fervente cattolico, non soltanto di nome, ma anche di fatto; quindi a pretendere di poter parlare di una parte così importante della liturgia cattolica, con maggior convinzione, con più sentimento ed anche con qualche competenza che si stacca da quella che vorrebbero possedere

coloro i quali delle dottrine cattoliche non si ricordano neppure l'atto di fede; oppure si limitano a discutere... il poter temporale dei Papi!...

Tuttavia io non mi arrogo la pretesa di esporre nuove idee, ma soltanto domando licenza — poichè agli altri è permesso di dire e di scrivere tante corbellerie — di provarmi a lumeggiare un'arte musicale sacra, in cui l'espressione pura e genuina del sentimento religioso, nessuno oserà discutere.

Dire della parte avuta dal canto chiesastico — che si nomina dal glorioso pontefice San Gregorio — nel dare le basi dell'arte polifonica cinquecentista e seicentista (e per conseguenza nel recare elemento vitale alla stessa arte dei nostri giorni) non è cosa a cui io pretenda soddisfare convenientemente con questo modesto scritto. Tuttavia, provando l'intimo desiderio di operare, come so e posso, all'incremento della riforma della musica sacra nelle chiese d'Italia, ho creduto argomento interessante accennare al canto gregoriano, non come la manifestazione completa di un'arte cristiana già prospera e rigogliosa, sibbene quale semplice pietra fondamentale su cui si eresse poi tutto l'edifizio dell'arte polifonica vocale, meglio caratterizzata col nome di arte palestriniana.

San Gregorio e Palestrina, ecco i due nomi gloriosi verso i quali devono convergere le anime e le menti veramente comprese della superba grandezza dell'arte musicale cristiana. Ed è appunto con Palestrina che gli elementi costitutivi del canto gregoriano — si teorici che estetici — hanno avuto la più sublime estrinsecazione in quell'arte, nuova allora, ma ancor più nuova oggi in cui il ritorno ai puri ideali dell'arte e della fede cristiana, sono invocati come un bisogno per rialzare il senso morale dell'uomo.

Chi nel nome di San Gregorio e di Palestrina e per le loro ispirazioni — al pari di me — ha provato emozioni profonde, estasi sublimi, converrà nel dire che non soltanto il culto dell'arte, ma ancora quello della fede si approfondisce nell'animo all'udire quelle mistiche e più volte secolari melodie, ripercotersi sotto le volte di gotiche cattedrali e di maestose basiliche.

Se pensiamo che in oggi nell'animo dei giovani per poco non è spenta la scintilla ideale che animar dovrebbe chi si dedica a comporre pel teatro, e che questi stessi pretesi autori lirici, incapaci a farsi tollerare da un pubblico qualsiasi, digiuni di ogni conoscenza dell'arte sacra e della stessa religione, si ricoverano poi all'ombra delle nostre chiese, facendo scempio in esse di ogni ideale, anzi, ostentando spesse volte il più fiero disprezzo per tutto quello che di veramente grande ha dato la fede all'arte, l'arte alla fede, dovremmo sentir nausea di tali mercanti che aprono la loro bottega nel Tempio ove tutto parla — o dovrebbe parlare — di cose alte e sublimi.

Ed è per cercare di rimediare a simile indecente e riprovevole stato di cose, che S. S. Leone XIII incoraggiando il ritorno all'antico, sia nello studio delle scienze sociali e religiose, che in quello delle arti cristiane, ha voluto comprendere la riforma della musica sacra.

Dopo quanto i dotti stranieri cultori del canto gregoriano hanno in questi ultimi anni esposto, specialmente l'illustre Dom Pothier e la benemerita schiera de' suoi fratelli benedettini le cui opere, *Le Melodie Gregoriane* e la *Paleografia musicale*, ridonano alla chiesa cattolica i tesori artistici de' suoi primi secoli, a me non resta che di accennare al progressivo sviluppo di un'arte che dalla prima

apparentemente si discosta, ma nella quale invece, tortemente si compenetra.

Non è il caso di ricordare qui i primi tentativi di diafonia e discanto — conati dell'arte contrappuntistica venuta di poi — perchè tutti sanno come questi tentativi di arte nuova si erigessero su delle intere frasi del canto gregoriano che appunto allora — e non prima — si cominciò a dire *cantus firmus*. Non voglio nemmeno ripetere quello che tutti sanno, e cioè che tratti melodici interi tolti dal *graduale* o dal *vesperale* hanno servito ai sommi maestri cinquecentisti o seicentisti di tutte le scuole italiane, ma in ispecial modo della romana, a tema fondamentale delle loro sacre creazioni. In questo abbiamo degli esempi splendidi nelle opere più celebrate di Palestrina, ad esempio nelle messe: *Assumpta est Maria*, *Aeterna Christi munera*, *Iste confessor*, *Beati Laurentii*, ecc., nelle quali i diversi temi degli *inni* e delle *antifone*, frazionati, trasportati, rivoltati, variati, entrano come l'anima vitale nel corpo della polifonia.

A tutto questo che forma la materia di un profondissimo studio d'estetica, pubblicato or non è guari dal mio amato maestro Michael Haller di Ratisbona, io traslascio di accennare, perchè mi sento impari all'altezza ed alla vastità dell'argomento.

Mi sembra facile invece dimostrare, eppure interessante a sapersi, come anche quando i temi delle melodie gregoriane erano oramai spariti dalla polifonia vocale, si sia conservata in essa quella forma pura nel disegno ritmico, e quel colorito proprio nell'andamento tonale, pei quali è mestieri ricercare le origini di essa alla fonte genuina del canto gregoriano medesimo.

Si è combattuto assai per provare che il ritmo del canto gregoriano non poteva restringersi entro i limiti della misura metrica. Oggi più nessuno oserebbe sollevare obiezioni su questo riguardo, e tutti considerano le lotte passate come conseguenza di pregiudizi, frutto — diciamolo pure — della sola ignoranza. Forse non è lontano il giorno in cui anche del ritmo nella polifonia palestriniana si potrà dire altrettanto; poichè diversamente non vedremmo ragione alcuna per continuare a mascherare sotto parvenze ributtanti, un volto di angelo. Non vedremmo ragione che giustificò l'atto barbaro che si commette di deturpare con linee angolose, forme geniali e leggiadre; giacchè io considero tale profanazione come la sovrapposizione dell'architettura barocca alle splendide creazioni dei secoli decimo-secondo e decimo-terzo. Cosa che, in Italia specialmente, accade di riscontrare assai sovente.

Quando or sono sei mesi assistetti all'esecuzione della *Missa Papae Marcelli* in San Pietro a Roma per le feste centenarie celebrate in onore di San Gregorio Magno, fu di gradita sorpresa a me, che conoscevo troppo bene lo sfacelo in cui si trovava pochi anni addietro la già celebre Cappella Sistina, udire interpretare Palestrina in un modo affatto nuovo per le costumanze della Cappella Papale. L'illustre maestro Mustafà, che dopo dieci anni di assenza ritornava al suo posto, aveva ben compreso le giuste ragioni che si opponevano all'eseguire le classiche composizioni cinquecentiste senza colorito e col ritmo assolutamente e rigorosamente misurato dal tempo. Basta aver sott'occhi un librone antico di coro, possedere, siano pure brevi nozioni della notazione cosiddetta mensurale e delle sue regole per la lettura, a convincersi della necessità assoluta di dare un ritmo oratorio anche alla polifonia vocale perchè conseguenza diretta, immediata, del canto gregoriano contrappuntato. Le stesse denominazioni delle voci non ci provano che nella loro origine servivano puramente e semplicemente a sostenere, ad abbellire la principale melodia corale gregoriana senza alcun dubbio ritmata liberamente? Il

falso bordonone non è una prova tuttora evidente ed incontrovertibile della giustezza di questa tesi?

