

CAPITOLO III

IL MOVIMENTO CECILIANO¹⁷

3.1 *La riforma della musica sacra a Ratisbona e confronti con Solesmes.*

Ho illustrato nei capitoli precedenti quale sia stata la ricerca musicale operata dai Benedettini di Solesmes e come man mano in tutta Europa la questione della riforma sulla musica sacra venisse presa in considerazione e discussa, a volte anche ignorata poichè ritenuta un problema nato all'interno dell'ambiente più strettamente ecclesiastico.

Abbiamo già visto che il motivo che ha mosso la ricerca benedettina è stato il tentativo di ripristinare una musica consona alla celebrazione liturgica, riportando alla luce il gregoriano, il canto antico delle origini cristiane e la polifonia palestriniana che aveva già risolto in passato, in un certo senso, un problema simile: Palestrina aveva avuto il compito di 'ripulire' la polifonia sacra dalla politestualità, che rendeva incomprensibile il testi dei brani cinquecenteschi, dalla mondanità e dalla magniloquenza delle composizioni. Insomma, era già successo anche nel XVI secolo che si "esagerasse" nel sacro, dimenticando il motivo per cui quel tipo di musica era eseguita durante le liturgie, ossia come rafforzativo della Parola di Dio e della preghiera.

In Germania, a Monaco ma soprattutto nella città di Ratisbona, l'idea di far rivivere lo stile polifonico palestriniano e la polifonia neo-rinascimentale venne presa fortemente in considerazione dall'organista e compositore Caspar Ett (Eresing 1788 - Monaco di Baviera 1847), e dal musicologo, editore musicale e sacerdote Karl Proske (Gröbnig 1794 - Ratisbona 1861). Questa loro ricerca innescò in Germania il processo di riforma che proseguì attivamente con il sacerdote e compositore Franz Xaver Witt (Walderbach 1834 - Landshut 1888) il quale, oltre a scrivere un catalogo di composizioni adeguate alla liturgia, fondò nel 1868 nel Bamberg e con sede generale a Ratisbona l'associazione musicale *Allgermeiner Cäcilienverein*, che nel 1870 ricevette approvazione dal Papa Pio IX, e aggiunse anche il nome *Associatio Sactae Caecilie pro universis Germanicae linguis Terris* ("Associazione generale Santa Cecilia per i paesi di

¹ Fonti principali:

Dizionario Ricordi della Musica e dei Musicisti, Milano, Ed. Ricordi, 1959, voce *Movimento Ceciliano*, pp. 764-765;

Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Il Lessico, vol. IV, Torino, Ed. UTET, 1983, voce *Ratisbona*, pp. 57-59.

lingua tedesca”).

Santa Cecilia, patrona della musica, degli strumentisti e dei cantanti, divenne anche la patrona del movimento a lei dedicato, simbolo perfetto di connubio fra musica e religione.

Witt, insieme al musicologo Franz Xaver Haberl (Oberellenbach 1840 - Ratisbona 1910), fondarono nel 1874 la *Scuola di Musica Sacra* di Ratisbona, che poi verrà considerata una tappa fondamentale per coloro che aderivano alla riforma cecilianica, un posto da raggiungere per approfondire lo studio, oltretutto luogo di confronto.

Anche i riformatori tedeschi si interessarono al ripristino del gregoriano, come avevano fatto i Benedettini di Solesmes, ma il loro studio partiva da un punto di vista diverso rispetto a quello dei francesi: si basavano sull'*Editio Medicea* del 1614 (Medicea come la tipografia che l'aveva stampata), ossia una edizione del *Graduale* della Messa che toglieva al gregoriano gruppi neumatici aggiunti postumi nel corso del tempo, segni aggiunti anche per negligenza dai copisti, aggiunte dei cantori per comodità di esecuzione, etc., e che di fatto rendevano difficile la lettura del testo. L'operazione di ripristino del gregoriano però ottenne risultati molto contestati: infatti alla fine dell'Ottocento, non conoscendosi appieno la notazione neumatica, che era stata pressochè dimenticata, dall'*Editio Medicea* vennero tolti melismi ritenuti erronei o superflui, fu stravolta la mensuralità delle note, attribuendo loro valori di durata diversi rispetto a quello che era in origine, e semplificata eccessivamente la melodia.

Ne nacque un'inevitabile contestazione da parte dei Benedettini di Solesmes che, invece, rivendicavano uno studio estremamente filologico dei neumi. Le autorità vaticane posero definitivamente fine alla questione quando appoggiarono l'interpretazione benedettina.

