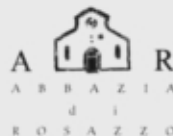


Nell'ambito del rinnovato interesse per la storia della musica regionale, un trend di studi ormai pluridecennale ha privilegiato la musica sacra, concentrandosi ultimamente sul periodo tra Otto e Novecento. È in quel torno d'anni, infatti, che la riforma musicale e liturgica connessa al movimento ceciliano – e quindi alla restaurazione del canto cristiano 'tradizionale' di contro alle contaminazioni operistiche di Sette e Ottocento – viene attuata, non senza contrasti, anche in regione. Dopo varie iniziative e un progetto di ricerca proposto dalla Università di Udine in collaborazione con il Conservatorio 'Jacopo Tomadini', l'Unione Società Corali Friuli Venezia Giulia, l'Abbazia di Rosazzo e la Società Filologica Friulana, che ha vinto un concorso della Regione, un convegno farà ora il punto della situazione, illustrando le prospettive d'indagine utilizzate ed esponendo alcuni dei risultati raggiunti, in termini di censimento, catalogazione e digitalizzazione delle fonti e in termini di ricostruzione storica, biografica e musicologica delle personalità coinvolte. Nell'occasione, verranno presentati anche i primi tre cataloghi delle opere di autori friulani previsti dal progetto, quelli di Albino Perosa, Giovanni Battista Cossetti e Carlo Rieppi.



CONSERVATORIO
STATALE DI MUSICA
JACOPO TOMADINI
UDINE



Capitolo dei Canonici
nella Cattedrale di Udine

Università degli Studi di Udine

via Palladio 8, 33100 Udine
tel +39 0432 556111 - fax +39 0432 507715

Centro Polifunzionale di Gorizia
via Armando Diaz, 4 - via Santa Chiara, 1 34170 Gorizia
tel. +39 0481 580311 - +39 0481 580150

Broun

Sacerdos et Pontifex

Moderato

Sa cer

Sa cer

Sa - cer

La musica
sacra
in Friuli
tra Otto
e Novecento

et Pan - ti - fex et vir - tu -

et Pan - ti - fex et vir - tu -

et Pan - ti - fex et vir - tu -

Udine - Gorizia
10 - 11 novembre 2011

Udine, 10 novembre 2011

Conservatorio 'Jacopo Tomadini'

9.30 Apertura dei lavori

Prima sessione

Presiede Franco Calabretto

10.00 Antonio Lovato

Università degli Studi di Padova

La riforma della musica sacra nell'area veneto-friulana: acquisizioni recenti e stato degli studi

10.30 Luigi Lera

Conservatorio 'Jacopo Tomadini' - Udine

Thesaurus Musicae Polyphonicae: un progetto del Conservatorio di Udine per la polifonia antica

10.50 Roberto Calabretto

Università degli Studi di Udine

Le bande friulane e la musica sacra

11.20 Presentazione del volume

Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra, a cura di Franco Colussi e Lucia Boscolo Folegana, Udine, Forum, 2011

11.40 Lucia Ludovica de Nardo

Università degli Studi di Udine

La produzione di Carlo Rieppi (1861-1947): la costituzione di un corpus di musica sacra

12.00 Luca Canzian

Università degli Studi di Udine

Giovanni Battista Cossetti (1863-1955): il catalogo tematico delle opere

14.30 Ripresa dei lavori

Seconda sessione

Presiede Antonio Lovato

15.00 Giordano Monzio Compagnoni

Pontificio Istituto Ambrosiano per la Musica Sacra

La «Commissione Arcivescovile di S. Ambrogio per la musica sacra». Il movimento per la riforma della musica sacra a Milano tra rigorismo e conciliazione, 1895-1898.

15.30 Dino Bressan

Rettore del Seminario Interdiocesano 'San Cromazio di Aquileia'

Saluti del rettore

15.40 Sandro Piusi

Direttore degli archivi dell'Arcidiocesi di Udine

Lineamenti di storia dell'arcidiocesi tra XIX e XX sec.