Ma oltre che alla libertà del ritmo, libertà che si compendia nell'esatta osservanza della forza di accentuazione delle diverse sillabe, e nella dovuta preponderanza della frase melodica iniziale di ogni gruppo — il che porta con sè, quale conseguenza necessaria, il *colorito* — giova accennare ad un altro elemento penetrato dal canto gregoriano nel corpo della polifonia: voglio dire della *modalità*.

Non mi propongo di sostenere che la natura dei toni ecclesiastici formi assolutamente la base della modalità nella musica polifona.

L'andamento melodico individuale delle diverse parti costituenti una creazione polifonica, portava con sè — quale conseguenza necessaria — alcune eccezioni che dovevano poi diventare veri sistemi, sostituendo colla varietà armonica quello che si andava tralasciando nel campo puramente melodico-tonale. Tuttavia il carattere diatonico dell'arte musicale cristiana, carattere che ebbe la sua più splendida estrinsecazione nella monodia gregoriana, si mantenne per secoli anche nell'arte polifonica, e sebbene qua e là ci appaiano esempi interessanti della superiorità che il cromatismo lentamente andava prendendo, pure non è dubbio che la preponderanza in maggior parte era ancora del genere diatonico.

E sul principio del secolo XVIII che le tradizioni vengono abbandonate, che stile teatrale e chiesastico, sacro e profano si confondono; che un elemento nuovo, ma fiacco, si sostituisce all'eterna freschezza dell'antica melodia gregoriana. Da quel momento il canto che prende nome dal glorioso pontefice San Gregorio Magno viene totalmente frainteso, svisato; e così per una conseguenza naturale, tutto l'edifizio dell'arte musicale cristiana consacrato dai secoli, si sfacela, si dissolve cadendo nel barocco, nel profano e nel triviale.

Per ritornare alla vera musica sacra, non vi ha quindi che un mezzo: ricordare la risposta data da Carlomagno a quei cantori di Metz i quali, contro gli insegnamenti dei cantori romani arrivati in Francia, pretendevano possedere la genuina tradizione del canto sacro: « *Revertimini ad fontem Sancti Gregorii!*... »

Se tutti i maestri, i critici d'arte, i cantori di chiesa si prendessero il disturbo di educarsi in questo ramo dell'arte storica musicale, indubbiamente i criteri loro, in fatto di musica sacra, sia nella teoria che nell'estetica, si poggierebbero sul vero e non sul falso, come pur troppo avviene per la maggior parte dei nostri musicisti in genere. Oggi la bibliografia anche in Italia va facendo passi giganteschi; ma la ricerca pura e semplice, i cataloghi più esatti dei documenti, delle lettere e delle opere appartenenti ad un'epoca, non darà nessun vantaggio se alla bibliografia non si unirà la critica storica, quella che a noi manca completamente.

E per mezzo della critica storica le cognizioni sicure, i criteri giusti sopra il valore di un compositore, diverranno patrimonio dei cultori dell'arte musicale. Si sente tanto parlare di Palestrina; ma chi si prende poi la briga di studiarlo, di analizzarne ed insegnarne le opere? Si porta a cielo la magniloquente grandezza delle opere di Marcello; ma chi avrebbe coraggio di sostenere e di provare con scienza e coscienza che Antonio Lotti, suo fiero avversario, gli fu grandemente superiore?

Certi nomi consacrati dalla tradizione volgare non si osano toccare; ma nessuno però ne esamina le opere, e se lo si fa in minima parte, non si confrontano affatto ad

altre d
avuto
contin
bero d
ducazi
Que
studio
vista s
Gazzer
spazio
quello
l'arte n
alla m
ignorat
nascen
giudizi
mente,
però ch
opere

P
A
nario d
tempo
ad erig
come s
tempio
Il Ca
Filippo
della C
Vannuc
Pure
nica, p
natore
centena
Sara
certi: u
retto da
religio
Vi pr
dilettan
Buonam
Sara

(1) Un
dovrebbe
santissimo
— che su
Busi.
Metto
che notizi
critiche, p
criterio d
colo XVI
Come a

altre dei loro contemporanei, i quali possono anche aver avuto dei meriti maggiori. A questo modo la storia è una continuata ingiustizia contro quei compositori che pure avrebbero diritto di legare il loro nome all'avvenire, mentre l'educazione artistica non fa un passo in avanti (1).

Questo mio articolo non ha la pretesa di essere uno studio: tutt'al più potrebbe servire di prefazione ad una rivista storico-critica a compiersi. Se però il Direttore della *Gazzetta Musicale* vorrà concedermi tratto tratto un po' di spazio nelle colonne del suo giornale, mi proverò a dire quello che so e sento sui principali periodi storici dell'arte musicale, sulle evoluzioni sue — sempre in rapporto alla musica sacra — e dei più celebri quanto di alcuni ignorati compositori delle diverse scuole italiane della rinascenza. Esaminandone le opere mi proverò a dare qualche giudizio, che ad alcuni forse non potrà garbare completamente, ma che io permetterò sempre di impugnare, a patto però che non si parli, non si provi nulla, se non colle opere alla mano.

TEBALDINI.

PER ROSSINI E MOZART

A Firenze, il Comitato per le onoranze a Rossini, sta lavorando per commemorare solennemente il centenario della nascita del grande maestro, studiando in pari tempo i mezzi migliori per raccogliere i fondi necessari ad erigere in Santa Croce un monumento degno di lui; come si sa, le ceneri del cigno pesarese riposano già nel tempio dell'Itale Glorie.

Il Comitato, presieduto dal solerte deputato marchese Filippo Torrighiani, ha nominato, di questi giorni, membri della Commissione esecutiva, l'esimio prof. cav. Luigi Vannuccini ed il signor cav. Emilio Ricordi.

Pure per iniziativa della Giunta della Società Filarmonica, presieduta dall'instancabile e benemerito Sindaco, senatore marchese Pietro Torrighiani, verrà commemorato il centenario della morte di Mozart.

Saranno dati alla Filarmonica due interessantissimi concerti: uno di musica strumentale e vocale da camera, diretto dal celebre Buonamici, ed uno di musica sinfonica e religiosa, diretto dall'illustre Sbolci.

Vi prenderanno parte signore, signorine, signori, esimi dilettanti ed artisti, la Società Orchestrale e la Scuola del Buonamici.

Saranno due concerti di *great attraction*.

(1) Un'opera apparsa in questi ultimi mesi, secondo i miei criteri, dovrebbe servire di sprone e di esempio agli studiosi; ed è l'interessantissimo volume di notizie — come modestamente le chiama l'autore — che sul P. Martini, coi tipi dello Zanichelli, ha pubblicato Leonida Busi.

Metto volentieri le cose a posto. Quelle dell'illustre penalista, più che notizie, sono un volume di forti e profonde osservazioni storico-critiche, per le quali è offerto mezzo, a chi studia, di formarsi un giusto criterio del movimento musicale, specialmente in Bologna, nel secolo XVIII.

Come auguro di cuore che il Busi trovi imitatori della sua forza!

T.

CONCERTI

MALTA. — La *Fantasia Ungherese* per orchestra di J. Burgmein, eseguita sotto la direzione del maestro Carlo Scalisi, ebbe completo successo e venne fatta replicare.