Intanto, anche alcuni ambienti di musica colta e accademica non ecclesiastica concordarono sul fatto che la liturgia andasse ridimensionata dagli eccessi musicali, ripristinando la bellezza, la dignità e l'eleganza delle melodie per il culto. Si discusse inoltre sull'uso improprio di alcuni registri degli organi nelle chiese, prettamente bandistico-operistici (come i corni da caccia, il corno inglese, la cornamusa, le trombe a squillo, etc.). Infatti, anche l'organo, con questi registri così “chiassosi”, aveva di fatto tolto spazio al canto.

Accenno solo a questo aspetto e non mi soffermerò sulla questione dell'organo, strumento principe della liturgia, che richiede da solo una lunga trattazione. Ho citato questo problema per inquadrare in generale l'atmosfera che si respirava in quel periodo

e come fosse pressante risolvere anche la situazione dell'esecuzione con l'organo.

3.2 *Il lavoro di Michael Haller: la Missa Tertia, op. 7B, per due voci pari, o SAB o SATB e Organo.*

Un altro musicista attivo a Ratisbona e particolarmente apprezzato in questo periodo fu Michael Haller: monaco benedettino, compositore, insegnante e teorico tedesco (Neusaat 1840 - Ratisbona 1915) è stato uno dei più significativi esponenti del movimento ceciliano in Germania. Si distinse per opere sacre ispirate allo stile palestriniano, raffinate e armoniose, e per alcuni lavori tecnici e didattici.

Nel 1864 assunse l'incarico di prefetto della scuola di coro a Ratisbona, la *Dompräbende*. Questo gli consentì di conoscere Haberl e Proske.

Insegnò composizione e contrappunto dal 1874 nella Scuola di Musica della Chiesa di Ratisbona. Ricoprì brevemente, nel 1882, l'incarico di direttore nella Cattedrale della medesima città. Fu uno stretto collaboratore del *Kichermusik Jahrbuch* insieme a Haberl.

Tra le sue pubblicazioni si ricorda il *Trattato di composizione per canto sacro polifonico* del 1891, oltre a un buon numero di lavori didattici e a un'antologia di *Exempla polyphoniae ecclesiasticae*.

Ho avuto modo di visionare alcune sue pubblicazioni e, tra queste, ho scelto di analizzare la sua *Messa Tertia* in Fa Maggiore. Mi ha colpito in particolare una indicazione nello spartito: Haller ha scritto quattro parti vocali per coro misto, ma ha dato l'opportunità di scegliere all'esecutore se omettere alcune voci: si possono escludere le parti del Tenore e del Basso, oppure di eliminare soltanto quella del Basso o eseguire la Messa con tutte le quattro voci miste.

I motivi di questa soluzione credo siano, probabilmente, sia pratici sia stilistici: forse la scelta era stata presa in base al numero di cantori in grado di eseguire le parti al momento, o anche se si intendeva dare un aspetto più o meno solenne alla messa. Sicuramente scegliendo di cantare soltanto la parte del Soprano e dell'Alto, le due voci pari superiori, le parti vocali risultavano più semplici da eseguire e l'ascolto diveniva più scorrevole.

3.3 *Il Kyrie della Missa Tertia*

Questo Kyrie in Fa Maggiore non è molto lungo, si evince che è stato scritto per essere usato spesso durante le funzioni. E' un esempio pratico di come la musica può accompagnare la liturgia senza esserne necessariamente la protagonista.

Sebbene lo stile sia ispirato a quello palestriniano, con l'Alto che risponde in canone ripetendo il tema iniziale del Soprano (bb. 4 - 7), in ogni caso i temi sono decisamente più brevi di quelli palestriniani. Il testo non viene ripetuto al lungo: nove sono le battute riservate al Kyrie iniziale, undici battute per il Christe centrale (bb. 10 - 20) e tredici battute per il Kyrie conclusivo (bb. 21 - 33).

Le voci del Soprano e dell'Alto, quando non in canone, vanno per intervalli di terza, la voce acuta non supera il Fa del quinto rigo superiore: anche dalla scelta delle note acute si intuisce che la melodia non deve mai risultare troppo alta. Ed infatti tutto l'impianto polifonico è equilibrato, mai esagerato. Se analizziamo la parte del Tenore e del Basso, anche tra queste voci vi sono rapporti di terza (bb. 6 - 9) e a volte le voci maschili sono all'unisono (bb. 11 - 14).