16.20 Valerio Marchi

Università degli Studi di Udine

La figura di Pietro Antonio Antivari nei suoi rapporti con i musicisti friulani coevi

16.40 Franco Colussi

Università degli Studi di Udine

Il canto del Missus est durante le novena di Natale in Friuli

17.10 Daniela Terranova

Università degli Studi di Udine

Il Trittico Aquileiese di Daniele Zanettovich: una sacra rappresentazione in tre quadri sulle melodie dei drammi sacri raccolti nei codici aquileiesi

Gorizia, 11 novembre 2011

Università degli Studi di Udine -

Complesso di Santa Chiara

9.30 Apertura dei lavori

Terza sessione

Presiede Roberto Calabretto

10.00 Mauro Casadei Turroni Monti

Università di Modena - Reggio Emilia

Il fronte ceciliano dopo il Congresso di Torino nel 1905

10.30 Ivan Portelli

Istituto Storico Religioso - Gorizia

La Chiesa goriziana tra Otto e Novecento

11.00 Alessandro Argentini

Università degli Studi di Udine

Le figure di Vittorio Toniutti e Stanko Jericijo nella musica sacra goriziana del XX secolo

11.20 Rocco de Cia

Università degli Studi di Udine

Annotazioni sul linguaggio armonico di Roussel e Toniutti

11.40 Cristian Cosolo

Trieste

La produzione musicale di Don Narciso Miniussi nel fondo musicale dell'archivio del Seminario Teologico Centrale di Gorizia

12.10 Gabriele Castagni

Università degli Studi di Udine

Preistoria di un Sanctus. Pizzetti, Tebaldini e una ipotesi sul canone didattico

La musica sacra in Friuli tra Otto e Novecento

ATTI DEI CONVEGNI

Udine - Gorizia, 10/11 novembre 2011

Udine, 16 aprile 2012

- 1 -

a cura di

Lucia Ludovica de Nardo

Edizioni Armelin Musica - Padova



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI UDINE**



Dipartimento di Scienze Umane



CONSERVATORIO
STATALE DI MUSICA
JACOPO TOMADINI
UDINE



REGIONE AUTONOMA
FRIULI VENEZIA GIULIA

USC
FRIULI VENEZIA GIULIA



ABBAZIA DI ROSAZZO

Societât
Filologjiche
Furlane



Società
Filologica
Friulana

Indice

Presentazione

Lucia Ludovica de Nardo.....5

Gli studi sul ritorno all'antico.....11

Particolari dell'affresco ceciliano

Mauro Casadei Turrone Monti.....13

La Commissione Arcivescovile di S. Ambrogio per la musica sacra. Sguardi sul movimento per la riforma della musica sacra a Milano tra rigorismo e conciliazione, 1895-1898

Giordano Monzio Compagnoni.....29

Preistoria di un Sanctus. Tebaldini, Pizzetti e un'ipotesi sul canone didattico

Gabriele Castagni.....161

Thesaurus Musicae Polyphonicae: un progetto del Conservatorio di Udine per la polifonia antica

Luigi Lera.....183

La fortuna di Tomadini tra lettere e musicografia non friulane

Mauro Casadei Turrone Monti.....201

Le diocesi.....219

Monsignor Luigi Paulini vescovo di Concordia (1919-1944). Gli interventi nell'ambito della musica di chiesa

Fabio Metz.....221

La Chiesa goriziana tra Ottocento e Novecento

Ivan Portelli.....281

L'arcidiocesi di Udine fra XIX e XX secolo

Sandro Piussi.....303

«Le mando le canzoncine». Spigolature dal carteggio Antivari-Candotti presso l'Archivio Capitolare di Cividale

Valerio Marchi.....335

Presentazione del Rettore del Seminario

Dino Bressan.....351

Preistoria di un Sanctus. Tebaldini, Pizzetti e un'ipotesi sul canone didattico

Gabriele Castagni

A chi lo conoscesse era chiaro che, a Parma, Giovanni Tebaldini non avrebbe impersonato il pallido ruolo di un burocrate. I suoi studi, infatti, e la professione di musicista ebbero intensità e impegno inconsueti, tali da alimentare in lui, in relazione a quei tempi, la forza incisiva del riformatore. Aveva studiato alla scuola di Regensburg sotto la guida di Haberl, dal cui magistero apprese un modo severo di accostare la polifonia sacra del Cinquecento; aveva conosciuto la prassi dei monaci di Solesmes nel canto gregoriano, accordando ad essa ¹una convinta adesione; era stato maestro di cappella a Venezia e a Padova, dove poté attingere a preziosi archivi e acquisire una vasta conoscenza del repertorio sacro rinascimentale¹: per tutte queste ragioni, lo stesso Giuseppe Verdi gli tributò attestazioni di stima e si rallegrò della sua nomina a direttore del Regio Conservatorio².