DUBLINO, 25 ottobre. — Successo straordinario il primo concerto delle sorelle Ravogli nella *Leinster-Hall*, con un uditorio sceltissimo e affollato. Esse cantarono mirabilmente il duetto *l'Addio* di Donizetti; la signorina Giulia l'aria dell'*Orfeo: Che farò senza Euridice* e l'*Havanera* della *Carmen*; la signorina Sofia l'*Aria* del *Freischütz* e la melodia di Schumann, *Il canto dello sposo*, quindi assieme il duetto *Rime popolari* del Caracciolo.

In tutti questi pezzi destarono un entusiasmo indescrivibile, si vollero dei bis e alla fine del concerto furono fatte segno ad una di quelle ovazioni che commuovono qualunque artista il più abituato ai trionfi.

Miss Douglas, violinista, il tenore Frisco, il baritono Lorenzi coadiuvarono egregiamente le celebri sorelle e riscosero applausi nei vari pezzi squisitamente eseguiti.

IL TEATRO

CONSIDERANDOLO PER QUELLO CHE È

Lo mi ricordo che una volta, parecchi anni fa, apprendo a caso un *Dizionario* qualunque vi lessi una assai strana definizione del vocabolo teatro. Rimasi perplesso, e sarei rimasto tale chi sa per quanto tempo, se con uno sforzo tutto speciale non mi fossi deciso poi a domandarne spiegazione a chi avrebbe potuto darmela. Il dotto uomo di lettere da me interrogato dettòmi tale responso che risi in cuor mio, e non poco della mia ingenuità! Pazienza! ma almeno si sbandò la perplessità che da tempo mi pesava come un incubo; e per di più il mio uomo di lettere aveva avuto anche la fortuna di inzeccare proprio nel segno e darmi quella risposta che io avrei desiderato! A volte si dice, le combinazioni! Mi parve di rinascere! gettai in un angolo lo stupido *Dizionario* e feci l'onore di togliere la polvere a un ritratto del mio uomo di lettere, che era a tempo avanzato anche un po' mio parente!

Il teatro dunque dovrebbe dilettere, commuovere e ammaestrare. E chi poi? O bella, la gente che ci va; e qual gente ci va? tutta quella che vuole, e quando vuole provare diletto, commozione, ammaestramento. Oh! magnifico, magnifico! ma... e se qualcuno volesse dilettersi senza commuoversi e senza aver bisogno di ricevere ammaestramenti?

Questa è una utopia; il teatro ammette un diletto, sì, ma speciale, un diletto mercè il quale si provi una emozione qualsiasi, e mercè il quale si venga a saperne un poco più di quando uno c'è entrato. Tutto, nel teatro si concentra, si compendia nel diletto; anzi è assoluto dilemma l'asserire che senza di esso non può comprendersi il teatro, ma questo diletto lo si sottintende intellettuale, di quella qualità metafisica che è quello che proviamo alla vista d'un quadro, alla lettura d'un libro; nulla di materiale, tutto di sentimento e di nobile sentimento, quindi spiegata resta la connessione di esso alla commozione e all'ammaestramento.

breve tempo parvero calmarsi di nuovo. Il vecchio castellano, al quale comunicai quel fatto, mi confidò che neppur egli da qualche tempo più si fidava del suo garzone. Mandato di frequente nella vicina cittaduzza per fare delle provviste, aveva contratto ogni sorta di relazioni; nondimeno bisognava restringersi frattanto a tenerlo d'occhio e non lasciargli scorgere il minimo segno di sospetto a suo riguardo; non appena arriverebbe di ritorno il padrone, si sarebbero dovute prendere energiche misure, non accettando in casa se non persone fidate.

(Continua).

SULL'ANTICA SCUOLA VENETA

LETTURA FATTA DA

GIOVANNI TEBALDINI

IL 13 AGOSTO 1893

al Liceo Musicale Benedetto Marcello di Venezia

in occasione

della distribuzione dei premi e per la chiusura dell'anno scolastico

LA riforma di Guido Aretino, da circa tre secoli aveva rese più semplici e più facili le regole grammaticali dell'arte musicale; ed esse non più confuse fra i dettami aridi della metafisica, offrivano campo aperto anche a coloro i quali fino a quell'epoca si erano accontentati di rimanere musici estemporanei.

Giovanni De Muris sviluppando la polifonia iniziale d'allora, conosciuta sotto il nome di *discanto*, e creando il contrappunto — il quale in appresso dovea prendere maggior forma con Guglielmo Dufay — gittava le basi di quella gloriosa scuola fiamminga, dalla quale dovevano scaturire le non meno gloriose scuole italiane.

Con eguale coincidenza di origini storiche, le scuole italiane della pittura e della scultura si riannodano all'arte delle Fiandre; di questa nazione la quale sebbene politicamente smarrita, conserva però in altissimo grado, nella lingua, nell'arte e nelle tradizioni, la più spiccata individualità.

Non potremmo altrove rintracciare, se non nella chiesa cristiana, la fonte dell'arte musicale dei nostri tempi, perchè la musica chiesastica appunto fu la prima ad avere regole fisse e quindi a stabilirsi storicamente.

Parlando in singolar modo di Venezia, nulla di più bello e di più ideale che ridestare nell'animo nostro la eco lontano dei canti gravi e solenni che nei secoli passati echeggiarono sotto le dorate volte del magico San Marco.

A mezzo il secolo XIV, narrano le cronache veneziane e fiorentine, Francesco Landino, detto il cieco degli organi, veniva dalla gentil terra toscana a misurarsi con Francesco da Pesaro, organista della Basilica Ducale. La palma venne riportata dal cieco fiorentino; ed il Re di

Cipro, presente alla gara in segno di onore, volle incoronare egli stesso il vincitore, fra una folla di popolo plaudente.

Nessun nome eccelso, appresso a questo fatto, registra la storia. Soltanto ricorda Bernardo Murer, altro organista a San Marco che, vuoi da taluni, sia stato il primo ad applicare il pedale all'organo.

Altri però lo contestano, citando l'organo di Utrecht, compiuto nel 1120, che già recava questa importante innovazione. Sia comunque, è manifesto che a Venezia si andava innanzi nel lento, ma progressivo cammino dell'arte musicale.

Verso la fine del secolo XV il fiammingo Pier De Fossis, aggregato in qualità di cantore alla Cappella di San Marco e compositore che di sé avea levato fama, veniva incaricato di assumere le funzioni di maestro della Cappella medesima.

Il Maldeghem di Bruxelles, nei *Trésors musicales* che da anni va pubblicando, comprese parecchie composizioni di questo maestro; ma l'esame di esse non fa per nulla trasparire sull'orizzonte melodico, uno sviluppo di idee, una fantasia sufficiente che possa dare diritto a quelle composizioni d'aspirare al nome di *musica* nel senso che oggi, colle idee estetiche meravigliosamente allargate, si suol dare a questo vocabolo.

Poco più tardi — mancato il De Fossis, e per volere assoluto del doge Andrea Gritti, il quale riuscì a vincere colla sua autorità le mene avversarie di chi non avrebbe voluto a quel posto uno straniero — fu chiamato da Roma a Venezia quell'Adriano Willaert che lo Zarlino appella *il divino messer Hadriano*. A lui deesi la creazione della scuola veneta antica, e senza pretendere di rintracciare nelle composizioni sue gli elementi sui quali si sia fondata tale scuola, egli è certo che in grazia agli ammaestramenti di Willaert, Venezia poté contare in breve tempo i più illustri cultori dell'arte i quali, oltre che nel proprio paese, portarono lontano la fama grande della nuova scuola che qui andava iniziandosi.