Decisamente questo tipo di scrittura è un esempio molto bello del “cecilianismo” tedesco.

Non ci si deve quindi stupire se dall'Italia, specie quella del Nord, si mobilitarono numerosi musicisti mossi dal desiderio di apprendere lo stile compositivo utilizzato dai tedeschi. Ratisbona divenne un centro ispiratore per i cecilianisti italiani, una meta da raggiungere per imparare e assaporare l'atmosfera del nuovo movimento nascente.

3.4 Il Movimento Ceciliano in Italia²⁸

Anche in Italia, già dagli anni Settanta dell'Ottocento, si discuteva della questione spinosa della regolamentazione della musica ecclesiastica. Anzi, l'interesse ad una riforma era particolarmente sentito: l'Italia era considerata in tutto il mondo la “patria dell'Opera” e nello stesso tempo il Vaticano, il cuore pulsante della Cristianità, si trovava (e si trova ancora, ovviamente, come dalla sua origine), sul suolo italiano. La presenza di ingerenze operistiche nelle funzioni sacre era di fatto una prassi che stava rischiando di divenire grave senza chiare direttive, una questione da risolvere con

² Fonti del paragrafo:

V. DONELLA, *Liturgia e Musica. Compendio di Musicologia Liturgica*. Varenna (Lc), Eurarte, 2006, pp. 77 - 81;

Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Il Lessico, vol. III, Torino, UTET, 1983, voce *Movimento Ceciliano*, pp. 259 - 260.

particolare urgenza.

Seguendo la scia dell'esempio tedesco don Ambrogio Maria Amelli, al secolo Guerrino (Milano 1848 - Montecassino 1933), musicologo e bibliista, prese particolarmente a cuore la questione: dotato di forte personalità e determinazione riuscì a portare e a far trattare il problema al primo Congresso Cattolico di Venezia nel 1874.

Fondò il periodico *Musica Sacra* nel 1877: una rivista che, oltre a illustrare gli ideali della riforma cecilianica, mirava al coinvolgimento dei vescovi ma anche di musicisti e studiosi, proponendo esempi pratici, cioè gli spartiti della nuova musica sia corale che organistica.

Amelli fondò la *Generale Associazione Italiana di Santa Cecilia per la riforma della Musica Sacra* durante il Congresso tenuto a Milano nel settembre del 1880. Seguirono a questa la formazione di altre associazioni sulla stessa linea di intenzioni,

Le associazioni ceciliane italiane avevano qualche differenza rispetto alle direttive della linea cecilianica tedesca: oltre a riproporre il Cantus Firmus, la riscoperta del canto gregoriano e della polifonia palestriniana, promuovevano anche la polifonia di Orlando di Lasso (Mons 1532 - Monaco di Baviera 1594) e di Tomás Luis de Victoria (Avila 1548 - Madrid 1611) e di altri autori polifonici di scuola cinquecentesca. Inoltre, si proponevano di iniziare a comporre nuova musica consona, non solo di riproporre quella cinquecentesca: questa era la cosa più difficile da attuare, visto che quel periodo vedeva il predominio dell'opera ed era attraversato da influenze wagneriane, dall'impressionismo francese e dal verismo

Amelli non fu il solo a percorrere il cammino della riforma, lo affiancarono anche: Don Antonio Bonuzzi (Verona 1833 – Verona 1894), e soprattutto il gesuita musicologo Padre Angelo De Santi (Trieste 1847 – Roma 1922), che fu autore di numerosi articoli sulla rivista *Civiltà Cattolica*.

Altre riviste che giocarono un ruolo importante furono: «Musica Sacra» di Milano, «Santa Cecilia» di Torino, «Il Palestrina» di Firenze e «La Scuola Veneta» di Giovanni Tebaldini, pubblicata a Venezia dal 1892 al 1895.

Insomma, ormai il processo era iniziato, l'argomento vivo e nel giorno dedicato a Santa Cecilia, il 22 novembre 1903, il «Motu Proprio» *Fra le sollecitudini* di Papa Pio X (Rieste 1835 - Roma 1914) rappresentò in una certa misura l'approvazione dell'autorità ecclesiastica alle direttive ceciliane, poichè esortava tutta la Chiesa cattolica ad uniformarsi.