Insediato infine nel prestigioso incarico, Tebaldini avviò una impegnativa riforma dell'ordinamento didattico. Per sua stessa formazione, disponeva delle conoscenze necessarie a radicare

¹ Le notizie biografiche si possono utilmente raccogliere sul sito: www.tebaldini.it, alla pagina *Vita e opere*, a cura del Centro Studi e Ricerche 'Giovanni Tebaldini'.

² La corrispondenza tra Verdi e Tebaldini ebbe inizio nel febbraio del 1896, quando il maestro di Busseto – impegnato nella composizione del *Te Deum* – cercava ispirazione tra le versioni rinascimentali del cantico. Chiese allora a Tebaldini, direttore musicale della Basilica di Sant'Antonio a Padova, una copia di quella di Padre Vallotti. La lettera di congratulazioni per la recente nomina a Direttore del Regio Conservatorio di Parma è datata 23 dicembre 1897 (*Epistolario*, a cura del Centro Studi e Ricerche cit.).

l'insegnamento musicale nel terreno profondo e affidabile di premesse storiche. Dopo un breve periodo di osservazione, avvertì che i suoi studenti seguivano un *curriculum* essenzialmente tecnico, privo di un fondamento estetico. Così, ai fini di estendere il grado della loro consapevolezza e arricchire l'offerta formativa, istituì due nuove classi da lui stesso tenute: Canto gregoriano e Polifonia vocale³.

Quasi nessuno, nell'ambiente retrico del Regio Conservatorio, comprese l'utilità di questa operazione: Tebaldini fu anzi accusato di gravare i programmi di studio con pesi inutili. Nonostante, vi fu tra gli studenti chi riconobbe il valore dei nuovi corsi e continuò a frequentarli, anche quando la maggior parte li disertava; era Ildebrando Pizzetti, iscrittosi a Parma appena due anni prima⁴. Le sue singolari doti alimentavano attese che il Conservatorio di allora non era in grado di colmare: è dunque comprensibile che egli riconoscesse nel nuovo direttore e nel suo progetto qualcosa di sostanzialmente nuovo. Tebaldini, dal canto suo, colse fin dal principio la levatura dell'allievo, come rievoca in un profilo che gli dedicò – Pizzetti ormai al culmine del successo – più di quarant'anni dopo:

Sin dal primo giorno in cui assumo le funzioni di direttore dell'Istituto parmense (16 dicembre 1897) mi si presenta il giovane Pizzetti allievo di composizione. Un colloquio, durato seco lui mezz'ora, mi rende esuberantemente accorto con chi mi sarei dovuto intrattenere per un quadriennio entro e fuori della scuola⁵.

Tal forma di reciproca dedizione ebbe in seguito più coraggiosa conferma, al tempo delle note vicende. Quando Tebaldini, esasperato da una polemica pretestuosa, prese la drastica de-

³ GIOVANNI TEBALDINI, *Ildebrando Pizzetti nella memorie di Giovanni Tebaldini*, Parma, M. Fresching 1931, p. 41.

⁴ GIAN PAOLO MINARDI, *Ildebrando Pizzetti. La giovinezza*, Parma, Conservatorio di musica 'Arrigo Boito' 1980, p. 10.

⁵ *Ibid.*, p. 11.

cisione di abbandonare il Conservatorio di Parma, il giovane compositore – appena conseguito il diploma – avvertì il dovere di testimoniare la sua stima al maestro. Inviò così due lettere al quotidiano locale, nella seconda delle quali scrisse parole eloquenti sulle ragioni delle due parti in conflitto:

(...) parlare di canto gregoriano, e di Polifonia, di Classici, di Palestrina, di Bach, di Beethoven, era come parlare arabo, perché in tutti noi c'era l'inveterata credenza (acquisita in conservatorio) che si potesse far della musica senza bisogno di studiare quelle anticaglie, musica da conciliare il sonno⁶.