Allievo di Ockegem e di Josquin des Prés, nelle sue composizioni, il Willaert, risente alquanto del carattere proprio, più che al suo paese, all'epoca di transizione o meglio di preparazione in cui egli era cresciuto. Ma con lui la polifonia va già svolgendosi mirabilmente in ampie frasi melodiche; ed abbandonate, se non del tutto, almeno in buona parte, le bizzarrie e gli indovinelli contrappuntistici de' suoi antecessori, prelude mirabilmente alla grande arte che stava per sorgere gigante, con Palestrina in Italia e con Orlando di Lasso nella Fiandra.

Pur tuttavia sebbene gli storici, constatando il semplice fatto, argomentino di poter chiamare Willaert il fondatore della scuola veneta, puossi ritenere per fermo che gli studi storico-critici compiuti negli anni più recenti, portano alla conclusione che soltanto Giuseppe Zarlino deesi riconoscere per il vero fondatore di essa. Indubbiamente il Willaert colla sua vastissima erudizione; colla fenomenale, anzi prodigiosa attività; col carattere suo, colla dottrina profonda seppe qui creare una grande scuola. Ma egli ri-

mase sempre musicali no

I di lui prendendo o tanto a sé inventive, e tere che an che fu dett

Dopo W priano De scuole itali minghi. Co si trovava l'Arcadelt, Non era ar dovevano era poco h

Cipriano zioni profa bero ascol sità. L'ope mandosi e si iniziava storia regis Padovano Giuseppe molto — ill

Ma sopr Semplici e geva la C anche coll e strument lifornia voe tutte le sc

Ma ai C

Qui mi

di Giusepp

Trattati r

quanto co dell'estetic non molt

San Marco polifonico.

bizzarrie fi

e dal cuor

guire le p

autori app

da lui dip

rino nell'a

Finalme

sparge per

iade di il

celebri co

nome dell

rebbe oltr

dissertazic

che visser

mase sempre un compositore cui all'italianità delle idee musicali non avrebbe potuto dare grande impulso.

I di lui allievi — fra i quali appunto lo Zarlino — apprendendo dal maestro l'arte del comporre, dovettero soltanto a sè stessi d'aver potuto sviluppare le proprie facoltà inventive, imprimendo alle loro composizioni quel carattere che andò man mano esplicandosi in quella maniera, che fu detta, italiana.

Dopo Willaert fu a Venezia un altro fiammingo; Cipriano De Rore. Si può dire che in quel tempo tutte le scuole italiane andavano formandosi per opera dei fiamminghi. Così, oltre al Willaert ed al De Rore in Venezia, si trovavano il Jachet a Mantova, il Goudimel a Roma, l'Arcadelt, il Verdelot assieme al tedesco Isaac in Firenze. Non era ancor giunto il momento in cui le scuole italiane dovevano manifestarsi nella loro imponente grandezza. Ma era poco lungi.

Cipriano De Rore si dedicò di preferenza alle composizioni profane, ed i suoi *madrigali*, oggi ancora si potrebbero ascoltare, non certamente a semplice titolo di curiosità. L'opera efficace del Willaert andava intanto affermandosi e svolgendosi mirabilmente. Contemporaneamente si iniziava la scuola dei più grandi organisti. E qui la storia registra i nomi di Girolamo Parabosco, Annibale Padovano e Claudio Merulo; di Vincenzo Bell'Avere e di Giuseppe Guarni, autori tutti che il Ritter — non è molto — illustrava degnamente nella sua *Storia degli organisti*.

Ma sopra a tutti volano giganti i nomi dei due Gabrieli. Semplici organisti di San Marco mentre lo Zarlino dirigeva la Cappella, seppero legare il loro nome alla storia anche colle più meravigliose e potenti composizioni vocali e strumentali. Forse il solo Palestrina nel campo della polifonia vocale, potè contendere ai Gabrieli il primato fra tutte le scuole italiane. Niun altro.

Ma ai Gabrieli ritorneremo più innanzi.

Qui mi soffermo a considerare l'opera varia e feconda di Giuseppe Zarlino. Teorico sommo, detta una serie di *Trattati* monumentali in cui raccoglie per primo, tutto quanto concerne l'arte musicale nel campo della storia e dell'estetica, della teoria e della pratica. Compositore, forse non molto fervido, ma italiano, scrive per la basilica di San Marco *Motetti*, *Messe*, *Salmi* ed *Inni* nel più puro stile polifonico. In tali composizioni più nessuna traccia delle bizzarrie fiamminghe; tutto emana dalla fantasia; dalla mente e dal cuore. Direttore della Cappella di San Marco, fa eseguire le più celebri composizioni del suo tempo anche di autori appartenenti ad altre scuole; vuole che gli organisti da lui dipendenti — il Merulo ed il Gabrieli — si misurino nell'arringo della composizione.

Finalmente a sua volta dà vita ad una scuola la quale sparge per l'Italia, non solo, ma in tutta Europa, una pleiade di illustri maestri. Se si dovessero citare qui tutti i celebri compositori che fecero echeggiare pel mondo il nome della scuola veneta, sarebbe cosa la quale condurrebbe oltre i confini assegnati a questa breve e modesta dissertazione. Mi limito quindi a ricordare quei maestri che vissero in Venezia, e ritorno ai Gabrieli.

Si era sul declinare del secolo XVI. Le diverse scuole italiane, più che instaurate, da circa cinquant'anni si erano splendidamente affermate. Fra esse la veneta era delle più celebri e dall'Italia come da oltr'alpe, qui convenivano gli studiosi alla scuola reputatissima di Giovanni Gabrieli. Il Winterfeld in un'opera assai poco conosciuta nel nostro paese — e che reca a titolo, *Gabrieli und seine Zeitalter* — illustra stupendamente tutte le più intime qualità per le quali l'arte del sommo compositore organista si rese tanto celebre. Ed in principal modo mette in evidenza una caratteristica che fin dalle origini fu tutta propria della scuola veneta: la predilezione per il genere strumentale e sinfonico e per lo stile drammatico. Questo però non deve far credere che i Gabrieli, ed anche parecchi degli autori venuti più tardi, confondessero in un tutto il genere sacro ed il profano. Tutt'altro! Anzi; quanto in essi ci appaiono interessanti i conati dell'arte drammatica e sinfonica, tanto più ci si mostra in tutta la sua purezza ideale e nella più maestosa grandezza la polifonia vocale, riserbata di preferenza dagli autori cinquecentisti alla chiesa.

Amico intimo di Giovanni Gabrieli fu Leo Hasler, organista in Augsburg; scolaro prediletto Enrico Schütz che divenne poscia direttore della Cappella dell'Elettore di Sassonia. Da tali fatti non è quindi difficile cosa dedurre quanta influenza abbia avuto nelle stesse scuole d'oltr'alpe, l'antica e classica scuola veneta.

La camerata de' Bardi in Firenze teneva da qualche anno le sue celebri sedute, ed in esse, Peri, Corsi e Caccini davano vita ai primi melodrammi. Un campo nuovo, quasi ignorato, andava preparandosi pei musicisti, e Venezia fu delle prime a dare sviluppo ai nuovi ideali. Giovanni Croce e Giulio Cesare Martinengo — maestri alla Cappella di San Marco — resistettero con audacia al soffio di nuova vita artistica che si avanzava arditamente e si mantennero non solo compositori sacri, ma puristi senza eccezione. Le nuove idee però ebbero in breve il predominio. Eppure oggi — fatto strano, significante e spiegabilissimo ad un tempo — ci appaiono meno vecchie le classiche composizioni degli antichi maestri, i quali si sforzavano di conservare le quasi secolari tradizioni, che non la musica della scuola la quale allora sorgeva, giovane e piena di vita.

Non entrerà a fare considerazioni così assolute che mi possano valere la taccia di temerario; ma è ben certo che oggi rileggendo le fiere parole con cui l'Artusi si scagliava contro l'*imperfezione dell'odierna musica* non ci appaiono poi così false ed ingiuste come ebbero a giudicarle gli storici del secolo scorso.