3. 5 I musicisti ceciliani italiani: Giovanni Tebaldini e Lorenzo Perosi³⁹

In Italia non pochi musicisti si interessarono all'idea di comporre nuove musiche sacre. Ne cito alcuni: Luigi Bottazzo (Presina di Piazzola 1845 - Padova 1924), Angelo De Santi (Trieste 1847 - Roma 1922), Federico Caudana (Castiglione Torinese 1878 - San Mauro Torinese 1963) e soprattutto Giovanni Tebaldini (Brescia 1864 - San Benedetto del Tronto 1952) e Lorenzo Perosi (Tortona 1872 - Roma 1956), che furono organisti e musicisti molto attivi durante la riforma ceciliana.

Lorenzo Perosi fu in assoluto il musicista ceciliano che ebbe più visibilità, generalmente considerato l'attuatore *in toto* della nuova riforma. Proveniente da una famiglia profondamente cattolica e conservatrice, dove la musica sacra era parte costituente (il padre, Giuseppe Perosi, era Maestro di cappella del Duomo di Tortona; un fratello, Marziano Luigi, divenne gesuita, musicista anch'egli e Maestro di cappella del Duomo di Milano tra il 1930 e il 1949; un altro fratello, Carlo Dionigi, diverrà Cardinale nel 1926).

Abile organista, Perosi svolse una vita interamente dedicata alla musica sacra, iniziando già quindicenne a farsi notare, quando riuscì a consegnare a Leone XIII un album delle sue composizioni. Dopo di che il suo percorso fu ricco di incontri con personaggi che poi divennero parte attiva del movimento ceciliano (per esempio Amelli e Angelo De Santi, Giuseppe De Sarto che diventerà Papa Pio X nel 1903, ecc.). Si recò anche a Ratisbona nel 1874, perfezionandosi con Haberl, che tentò invano di averlo come insegnante d'organo). I suoi incarichi furono svariati e numerosi. Fu presbitero, compositore, direttore di coro, noto per la sua produzione di oratorî, messe polifoniche, mottetti.

Nel 1898 Papa Leone XIII lo nominò Direttore Perpetuo della Cappella Musicale Pontificia Sistina, incarico che mantenne fino alla sua morte.

Le sue composizioni riscossero successo in Italia e all'estero e vennero apprezzate anche in ambienti laici; furono ammirate, tra gli altri, anche da Gabriele D'Annunzio, Pietro Mascagni, Giacomo Puccini e Giosuè Carducci. Il suo stile fu interamente permeato della sua sincera fede. Le sue composizioni destarono subito interesse per la loro spontaneità e semplicità di linguaggio, che non era mai banale, con un uso sapiente di spunti gregoriani e modali della prima polifonia. Lo stile, però, risultava comunque

³ Fonti del paragrafo:

C. BOLZAN (a cura di), *Guida alla Musica Sacra*, Varese, Zecchini, 2017, pp. 710 – 713;

Sommario / Biografia sintetica / Biografia di Giovanni Tebaldini in italiano, in www.tebaldini.it.

nuovo e fresco, non appesantito dalle influenze del passato, ma anzi il passato costituiva la radice su cui si sviluppava tutta la struttura di questa nuova musica, semplice e raffinata allo stesso tempo.

Per un breve periodo, nel 1895, Perosi fu presente a Venezia come Maestro della Cappella Marciana. Il suo predecessore, che era suo amico, era stato un altro fautore del Movimento Ceciliano: Giovanni Tebaldini, forse meno noto di Perosi, ma ugualmente importante.

Anche Tebaldini iniziò presto gli studi musicali: nato da un'umile famiglia e avviato agli studi musicali da Padre Giovanni Piamarta, suo cugino (santificato nel 2012), il giovanissimo Giovanni mostrò abilità nel saper suonare l'organo in chiesa prima ancora di cominciare gli studi musicali. Inizierà lo studio del pianoforte e del violino nell'Istituto Musicale "Venturi" di Brescia.

Negli anni 1880-81, a soli 15 anni, collabora nei teatri di Brescia, Macerata e Milano come Maestro di coro. Diventa organista a Vespolate, in provincia di Novara.

Nel 1883 entra nel Regio Conservatorio di Milano e studia Armonia, Contrappunto e Fuga con Angelo Panzini e Composizione con Amilcare Ponchielli. In una scuola serale, dove lavora come pianista accompagnatore, conosce Don Guerrino Amelli che lo avvia agli studi di Paleografia musicale, Canto gregoriano e Polifonia vocale. Intanto, nello stesso periodo, scrive per alcuni quotidiani, tra i quali la «Gazzetta Musicale di Milano» edita da Giulio Ricordi, e «Musica Sacra».