Per contro, Pizzetti non disconobbe il valore – da numerosi altri tanto denigrato – delle lezioni di Tebaldini; anzi affermò di aver appreso, per loro merito, a

considerare la polifonia non come una vana esercitazione meccanica, ma come una forte e nobilissima forma d'arte⁷.

Riconosciamo in questi interventi le tracce di un convincimento già saldo, benché legato ancora agli anni di formazione. Nel canto piano e nella polifonia rinascimentale, già a quel tempo Pizzetti individuò i caratteri di un'ascendenza specifica, le premesse di una evoluzione plausibile⁸. Nell'ambito parmense, questo scarto di intuizione allontanava lo straordinario allievo dalle persone avverse a Tebaldini; ma al contempo, in un più ampio contesto, lo immetteva nel flusso di una ricerca condivisa, a livello nazionale, da musicisti e critici più consapevoli⁹.

⁶ ILDEBRANDO PIZZETTI, in «La Gazzetta di Parma», 15/10/1901.

⁷ G. P. MINARDI, *op. cit.*, p. 12.

⁸ Per tutto l'arco della sua lunga attività creativa, carattere distintivo del musicista parmense fu la *constantia*. Ne era cosciente e difendeva come un pregio la persistenza di valori estetici e scelte poetiche. Le intuizioni di questi anni di formazione sono le prime tracce di un abito sempre più consapevole. Cfr. G. P. MINARDI, *op. cit.*, p. 21 e anche FIAMMA NICOLÒDI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto 1984, pp. 166, 175-176.

⁹ GIANNOTTO BASTIANELLI, *Per un nuovo Rinascimento musicale*, 1911. Da citarsi inoltre la breve esperienza della *Lega dei Cinque*, le cui riflessioni trovarono

Già allora Verdi occupava – da poco terminata la sua parabola creativa – la posizione discosta che si addice al genio: singolare e troppo connotato il suo lascito, anche dal secolo in cui vide la luce, perché altri potesse raccoglierlo¹⁰. Per un giovane compositore, una prospettiva plausibile comportava altri modelli. La *routine* accademica, attardata nei suoi automatismi, operava tuttora nelle retrovie di un romanticismo stanco: fabbrica di uno stile ormai lontano da tutto, tenuto assieme da *cliché* al di fuori del tempo; spire cromatiche, in prevalenza: non più tese e finalizzate, colorate piuttosto da una espressività opaca e indistinta. La via del rinnovamento – auspicata da alcuni, Verdi compreso, e poi battuta, sia pure con passi e movenze personali, da tutti i musicisti della *Generazione dell'Ottanta* – guidava a premesse più antiche e, soprattutto, legate a un contesto nazionale.

La convinzione che, per liberarsi dall'influsso wagneriano, fosse naturale e in qualche modo inevitabile scavare più a fondo, fino alla polifonia rinascimentale e ancora oltre, fu espressa

momentaneo sbocco sulla rivista «Dissonanze», pubblicata a Firenze per tre soli numeri nel 1914, dalla Libreria de «La voce». Cfr. F. NICOLODI, *op. cit.*, pp. 126-128.