Del bello, dell'utile, creò senza dubbio la nuova scuola; ma la demolizione ch'essa andava compiendo di tutto quanto era stato creato addietro, si può giudicare troppo cruda e manifesta. E se essa fosse riuscita a seppellire sotto trofei di glorie e di clamori, un periodo sì grande per la scuola veneta e per le forme d'arte fin'allora tenute in alto onore, la nuova scuola non avrebbe potuto al certo aspirare a titoli di benemerenda.

Ma quelle che salvarono dal naufragio la secolare arte

dello Zarlino, dei Gabrieli e del Croce furono la scuola bolognese capitanata dal P. Lodovico Grossi da Viadana; e la scuola romana, che nelle composizioni di Suriano, Anerio, dei fratelli Giovanelli, dei Nanini e di tanti e tanti altri, si manteneva fedele alle grandi tradizioni del sommo Palestrina.

A questo punto si chiude il primo periodo dell'antica scuola veneta. (Continua.)

CORRISPONDENZE

BRESCIA, 7 Settembre.

Falstaff e Manon Lescaut.

L'entusiasmo pel nostro spettacolo è come una valanga: ma... una buona, una piacevole valanga, che va smisuratamente crescendo verso la fine di questa straordinaria stagione teatrale, e invece di portar stragi e rovine, porta quattrini nella cassetta dell'Impresa, e molta soddisfazione agli albergatori, ai caffettieri, ai vetturali, ecc., ecc.!! Questo si intende dal lato materiale, poichè dal lato moralmente serio, cioè quello artistico, la soddisfazione è grandissima in quanti ebbero mano nell'organizzare il suddetto spettacolo d'opera. Peccato... che tutto finisca, e col ro corrente si debba esclamare finis! e veder chiusi i battenti del nostro glorioso teatro Grande; il quale quest'anno non fu grande abbastanza per contenere tutti quanti accorsero a Brescia per assistere al Falstaff, od alla Manon.

Del resto, perchè non si dica che l'amore di campanile guida la mia penna, mi appello ad una competente autorità, quella del vostro Nappi, che fu qui sabato e domenica, per udire le due opere, e pubblicò nella Persicertanza due stupendi articoli. I successi... sono noti: ma vi sono successi e successi: incominciando da quello della Manon Lescaut, il Nappi dice:

«... per provare la autenticità del successo, pur essendo la quinta rappresentazione, il teatro era gremito dalla platea ai palchi, al loggione; gli applausi scoppiarono frequenti, si bissò il bellissimo episodio melodico: In quelle trise morbide...

e l'intermezzo all'atto terzo; alla fine di quest'atto acclamazioni entusiastiche e prolungate chiamarono più volte alla ribalta gli artisti ed il maestro Mascheroni, il quale, solo per pietà degli affaticati esecutori, dovette rifiutarsi di annuire all'insistente richiesta di replica.»

E del Falstaff soggiunge: «... il teatro era affollato ieri sera per l'ottava rappresentazione in modo eccezionale. Già fin dal mezzogiorno tutto era venduto; molti forestieri arrivati nelle ore pomeridiane non poterono trovar posto: la ressa alla porta fu tale che si dovette ricorrere all'Autorità di P. S. per regolare l'accesso. La sala presentava un aspetto imponente; ciò che avvenne anche per le antecedenti rappresentazioni.»

E dopo questo, mi pare che basti, e faccio punto, quanto alla cronaca passata. Nella cronaca presente, trovo da registrare la rappresentazione d'ieri sera della Manon Lescaut, che fu la serata d'onore della signora Zilli, una fra le artiste predilette del nostro pubblico, che l'apprezzò lo scorso anno nella caratteristica parte di Tigrana nell'Edgar, ed ora nel Falstaff e nella Manon. La Zilli fu festeggiatissima; nel secondo atto le vennero presentati molti mazzi di fiori; la nostra benemerita Deputazione teatrale le offrì uno splendido ed elegante specchio montato in argento, stile Luigi XV, e l'impresa De Comis un ricco vaso di ceramica.

Le tre ultime serate avranno luogo di seguito: Venerdì 8: Falstaff, serata d'onore del baritono Pessina. Sabato 9: Manon Lescaut, serata d'onore del tenore Garbia. Domenica 10 Falstaff.

PISA, 6 Settembre.

Rigoletto.

SABATO 2 ebbe luogo al Politeama Pisano la prima rappresentazione dell'opera del maestro Verdi, Rigoletto, ed il successo fu ottimo. Il protagonista, baritono Emilio Barbieri, fu applauditissimo dal numeroso pubblico e costretto a bissare vari pezzi. Al Barbieri fu donata una bellissima corona dalla signora Angelina Tiberini. La parte di Gilda è sostenuta dalla brava e bella signorina Paulina Leone, la quale ha una simpatica voce e canta molto bene. Piacquero pure la contralto Giulia Estill-Bianchi, il tenore Tobia Bertini, il basso Cesare Di-Ciolo. Concertatore e direttore d'orchestra è l'esimo maestro conte Sacconi, il quale farà una bellissima carriera. Bravi i comprimari, discreta la messa in scena. Questa sera, terza rappresentazione, il teatro è tutto venduto. — ARNALDO.

UDINE, 31 Agosto (ritardata).

Musica sacra a Tolmezzo.

Le cause che hanno chiamato a Tolmezzo il vostro corrispondente non sono si comuni nè frequenti da lasciarsi passare sotto silenzio. Un organo nuovo costruito da un modesto, ma intelligente artista: lo Zanin di Camino di Codroipo ed inaugurato con due concerti dal maestro Franz di Udine, il quale fu allievo di Lemmens alla scuola di Malines. L'esecuzione della Messa: Ite confessor, di Palestrina, da parte della Schola Cantorum della piccola città; la quale scuola merita i più sinceri elogi, rivolti specialmente ai due maestri, il sacerdote Dorigo ed il maestro Cossetti. Due conferenze del maestro Tebaldini sul tema La riforma della musica sacra; e soprattutto un concorso straordinario di seguaci vecchi e nuovi della riforma, i quali animati dal più vivo entusiasmo per la causa, non ebbero che parole di elogio per l'attività indefessa e per lo zelo altamente artistico addimosttrato in tale occasione da quelle brave e intelligenti persone che a Tolmezzo si adoperano onde far progredire nella Carnia ed in tutto l'alto Friuli, il principio di tale riforma.

Fossero parecchie le cittadelle pari a Tolmezzo! La causa dell'arte severa farebbe in breve dei passi giganteschi. — G. T.

TEATRI

ALBA. — Al teatro Sociale andrà in scena nella prossima stagione di autunno la nuova opera del maestro Luigi Minuto: Il Trionfo d'amore, su libretto del prof. cav. De-Francesco, preso dalla leggenda dello stesso nome del comm. Giuseppe Giacosa.

VIENNA. — Si rappresenterà presto la nuova operetta Der Obersteiger del maestro Zeller, appena ultimata.

A giorni si festeggerà la 250.ª rappresentazione del ballo La fata delle bambole nel teatro di Corte.

STOCCARDA. — La prima novità del nostro teatro di Corte sarà il Falstaff di Verdi, che andrà in scena il 10 del corrente mese. Assisterà, dicesi, l'Imperatore di Germania.

Come notizia musicale ecco il risultato del concorso bandito dalla Casa Editrice di Nietschke di qui: vennero inviati nientemeno che tremila (3000!) cori per voci d'uomini alla Giuria!