Nel 1888 vince il concorso del Wagnerverein e parte per la Germania: nel 1889 è il primo italiano a frequentare la famosa scuola di Ratisbona *Kirchenmusikschule*, sotto la guida dei professori Haller e Haberl. Gli ottimi risultati ottenuti procurano a Tebaldini (su proposta di Haberl, di Angelo De Santi e di Giuseppe Gallignani) la nomina di Direttore della Schola Cantorum e vice Maestro di cappella della Basilica di San Marco a Venezia, fino al 1894. In questa sede Tebaldini manifesta la sua adesione alla riforma ceciliana, divenendone uno dei maggiori esponenti, e diventando amico di Mons. Giuseppe Sarto che lo appoggia.

Tra il 1895 e 1897 Tebaldini ottiene, all'unanimità, cinque primi premi per composizioni per Voce ed Organo indetti dalla Schola Cantorum di Saint-Gervaise di Parigi. Dirige il Conservatorio di Parma dal 1897 al 1902 e tra i suoi allievi c'è anche Ildebrando Pizzetti. Subito dopo diviene direttore della Cappella musicale della Basilica della Santa Casa di Loreto, avviando le radicali riforme per la restaurazione del sacro fino al 1925.

Quando nel 1903 Giuseppe De Sarto diventa Papa Pio X, emanando il citato «Motu Proprio», incarica Tebaldini, insieme a De Santi, Bossi, Terrabugio e pochi altri, di vigilare sull'applicazione corretta della musica sacra in Italia.

Tebaldini riceve varie onorificenze, tra cui la Commenda dell'Ordine di San Silvestro, nel 1906, da Papa Pio X, l'Encomio Solenne dall'Accademia D'Italia nel 1940, e la nomina ad Accademico di Santa Cecilia nel 1950.

E' rimasto attivo fino alla sua morte.

Tebaldini durante la sua vita compone molta musica sacra tra messe, mottetti, salmi, inni e pezzi per organo (circa 140 titoli), anche se non ha mai abbandonato completamente il genere profano (circa 46 lavori).

A questo punto mi soffermerei ad analizzare due composizioni sacre del Maestro Tebaldini: l'Oratorio *Caeciliae Nuptiae*, op. 21 per voce sola, coro misto e piccola orchestra, composto tra il 1898 e il 1931, e la lirica sacra *Padre, se mai questa preghiera giunga*, sua ultima composizione del 1947. Il testo di quest'ultima è tratto dall'omonima poesia scritta dalla poetessa Ada Negri; e' composta per canto e pianoforte e incisa su disco nel 1950: le esecutrici dell'epoca sono state Grazia Franchi Ciancabilla (soprano) e Emmaria Pasi (pianoforte).

Queste due composizioni sono molto interessanti: entrambe sono scritte per voce solista. Da un musicista che promuoveva la riforma della musica sacra ci si aspetterebbe delle composizioni indirizzate esclusivamente in questo senso, come era stata la produzione di Lorenzo Perosi. Invece sono piacevolmente sorpresa che l'abilità compositiva di questo autore non sia stata limitata alla sola produzione per organo o per coro, il che denota in lui una certa elasticità di vedute.

3.6 *Caeciliae Famula Tua.*

L'Oratorio *Caeciliae Nuptiae*, un poemetto gregoriano, è stato composto, come si evince dal titolo, ovviamente in onore della patrona della Musica. Cecilia va in sposa ad un nobile romano di nome Valeriano, il quale, conquistato dalla sua fede, si converte al cristianesimo.

Caecilia Famula Tua è il mottetto del finale secondo, per Tenore (o Soprano) e organo, dell'Oratorio sopra citato. Il brano non è molto lungo, consta di sole 35 battute, e reca il testo in latino: “Caecilia famula tua Domine, quasi apis tibi argumentosa deservit” (Signore, fa che la tua serva Cecilia ti serva come un'ape). E' in La bemolle

Maggiore dal suo inizio fino alla fine. L'organo introduce con cinque battute l'unico tema del brano che viene ripetuto due volte (bb. 5 – 14 e 18 – 28). La melodia è molto semplice e delicata; il brano è gioioso ma mai esagerato, festoso e conclusivo. Lo ritengo un piccolo gioiellino musicale.

3.7 *Padre, se mai questa preghiera giunga*⁴¹⁰.