¹⁰ Era questa, intorno alla figura di Verdi, la realtà dei fatti: alla ricerca di uno stile personale, nessuna strategia di confronto diretto con la sua opera si sarebbe rivelata vincente. Alcuni musicisti, nondimeno, avvertirono il bisogno di rifiutare l'esperienza dell'Ottocento, soprattutto del melodramma. In breve volger d'anni, le posizioni si sarebbero meglio definite: emblematiche in tal senso quelle di Casella e Malipiero, rispettivamente espresse nel 1913 (*L'avenir musical de l'Italie*, in «L'homme libre», 8 settembre) e nel 1921 (*I Conservatori*, in «Il pianoforte», 15 dicembre: 353 - 358). Pizzetti reagì ad entrambe con una replica puntuale, posizionandosi sullo stesso versante del Bastianelli. Questi, in due interventi su Verdi – *Il vero significato storico della Traviata e Verdi vecchio o Verdi nuovo?*, raccolti entrambi in *Saggi di critica musicale*, Milano, studio ed. Lombardo 1914, pp. 203-207 e 198-202 –, accolse tutta la sua opera, fino a *Falstaff* compreso, come una sintesi suprema delle esperienze anteriori, negando valore sostanziale alle distinzioni di stile e drammaturgia (cfr. MARCELLO DE ANGELIS, *Melodramma e musica pura in G. Bastianelli*, in *Musica italiana del primo Novecento. "La generazione dell'80"*, a cura di F. NICOLODI, Firenze, Olschki 1981, pp. 261-277: 264-265).

da Verdi per primo, com'è noto: raccolta in seguito con slancio dai compositori in formazione – ma già attivi ai primi del secolo e saldamente affermati nel periodo tra le due guerre –, fu poi declinata con modalità diverse, che accostavano i modelli con diversi gradi di rispetto e di libertà¹¹.

Certo per disposizione spontanea, ma probabilmente anche per l'influsso di Tebaldini, Pizzetti accolse il magistero degli antichi con singolare attenzione. Ai suoi occhi, il modalismo non fu mai una soluzione generica e polivalente, una via di fuga purchessia dalle secche di una tonalità estenuata: bensì un linguaggio da esplorare con rigore scientifico e conoscere nelle sue proprie funzioni. L'obiettivo era quello – peraltro ambizioso, ma fin dal principio perseguito con lucida consapevolezza – di creare un proprio stile avanzato, integrando i modelli diatonici della modalità. Che tale operazione non potesse realizzarsi arbitrariamente, fu probabilmente chiaro a Pizzetti per tempo. Anzi, sembra di udire l'eco di antichi ammonimenti in certa successiva corrispondenza con il maestro Tebaldini, laddove questi stigmatizza l'uso disinvolto del modalismo da parte di alcuni contemporanei¹².

Non v'è dubbio che Tebaldini, accostando con i suoi sparuti allievi le musiche del gregoriano o della polifonia rinascimentale, abbia investito tali opere di uno sguardo per allora inconsueto. Anche per suo merito infatti, lo studio degli antichi cominciava a comporsi nei modi propri di una corretta collocazione storica¹³. Perciò, eccettuati gli aspetti della notazione e della

¹¹ Tra le enunciazioni teoriche di questo principio, citiamo doverosamente G. BASTIANELLI, *La crisi musicale europea*, Pistoia, Pagnini 1912. In questo saggio fondamentale, il critico fiorentino sviluppa il tema, allora attualissimo, del ritorno alle origini: a un comune patrimonio arcaico di opere musicali, dal quale trarre indicazioni inedite per un rinnovamento dell'arte musicale.

¹² Emblematica una lettera da Milano dell'1 ottobre 1930. Qui Tebaldini stronca il *Concerto in modo misolidio* di Respighi: ne stigmatizza l'uso disinvolto e poco pertinente, artisticamente povero dello stile modale.

¹³ Sarebbe erroneo parlare di filologia, perché – soprattutto in ordine alla de-

esecuzione: argomenti propri della futura filologia musicale, è lecito supporre che Tebaldini affrontasse con attenzione consapevole le altre variabili del testo: destinazione liturgica, carattere espressivo, equilibri della frase melodica, cadenze, successioni dei modi lungo la stessa linea, condotta polifonica... In modo del tutto analogo, è ragionevole far risalire a quegli anni della formazione un'attitudine costante del Pizzetti maturo: l'uso cioè strutturale dei modi antichi, non mai subordinato all'effetto di colore.

Certo ci muoviamo, per questo studio, nel dominio insidioso delle ipotesi. Oltre il piano istituzionale – l'attivazione di due nuovi insegnamenti al Conservatorio del Carmine – non conosciamo quali fossero le scelte didattiche di Tebaldini, se non per testimonianze episodiche dell'epistolario. Infatti, la ricca messe di annotazioni e documenti relativi a questi anni – raccolta in gran parte da Tebaldini stesso sotto il titolo di *Odissea parmense*¹⁴ – si riferisce soprattutto alle sue peripezie di Direttore. Di lui come insegnante possiamo ricostruire qualche notizia per via indiziaria: a partire da affermazioni posteriori e, se si escludono le due lettere di Pizzetti già citate, indirette.