★ Il proprietario del Carolatheater di Lipsia, signor A. C. Friedrich, intende ricostituire ed abbellire questo edificio, allo scopo di renderlo accessibile ai migliori artisti della Germania. La spesa preventivata a quest' uopo è di duecentomila marchi, e già si è trovato non solo la Ditta assuntoria dei lavori, Weichardt e Gelbo, ma anche l' Impresario degli spettacoli, signor Carl Schönsfeld, che ha concluso un contratto della durata di dieci anni, a principiare dall'autunno 1895, in cui avrà luogo l'inaugurazione.

Il teatro, illuminato a luce elettrica, sarà rimesso completamente a nuovo, in stile moderno, con tutte le comodità ed esigenze odierne.

★ Autori e raccoglitori di inni.

John Rylands, di Manchester, che morì nel dicembre 1889, possedeva la più grossa collezione di inni sacri nota nel mondo intero. Era stata sua intenzione di riunire l'innologia di tutte le nazioni e in una diecina di anni riuscì a radunare 20,000 inni circa.

Il vescovo d'Exeter ne possiede 9,000. Si calcola a 25,000 il numero degli inni inglesi.

Charles Wesley ne scrisse 6,500; la signora Crosley, una letterata cieca, 3,000; James Edmeston, un architetto, 2,000; Beldome, 830; Kelly, un curato irlandese, 765; James Montgomery, un giornalista, 400; Isaac Woth, 400; Carlotta Elliot, 150; il vescovo Wordsworth, 128; il dottore Bonar, 120; F. Lyte, 110.

Secondo il signor John Murray, il numero totale di inni cristiani, scritti nelle 200 lingue e dialetti, si eleva a 400,000.

Gli editori Moody e Sankey hanno guadagnato oltre cinque milioni, vendendo gli inni i più noti, sotto il titolo di *Inni antichi e moderni*.

A tutto oggi sono stati venduti più di 25 milioni di copie.

★ La *Börsenzeitung* ha da Chicago: « I sogni sono tutti svaniti. Gli affari vanno assai male. La celebre orchestra, diretta da Theodor Thomas, si è sciolta per mancanza di denaro e molti artisti, che erano stati scritturati per la fine della stagione, sono stati avvisati telegraficamente di non muoversi. I signori Abbey e Grau, che avevano detto di accordare i migliori artisti, non si trovano nel caso di mantenere la loro promessa. Anche Mackenzie, che doveva far eseguire a Chicago il suo oratorio *Bethlehem*, strada facendo, ha rinunciato. L'orchestra della Scala di Milano che doveva rappresentare il punto culminante della *World Fair*, ha pensato bene di risparmiare le spese del viaggio.

« È molto umoristico, conchiude la *Börsenzeitung*, che i signori americani non accennino menomamente a questo fiasco mondiale della loro Esposizione! »

PER GAETANO DONIZETTI

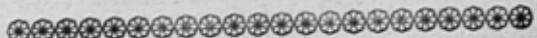
AL teatro Riccardi di Bergamo avrà luogo lunedì sera, 18 corrente, un grande concerto a totale vantaggio del monumento da erigersi all'immortale musicista.

Principalissima attrattiva è il concorso del celebre violoncellista Alfredo Piatti, bergamasco.

Eccone l'interessante programma:

1. DONIZETTI *Sinfonia della Fausta*. — Piena orchestra.
2. VERDI *Duetto nella Luisa Miller*. — Signorina Elvira Brambilla e signor Cesare Bacchetta.
3. PIATTI *Andante e Finale del II Concerto*. — Cav. Alfredo Piatti ed Orchestra.
4. DONIZETTI *Romanza della Maria di Rudenz*. — Signor Cesare Bacchetta.
5. BOCCHERINI a) *Largo della V Sonata*. — Cav. Alfredo Piatti ed Orchestra.
5. PIATTI b) *Scherzo sopra Arie Baskyr*. — Cav. Alfredo Piatti ed Orchestra.
6. BAVAGNOLI *Souvenir de une Riviere. Petit Morceau*. — Unisono d'Archi con accompagnamento d'Arpa.
7. DONIZETTI-PIATTI *Rimembranza della Linda di Chamounix*. — Cav. Alfredo Piatti ed Orchestra.
8. RADIER J. *La Caletta*. — Signorina Elvira Brambilla.
9. DONIZETTI *Quarto Atto della Favorita*. — Signorina Irma Monti-Baldini, signori Luigi Iribarne e Ferdinando Fabro, Cori ed Orchestra.

Direttore e concertatore: maestro signor Manlio Bavagnoli.



SULL'ANTICA SCUOLA VENETA

LETTURA FATTA DA
GIOVANNI TEBALDINI

IL 13 AGOSTO 1893

al Liceo Musicale Benedetto Marcello di Venezia

in occasione

della distribuzione dei premi e per la chiusura dell'anno scolastico

(Continuazione e fine, vedi N. 37)

G IULIO MONTEVERDE venuto da Mantova dopo i successi trionfali dell'*Orfeo* e di *Arianna*, portò a Venezia ideali d'arte affatto nuovi. In breve egli poté considerarsi come il capo di una nuova scuola.

Ma se ai nascenti ideali — cioè al teatro — portò egli così largo tributo, non puossi per altro affermare con pari certezza che al posto occupato in qualità di maestro alla Cappella di San Marco abbia recato quei grandi vantaggi di cui per opera sua godette il melodramma. Monteverde senti in grado eminente il dramma e le passioni umane. A provarlo resta immortale quel celebre *Lamento d'Arianna*, così noto a tutti, e che vuoi egli dettasse, accasciato dal dolore per la perdita della consorte. I *madrigali* stessi sono la più bella espressione di sentimenti festosi e giocondi. Invece nelle *Messe*, più nessuna traccia di quel sapiente e

colorito cont
così illustre
ma una mod
timido avvici

A Claudio
ed important
lo studio dell
compositori i
il Luca Mar
questi ultimi
Restano al e

fatte nel cam

Mentre in
Monteverde,
alta fama di
che pur nato
maestri appa

nell'arte fu t
Frescobaldi
questi a sua
Bach, ricono
dal sommo
liana. Infatti

soggetti, neg
cato da Fres
clavicembalo
più ancora e
di Gio. Seb

noi italiani,
desca, da fo
studiosi dell
verano essen
per seguire
davvero cor

— come eb
Hans de Bü
zialità e me
grandezza d
venire musi

Fra i ma
mezzo il se
Natale Mor
valli. I prin
chiesastiche
dei cinquec
drammatico
destava tan
innovazioni
ad esempio
pecca di ib
giormente
vetta e di
steranno co
veramente
fonisti dell'

colorito contrappunto polifonico per cui i Gabrieli resero così illustre il primo periodo di storia della scuola veneta; ma una modesta successione omofonica ed un, direi quasi, timido avvicinarsi di brevi e semplici imitazioni.

A Claudio Monteverde si attribuirono dagli storici molte ed importanti innovazioni nel campo armonico-tonale. Ma lo studio delle opere dei fiamminghi ed ancora di parecchi compositori italiani che lo precedettero — quale ad esempio il Luca Marenzio nel celebre *Madrigale cromatico* — in questi ultimi tempi condusse a conclusioni assai diverse. Restano al contrario le conquiste non indifferenti da lui fatte nel campo della musica strumentale.