Ada Negri (Lodi 1870 – Milano 1845) è stata una scrittrice lodigiana nata da una famiglia di umili origini. Dopo aver finito gli studi divenne maestra e per alcuni anni insegnò a Motta Visconti, in provincia di Pavia.

Attenta osservatrice della natura e dotata di una fervida fantasia fin dall'infanzia, pubblicò la sua prima raccolta di poesie, *Fatalità*, nel 1892. Questa pubblicazione portò la Negri ad avere un'inaspettata notorietà, poichè la scrittrice esprimeva in essa una dura protesta contro le ingiustizie sociali.

Vinse il “Premio Milli” per la poesia nel 1894. Dopo altre numerose pubblicazioni, tra le quali *Maternità* del 1904, *Orazioni* del 1910 e *Solitarie* del 1917, per citarne alcune, ottenne nel 1931 il “Premio Mussolini” per la carriera e nel 1940, quando la poetessa aveva già 70 anni, ricevette da Re Vittorio Emanuele III la nomina di Accademica d'Italia, uno dei più alti riconoscimenti per un letterato e che per la prima volta in assoluto fu assegnato ad una donna.

La poesia *Padre, se mai questa preghiera giunga* è stata pubblicata postuma alla morte della poetessa, avvenuta nel 1945.

Tebaldini ha completato questa lirica sacra a S. Benedetto del Tronto nel 1947. È una composizione che si presta ad un'esecuzione da salotto, similmente alla romanza da camera, anche se in esecuzioni successive alla morte dell'autore a volte è stata eseguita con l'accompagnamento dell'organo.

Molto probabilmente il compositore non ha mai conosciuto personalmente la poetessa, ma la corrispondenza documentata con la figlia di lei, Bianca, attesta l'attenzione verso il lavoro della Negri. Immagino che ne apprezzasse la qualità poetica, oltre ad apprezzare i suoi componimenti sacri. Le immagini che la Negri riesce evocare sono vivide e si prestano ad essere musicate.

Siamo negli anni immediatamente successivi alla fine del secondo conflitto

⁴ Tratto da *POESIE DI DIO, ITINERARIO SPIRITUALE NEL NOVECENTO ITALIANO* A CURA DI ENZO BIANCHI: Ada Negri, *Fons amoris* cit., p. 903.

mondiale e il testo della poesia riflette tutta la drammaticità di questo periodo storico.

Padre, se mai questa preghiera giunga
al tuo silenzio, accoglila, ché tutta
la mia vita perduta in essa piange:
e s'io degna non son, per la grandezza
del ben che invoco fammi degna, Padre.
Quando morta sarò, non darmi pace
né riposo giammai né le stellate
lontananze dei cieli. Sulla terra
resti l'anima mia. Resti fra gli uomini
curvi sulla zolla, grevi di peccato:
con essi vegli, in essi operi, ad essi
della tua grazia sia tramite e luce.
Lascia ch'io compia dopo morta il bene
che nella vita compiere m'illusi,
o me povera povera! e non seppi.
Mi valga presso Te questo rimorso
ch'io ti confesso, e il mio soffrire, e il vano
fuoco di carità che mi distrugge.
Giorno verrà, dal pianto dei millenni,
che amor vinca sull'odio, amor sol regni
nelle case degli uomini. Non può
non fiorire quell' alba:
in ogni goccia del sangue ond'è la terra intrisa e lorda
sta la virtù che la prepara, all'ombra
dolente del travaglio d'ogni stirpe.
Il di che sorga, fa ch'io sia la fiamma
fraterna accesa in tutti i cuori; e i giorni
la ricevano dai giorni; e in essa io viva
sin che la vita sia vivente, o Padre.

Sono versi liberi strutturati in endecasillabi. Con l'utilizzo di questa struttura viene favorita una certa libertà narrativa. La rima è presente solo in pochi momenti perché, se

fosse stata continua, non avrebbe consentito allo stesso modo lo scorrere fluido dei versi.

La composizione musicale segue fedelmente il testo, come avviene nei brani liturgici, ed è anch'essa lasciata libera di esprimere il proprio significato. La musica amplifica e sottolinea in maniera puntuale e precisa le immagini che la poesia evoca e crea scenari vividi e tangibili, che divengono quasi corporei.

Non solo sono rispettati gli accenti della parola, ma il significato è potenziato dall'accompagnamento. Tebaldini in partitura ha ben chiare le immagini da valorizzare, tanto da segnare con doppie stanghette le sezioni musicali che servono a separare una "scena" dall'altra, un'invocazione da un momento di introspettivo dolore, la supplica della promessa di assolvere il compito di portare una nuova luce di speranza dove regna la disperazione.