Di un certo interesse, perciò, è un breve stralcio da una lettera di molto successiva. Trascorsi tanti anni dall'esperienza parmense, Tebaldini indulge al ricordo di essa e rievoca un episodio minuto e ordinario, in apparenza trascurabile: portò una volta ai suoi allievi la partitura del *Requiem* di Schumann e la analizzò. Si tratta per noi di un fuggevole fascio di luce all'inter-

finizione del testo – le pratiche in uso erano ancora approssimative (cfr. F. NICOLodi, *op. cit.*, pp. 129-130). Tebaldini stesso inoltre – assimilato pienamente sotto tale riguardo alla propria epoca – compose trascrizioni che non si limitavano affatto a tradurre il modello nei codici della notazione moderna, ma per organico e sonorità segnavano un netto distacco da esso.

¹⁴ I documenti relativi al periodo in cui Tebaldini fu Direttore a Parma, da lui stesso raccolti sotto il titolo citato, sono custoditi al Centro Studi e Ricerche 'G. Tebaldini', Ascoli Piceno.

no dell'aula, sfuggito da un contesto lontano: l'accento, argomento tra gli altri, alla recente pubblicazione della *Messa di Requiem* (1922) di Pizzetti. Leggiamo:

Caro Pizzetti

[...] Il Sanctus è imponente, grandioso, di carattere che qualche momento mi appare più strumentale che vocale, ma nell'assieme indovinato.

M'ha fatto ricordare le tendenze del Sanctus di Schumann. Lo conosci? Credo averlo portato in iscuola ai bei tempi del Conservatorio¹⁵. [...]

Non possiamo certo escludere in via di principio che, nel comporre la *Messa di Requiem*, Pizzetti abbia tenuto presente la mirabile prova della tarda stagione schumanniana. In opposizione a Casella e Malipiero, egli custodiva un ideale estetico di continuità e coerenza: non era affatto animato dal desiderio di segnare una discontinuità stilistica con il secolo precedente; anzi, all'occasione, si rivelò ben disposto a trattenere la lezione di alcuni maestri del secondo Ottocento (Schumann, Brahms e Grieg, in particolare), soprattutto in ordine all'armonia e alla densità contrappuntistica.

È inoltre il caso di inserire la *Messa di requiem* nella cornice che le è propria: in quella seconda fase creativa cioè, in cui all'infatuazione per il verso di D'Annunzio e per le alchimie di Debussy va sostituendosi, pur sempre lungo un cammino sorvegliato e graduale, la predilezione per drammi di parole più austere – che Pizzetti stesso, come un'abitudine, prende a scrivere – e per un uso più differenziato delle armonie.

Il modello tragico, assoluto in *Fedra* (1909-12) e avvitato intorno alla figura dell'eroina fuorilegge, si stempera via via nelle tre opere successive: *Dèbora e Jaéle* (1918-21), *Lo straniero* (1923-

¹⁵ Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani (IEI), Archivio storico (As), fondo Ildebrando Pizzetti, serie (s.) Carteggio, sottoserie (ss.) Conservatorio di Parma, fasc. Giovanni Tebaldini.

25), *Fra Gherardo* (1926-27) e accoglie valori di matrice cristiana, che piegano le azioni dei protagonisti all'etica del sacrificio. Contestualmente, la distanza atemporale del mito lascia spazio alla dimensione soggettiva, che costringe il musicista a un'osservazione più ravvicinata dei singoli personaggi e dei loro aspetti elegiaci.