Mentre in Venezia ferveva l'opera innovatrice di Claudio Monteverde, nel Belgio dapprima e poscia in Roma levava alta fama di sé Girolamo Frescobaldi, l'eminente organista che pur nato a Ferrara si può ascrivere fra i più illustri maestri appartenenti alla scuola veneta. L'influenza sua nell'arte fu tale che la stessa critica tedesca, pel fatto che Frescobaldi ebbe alla sua scuola in Roma il Fröberger e questi a sua volta fu maestro alla prima generazione dei Bach, riconosce che la grande scuola, la quale prese nome dal sommo maestro di Eisenach, è tutta derivazione italiana. Infatti non è difficile cosa rintracciare nei *temi*, nei *soggetti*, negli *svolgimenti*, e nel *modo di cadenzare* praticato da Frescobaldi nelle sue composizioni per organo e clavicembalo, una sorprendente affinità colla condotta ma più ancora coi concetti svolti nei *Preludi* e nelle *Fughe* di Gio. Seb. Bach. Questo fatto è così importante per noi italiani, tanto più essendo riconosciuto dalla critica tedesca, da formare sufficiente risposta a coloro i quali, agli studiosi delle immortali opere di Gio. Seb. Bach, rimproverano esser vergognoso abbandonare le tradizioni italiane, per seguire la traccia della scuola tedesca. Oh si fossero davvero conservate in Italia le nostre classiche tradizioni — come ebbe ad esprimersi Giuseppe Verdi scrivendo ad Hans de Bülow — si riconoscessero con maggiore imparzialità e meno ignoranza le glorie nostre passate e la grandezza della vera arte italiana! Quale fortuna per l'avvenire musicale del nostro paese!

Fra i maestri che maggiormente emersero in Venezia a mezzo il secolo XVII, vanno ricordati Giovanni Rovetta, Natale Monferrato e Francesco Caletti Bruni detto il Cavalli. I primi due in parecchie delle loro composizioni chiesastiche tornarono arditamente e felicemente sulle orme dei cinquecentisti; in altre vollero conciliare lo stile quasi drammatico anzi virtuoso, che in quel tempo nel teatro destava tanto interesse, con l'aiuto di alcune opportune innovazioni introdotte dal Viadana nella sua musica, quale, ad esempio, il *Basso continuo*. Ma tal genere d'arte, che pecca di ibridismo, non è quello al certo il quale maggiormente contribuì nel legare alla storia i nomi di Rovetta e di Monferrato. Assai meglio resistettero e resisteranno contro le ingiurie del tempo, le composizioni severamente classiche composte da essi nello stile dei polifonisti dell'età d'oro.

Di Francesco Caletti Bruni, lombardo, detto Francesco Cavalli, il quale entrò dapprima come organista a San Marco e poscia vi fu promosso maestro, nulla l'Archivio della Cappella conserva che porti il suo nome. Forse fra i diversi libri da cui, chissà in qual tempo, vennero asportate vandalicamente le ricche legature, può darsi si trovino composizioni del maestro di cui stiamo occupandoci; ma stabilirlo, fino ad ora, è impossibile. Quindi al Cavalli la critica storica, anche la più recente, non è in grado di aggiungere cosa che già non si conosca.

Soltanto può tuttavia testimoniare con maggior sicurezza, quanta ricchezza di fantasia egli possedesse; quale genialità di espressione; quanta dovizia di coloritura nello strumentale; quanta potenza drammatica. Dopo Monteverde, in ordine di tempo, fu il più robusto e personale fra gli autori melodrammatici, ed al suo predecessore e concittadino certo poco o nulla poté invidiare, sia per ingegno che per valore. L'opera di lui — maggiormente nota al mondo degli studiosi — *Giasone* — della quale l'Eitner quarant'anni addietro faceva una splendida edizione sull'esemplare manoscritto che si trova alla Nazionale di Firenze e che si crede originale dello stesso Cavalli, non poteva indubbiamente essere ignota a Cristoforo Gluck quando componeva l'*Orfeo*. Il maestro tedesco recatosi a studiare a Milano alla scuola del Sammartini deve aver appreso moltissimo dalle opere del Cavalli, se i procedimenti melodici ed armonici; il recitativo eminentemente drammatico; l'abbandono quasi totale della fioritura, portata nel canto ad un grado esagerato di virtuosismo; in breve, se la struttura stessa della composizione melodrammatica in *Orfeo*, ricorda tanto apertamente *Giasone*. E l'influenza del Cavalli, presso i suoi contemporanei stessi fu grandissima. Le celebri canzoni dello Ziani, di Carissimi, di Cesti e di Caldara per quanto finamente ispirate, aristocraticamente carezzevoli, sono tutte una derivazione dello stile del Cavalli, il quale avea finito così per imporsi interamente ai compositori del suo tempo.

Venezia verso la fine del secolo XVII era divenuta la meta più alta, il sogno accarezzato da tutti i musicisti.

Compositori, cantanti, virtuosi, suonatori, qui tutti accorrevano nella speranza di farsi applaudire, di farsi battezzare artisti di gran merito. Un secolo prima l'aspirazione vivissima dei più celebrati maestri erano il magico San Marco e la grande scuola di musica sacra che le assidue cure di Willaert, gli studi profondi dello Zarlino, la potente fantasia dei Gabrieli avevano saputo fondare.

Nel momento invece che stiamo esaminando ogni attrattiva era pel teatro. I successi immediati e clamorosi; il plauso della folla, in questa Venezia gaia, splendente di luce e di ricchezza, di bellezza e di fasto, assumevano proporzioni addirittura morbose. Erano non successi, ma apoteosi. La debole natura umana come avrebbe potuto resistere alle seducenti attrattive del teatro? I musicisti, quasi rinnovando la poetiche imprese dei trovadori di Provenza, dei discepoli della gaia scienza, nelle Corti e nei tornei d'amore, passavano la vita da un'avventura galante ad un successo teatrale, e la severità della liturgia cattolica

sè stessi alla grande, alla robusta scuola degli antichi e poscia creare il gusto nelle masse. E soprattutto che i compositori badino alla qualità più che alla quantità delle loro opere. Non sempre la pianta che cresce alta, produce i fiori più odorosi.

Vi sarà chi per questo invocato ritorno alle classiche tradizioni, griderà al formulismo. No. Il formulismo, anzi il manierismo furono sempre retaggio dell'arte empirica. Ad ogni modo coloro i quali non si perirebbero di muovere questa censura, egli è ben certo, sono soltanto quelli che non hanno ancora saputo capacitarsi dell'immenso cammino percorso in breve tempo dall'arte musicale. Poichè i fatti ci provano incontrastabilmente, che i più potenti geni riformatori del nostro secolo, non hanno avuto che il nobile ed elevato intendimento di riannodare l'arte dell'avvenire all'arte del passato. Qui non si tratta di imitare servilmente, ma di fortificare lo spirito delle generazioni nuove all'arte veramente tradizionale del nostro paese, attingendo alle pure fonti del classicismo la forza, per librarsi in alto a' più arditi voli.

I capolavori delle arti plastiche, esposti agli sguardi di tutti; gli splendidi edifizii che adornano questa vaga regina dell'Adriatico, hanno pur parlato all'animo di più generazioni, creando il gusto eletto degli artisti, non solo, ma benanco della folla apparentemente profana.

Per i capolavori dell'arte musicale invece avviene ben diversamente. Essi rimangono là muti e dimenticati nelle biblioteche; destinati ad ingiallire, col solo e minimo profitto di alcuni paleografi od archeologi che a lunghi intervalli vanno consultandoli in cerca di curiosità storiche. Ma chi li presenta a noi nella dovuta luce? In quali scuole si studiano?

Come nel corpo umano per meravigliosa legge divina si trasfonde il sangue, la vita dei genitori, noi dobbiamo ricercare il sangue, la vita nei grandi genitori dell'arte. Questa, o signori, non si dirà mai imitazione servile, ma vera, forte e grande vitalità.