Il brano è in Re minore. La parola "Padre" all'inizio è quasi un sussurro (bb. 7 - 8), la parola "silenzio" è spenta dalle corone (bb. 12 - 13). Dubbio e timore vengono accompagnati da accordi dissonanti (bb. 14 - 15), sulla parola "piange" la melodia scende e si ferma e il pianoforte sembra imitare gocce di lacrime che cadono a terra (bb. 19 - 23).

Quando il discorso volge verso un piano ultraterreno (bb. 51 - 63) Tebaldini usa degli arpeggi che seguono l'ascesa della frase "stellate lontananze de' cieli" (bb. 33 - 35) e quando si parla di "terra" e di "zolle" gli arpeggi scompaiono (bb. 36 - 38).

In queste immagini musicali possiamo immergerci facilmente nella cultura contadina dell'epoca, dove la fatica dell'uomo era legata alla terra.

Man mano che il brano procede, e la luce del giorno viene paragonata alla fiamma della speranza che risorge (bb. 97- 100), riprendono anche gli arpeggi. La melodia sale verso l'acuto fino a terminare di nuovo con la stessa parola dell'inizio del brano, "Padre", ma stavolta è all'ottava superiore (bb. 111 -117) e ripetuta per ben tre volte: adesso non è più un timido sussurro ma una supplica animata, una forte invocazione che deve arrivare fino al cielo. Il brano, iniziato in Re minore, ha attraversato diverse tonalità, salendo pian piano fino a terminare con un Re maggiore.

E' un pezzo molto bello, di un certo impatto emotivo. L'esecuzione di questo brano impegnativo deve essere accurata perchè, compositivamente, nulla è lasciato al caso.

Segnalo un'annotazione sul manoscritto: alle bb. 85 e 86 e bb. 92 e 93, c'è un rigo in più sulla parte pianistica della mano sinistra e l'annotazione reca scritto "*Tema*

gregoriano accentato” e sul rigo “*Ad te levavi...*”. È il testo del canto di elevazione della Prima Domenica D'Avvento, tratto dal Salterio (Sal 24, 1-3): “Ad Te levavi animam meam apertis oculis ad deificum lumen” (Verso Te sale la mia voce e il mio canto; verso te si spinge il mio sguardo e si levano i miei occhi). Tebaldini evidentemente ha associato questi versi biblici a quelli della Negri e forse, mentre componeva le battute suindicate, aveva presente la melodia gregoriana che di solito viene cantata con il testo latino.

CONCLUSIONI

Dopo la morte di Lorenzo Perosi, il Movimento Ceciliano ebbe una battuta di arresto e l'energia dei primi anni molto probabilmente andò scemando.

Il Movimento era sorto per porre un limite alle ingerenze operistiche nella liturgia, ma nel corso degli anni, e in tempi molto rapidi, il linguaggio musicale era cambiato insieme al mutare della società e dei costumi. Nei primi anni del Novecento apparvero i primi movimenti di avanguardia con le loro sperimentazioni atonali, l'opera cominciò a

perdere importanza, iniziò a divenire desueta di fronte alle nuove sperimentazioni musicali. I musicisti non avevano più interesse a trasferire l'opera nel sacro poiché era l'opera stessa a perdere forza.

Così si creò una separazione: la musica “profana” fu ben lieta di abbandonare i luoghi di culto, dove non era possibile sperimentare i nuovi linguaggi musicali; la musica sacra continuò nel tentativo di ripristino del gregoriano e della polifonia ma ci si accorse che il gregoriano non poteva essere usato sempre in liturgia: a volte veniva visto dai cecilianisti stessi come troppo mesto per alcune celebrazioni. Inoltre le Scholae Cantorum, per attuare una vera riforma, avrebbero dovuto dotarsi di cantori adeguatamente preparati, musicalmente e vocalmente, e questo non sempre era possibile nella preparazione delle funzioni giornaliere.

In fondo i riformatori avevano riportato alla luce soltanto linguaggi musicali antichi, e solo in pochi casi se ne crearono dei nuovi, non era di fatto una vera e propria riforma ma un ripiegarsi in una scrittura musicale già usata da secoli.

Poi, dopo aver vissuto due guerre mondiali, era cambiato tutto il clima sociale, culturale e musicale. Anche i mutamenti sociali divennero sempre più rapidi. Era ormai compito degli ecclesiastici occuparsi della musica sacra.

La riforma della musica sacra si concretizzò quindi solo in parte.

Aggiungo un'ultima considerazione personale: mi auguro che la musica composta da Giovanni Tebaldini e da altri che come lui si cimentarono nello scrivere un “nuovo sacro” venga studiata meglio e apprezzata. Probabilmente un musicista attento potrebbe scoprire pezzi di grande pregio tra le partiture cosiddette ceciliane cadute nel dimenticatoio. Mi auguro che si possa fare un lavoro di valorizzazione e di esecuzione di questi brani ingiustamente dimenticati.

Bibliografia

Voci enciclopediche, dizionari

Dizionario Ricordi della Musica e dei Musicisti, Milano, Ed. Ricordi, 1959:

Voce *Amelli, Guerrino*; Voce *Movimento Ceciliano*.

Enciclopedia Universale Rizzoli-Larousse, Milano, Rizzoli, 1975:

Voce *Bellini, Vincenzo*, Vol. I;

Voce *Haller, Michael*, Vol. VII.

Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le Biografie,

Torino, Ed. UTET, 1983:

Voce *Amelli, Guerrino*, Vol. I;

Voce *Bellini, Vincenzo*, Vol. I;

Voce *Gounod, Charles*, Vol. III;

Voce *Mendelssohn, Felix*, Vol. V;

Voce *Tebaldini, Giovanni*, Vol. VII.

Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Il Lessico,

Torino, Ed. UTET, 1983:

Voce *Movimento Ceciliano*, Vol. III;

Voce *Ratisbona*, Vol. IV.

Enciclopedia della storia della musica. Opera e musica sacra (1630 - 1750),

Vol. V, Milano, Feltrinelli, 2012.

Testi:

Stabilimenti per l'Interno regolamento del Real Conservatorio di Musica di S. Sebastiano in Napoli, Napoli, Tipografia di A. Trani, 1809, in www.ripm.org;

L. BOTTAZZO, *Memorie storiche sulla restaurazione della Musica Sacra in Italia*, Roma, Psalterium Edizioni, 1927, in www.ripm.org;

W. ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, Torino, EDT, 1986;

- Id., *Donizetti. Le opere*, Torino, EDT, 1987.

R. DI BENEDETTO, *Romanticismo e Scuole nazionali nell'Ottocento*, in *Storia della Musica*, Vol. 8, Torino, EDT, 1991;

G. SALVETTI, *La nascita del Novecento*, in *Storia della Musica*, Vol. 10 , Torino, EDT, 1991;

F. DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, in *Storia della Musica*, Vol. 9, Torino, EDT, 1993;

V. DONELLA, *La Musica in Chiesa nei secoli XVII – XVIII – XIX, Perdita e recupero di una identità*, Bergamo, Ed. Carrara, 1995;

Id. , *Liturgia e Musica. Compendio di Musicologia Liturgica*. Varenna (Lc), Eurarte, 2006.

A. NEGRI, *Dalla fabbrica a Dio*, L'«Avvenire», Milano, martedì 11 gennaio 2005, in <http://search.ebscohost.com>;

E. SURIAN, *Manuale di Storia della Musica*, Vol. III, Torino, Rugginenti Editore, 2005, pp. 58 – 65.

P. GIBELLINI e N. DI NINO, *La Bibbia nella letteratura Italiana, II L'Età contemporanea*, Brescia, Morcelliana, 2009, in <http://search.ebscohost.com>;

M. CASADEI TURRONI MONTI, *Lettere dal fronte Ceciliano. Le visioni di Don Guerrino Amelli nei carteggi conservati a S. Maria del Monte di Cesena*. Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2011;

Nuovi versi, sulle orme di Ada Negri, «Il Cittadino», Lodi, mercoledì 8 febbraio 2012, in <http://search.ebscohost.com>;

C. BOLZAN (a cura di), *Guida alla Musica Sacra*, Varese, Zecchini, 2017.

Sitografia principale

www.tebaldini.it (sito ufficiale del Centro Studi G. Tebaldini, Ascoli Piceno):

Sommario / Biografia sintetica / Biografia di Giovanni Tebaldini in italiano

Sommario / Vita e Opere / Vita e Opere di Giovanni Tebaldini

Sommario / Composizioni musicali/Musica Sacra

Sommario / Note didascaliche alle composizioni /Per la Musica Sacra

Voce *Scalfi Bianca*: Sommario/Epistolario/Corrispondenti