A tutto voi che dell'arte sentite nobile e fiero l'alto, il supremo ideale; a voi che nell'arringo penoso della vita artistica state per cimentarvi, io rivolgo un'esortazione. Abbandonate le gare e le contese personali; dedicate le vostre giovani forze, unite, compatte, al sereno principio dell'arte; ridate a Venezia la grandezza musicale dei tempi trascorsi. Io sono ben certo che quei sommi i quali in ispirito vivono qui in mezzo a noi; nella memoria e nel cuor nostro; nella effigie loro, nelle loro immortali opere, benediranno alla vostra concordia, alla vostra fratellanza nel nome santo dell'arte.

Il Neumann, nel suo splendido studio sulla musica a Venezia, ha dettato le seguenti memorabili parole che ripeto qui colla più profonda convinzione e col maggior calore, perchè ognuno abbia ad imprimerle bene nella mente e scolpirle nel cuore:

« Una resurrezione della splendida vita musicale di Venezia non si può ideare senza un rinnovato collegamento al brillante passato dell'arte sua. Non vogliamo tuttavia dire con ciò che si debbano materialmente copiare i

grandi predecessori; soltanto dalla scintilla del genio, che ancora al presente crepita e si sprigiona dalle loro creazioni, dobbiamo lasciarci infiammare, e questo avverrà con maggior efficacia, se le opere di quei sommi saranno richiamate in vita nel luogo stesso che le vide nascere; chè, se le maestose volte della chiesa di San Marco si scuotessero ancora una volta ai canti immortali dei due Gabrieli, ci persuaderemmo, col poetico Ambros, essere stata la musica il profumo più soave e inebbrante della candida adriatica Rosa. »

GIO. TEBALDINI.

VARIETÀ

A proposito del duca Ernesto di Saxe-Cobourg-Gotha, morto recentemente, il corrispondente berlinese di un giornale di Brusselle, *La Gazette*, racconta alcuni aneddoti curiosi:

« Il suo teatro gli costava quattrocentomila franchi all'anno. Un giorno — era verso il 1862 — il Duca ebbe l'idea singolare di comparire in persona sul palcoscenico e di rappresentare Bolingbroke nel *Bicchier d'acqua*, di Scribe. Aveva rigorosamente proibito all'uditorio di applaudirlo. Dopo la rappresentazione, il suggeritore che aveva fatto il suo meglio, ricevette l'Ordine della Casa Ernestina, che, nel suo ardore per le arti, l'eccellente Duca distribuiva con una generosità divenuta proverbiale in Germania. D'onde, la storia del caffettiere Jöel, noto ai quattro lati dell'Impero. Jöel aveva fama d'essere il migliore improvvisatore di *bon mots* di tutto il Ducato. Sua Altezza lo presentò una sera alla Duchessa, dicendo: Vediamo, mio bravo Jöel, diteci qualcosa di arguto. — Me ne guarderò bene, rispose il caffettiere, potrei ricevere la Croce della Casa Ernestina!

Il duca Ernesto, uomo superbo e robusto, malgrado i suoi settantacinque anni, era notoriamente un grande amatore della beltà. Quando trovava fra le attrici del suo teatro una dama che gli piacesse in modo particolare, la nominava *Privat Hofvorleserin*, lettrice privata della Corte. Il posto è stato occupato, in questi ultimi anni, dalla signorina Mep. Quando il Duca andava a Nizza, verso il mese di febbraio, la *Leserin* l'accompagnava.

Alle opere musicali del duca Ernesto, che già abbiamo segnalate, bisogna aggiungere due opere: *Zaire e Eugénie*, non che un *Inno*, che fu eseguito a Brusselle per l'inaugurazione della Stazione ferroviaria del Mezzogiorno.



Bibliografia

- L' opera di Giovanni Tebaldini nel Piceno*, Atti del Convegno; Associazione Corale Polifonica Giovanni Tebaldini; San Benedetto del Tronto, 2005
- Aspetti del cecilianesimo nella cultura musicale italiana dell'Ottocento*, a cura di M. Casadei Turronei Monti e C. Ruini, Monumenta studia instrumenta liturgica, 36, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 2004
- Verdi. Studi e Memorie*, a cura del Sindacato Nazionale Fascista Musicisti nel XL anniversario della morte, Roma, Istituto Grafico Tiberino
- F. BAGGIANI, *San Pio X, Lorenzo Perosi e l'Associazione Italiana Santa Cecilia artefici della riforma della Musica sacra in Italia agli inizi del secolo XX*, Pisa, ETS, 2003
- M. CASADEI TURRONI MONTI, *Lettere dal fronte ceciliano: le visioni di don Guerrino Amelli nei carteggi conservati a S. Maria del Monte di Cesena*, Leo Olschki, Firenze, 2011
- M. CASADEI TURRONI MONTI, *L'utopia ceciliana di Amelli e Tebaldini dopo il Motu proprio di Pio X*, in *Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra*, a cura di L. Boscolo Folegana e F. Colussi, Udine, Forum, 2011
- V. CATANI, *Il "Motu proprio" di San Pio X e Giovanni Tebaldini* in *L' opera di Giovanni Tebaldini nel Piceno*, Atti del Convegno, Associazione Corale Polifonica Giovanni Tebaldini, San Benedetto del Tronto, 2005
- G. CATTIN, *La monodia nel medioevo*, Torino, EDT, 1981
- P. COMBE, *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédites: Solesmes et l'Édition Vatican*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1969
- M. CONATI, *Gazzetta musicale di Milano (1866-1902)*, a cura di Luke Jensen, RIPM, Répertoire international de la presse musicale, 2008
- A. CORNO, *Il Motu Proprio di Pio X (1903): una persistente attualità*, Cremona, Editrice Turris, 2011
- F. DEGRADA, *Giovanni Tebaldini negli appassionati anni del Conservatorio*, «Annuario del Conservatorio di Musica G. Verdi», Milano, 1964
- P. FABBRI, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985
- A. GALLO, *Il Medioevo II*, Torino, E.D.T., 1991

- P. L. GUÉRANGUER, *Essai historique sur l'abbaye de Solesmes suivi de la description de l'église abbatiale avec l'explication des monuments qu'elle renferme*, Le Mans, Fleuriot Imprimeur-Libraire, 1846
- P. L. GUÉRANGER, A. GUÉPIN, *Institutions Liturgiques*, Paris, Société générale de librairie catholique, 1878
- F. X. HABERL, *Contributo alla storia del Graduale ufficiale della cosiddetta Editio Medicaea*, Roma–Ratisbona, Pustet, 1900
- A. LOVATO, “Teoria e didattica del canto piano” in *Musica e liturgia nella riforma tridentina* a cura di D. Curti e M. Gozzi, catalogo della mostra, Trento, Provincia autonoma di Trento, 1995
- E. NAUMANN, *Das goldene Zeitalter der Tonkunst in Venedig*, Berlino, C. Habel, 1876
- A. M. NOVELLI, L. MARUCCI, *Pagine inedite di un'identità musicale. Carteggio lauretano Tebaldini-Barbieri (1910-1926)*, Fondazione Cassa di Risparmio di Loreto, Loreto, 2006
- J. POTHIER; *Les Mélodies grégoriennes*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1880
- G. RADICIOTTI, *La cappella musicale di Loreto*, «Rivista Marchigiana Illustrata», IV/4
- G. REESE, *La musica nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 1990
- A. TINTO, *La Tipografia Medicea Orientale*, MPF Editore, Lucca, 1987
- C. G. A. VIVEGENS VON WINTERFELD, *Johannes Gabrieli und Sein Zeitalter*, Berlin, Schlesinger'sche Buch - und Musikhandlung, 1834