Nell'opera *Lo straniero*, il dramma si dipana per lungo tratto nel dominio della memoria e numerosi eventi si succedono come passi di una storia pregressa. Ancor più dei fatti in sé conta il loro riverbero nella coscienza dei personaggi. Nei momenti più tesi, l'orchestra abbandona la funzione discreta di sfondo – sia pure sottilmente frastagliato – ed emerge in un netto rilievo espressivo. Anche le parti vocali compongono il caratteristico declamato in oscillazioni più ampie, liriche e trattengono il flusso melodico in forme più simili a quelle dell'opera tradizionale. In *Fra Gherardo* poi, l'impiego del mezzo orchestrale conosce soluzioni ancor più minute che nelle precedenti: il trascolorare degli stati d'animo si riflette dalle voci agli strumenti in una fitta trama di contrappunti¹⁶.

In questa prospettiva di arricchimento dello strumentario stilistico, che dopo l'acquisizione delle tecniche modali include il recupero di un lessico armonico e di un contrappunto più recenti (cautamente lontano, tuttavia, dalle pastoie wagneriane), possiamo collocare con una certa proprietà il riferimento a Schumann. Ciò non è beninteso sufficiente ad accreditare l'accostamento di Tabaldini, nella stessa misura in cui non basta l'autorevolezza di chi lo ha concepito. Per rendere manifesto il legame tra i due *Sanctus*, si pone la necessità di un riscontro analitico che, in misura almeno campionaria, porti allo scoperto alcune analogie motiviche.

¹⁶ F. NICOLodi, *op. cit.*, pp. 170-182.

Occupiamoci innanzitutto del carattere espressivo, che è senz'altro l'argomento su cui insiste il rapido confronto di Tebaldini. Il *Sanctus* di Schumann letteralmente incede: ha un passo molto misurato, che gli dona un aspetto ieratico e solenne sia nella sezione omoritmica sia in quella imitativa; momentanee contrazioni non turbano un ritmo assertivo, saldamente innodico. Simile controllo, un poco trattenuto del flusso orizzontale è senz'altro comune al *Sanctus* di Pizzetti, dove sortisce un analogo effetto di solennità. Anche l'articolazione delle frasi, netta e intercalata da pause, conferisce ai due esempi la stessa funzione di elevato raccoglimento.

Gli aspetti comuni si esauriscono qui tuttavia, almeno al livello delle connotazioni espressive superficiali. Il *Sanctus* di Pizzetti ha un timbro più luminoso e trascorre più in fretta da una sezione all'altra; senza risultare propriamente vivace, avvicenda con leggerezza motivi e frasi, mentre le masse corali si sovrappongono in modo sorvegliato e fluente.

L'analisi del corredo motivico rivela inaspettate affinità. Consideriamo innanzitutto il ritmo, che è il parametro più astratto e immediatamente riconoscibile. Alle parole: *Dominus Deus Sabaoth*, troviamo nelle due opere una quasi identità. Infatti, benché il metro sia diverso, i rapporti di durata tra lunghe e brevi non potrebbero essere più simili [Es. 1a e 1b]. Beninteso, la prosodia del testo condiziona l'impianto ritmico: tre parole i cui accenti sono disposti in forma quasi simmetrica (tre-due-tre sillabe, sdrucchiola-piana-tronca). Nondimeno, nel *Sanctus* di Pizzetti, le linee vocali imprimevano al testo uno sviluppo melismatico e distendono le cinque sillabe di *Sanctus Dominus* su dieci misure. All'improvviso però, l'impulso successivo (bb. 11-14: Es. 1a) cambia il passo, segnando così una evidente articolazione formale. È ben vero che l'articolazione sillabica e il ritmo di *Dominus* sono stati anticipati dal Coro III alle bb. 7-10, in ossequio a un impianto pervasivo del contrappunto, sicché l'attacco della

Pizzetti: *Sanctus*, bb. 11-14

Schema ritmico

The musical score displays a rhythmic schema for measures 11-14 of Pizzetti's *Sanctus*. It features eight staves, each with a vocal line and the lyrics "Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. ____". The parts are labeled as follows:

- S I**: Soprano I
- S II**: Soprano II
- Coro I**: Coro I (Cantors I)
- C I**: Cantore I
- C II**: Cantore II
- T I**: Tenore I
- T II**: Tenore II
- Coro III**: Coro III (Cantors III)
- B I**: Basso I
- B II**: Basso II

The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The lyrics are written below the notes, with a long line indicating the continuation of the phrase.

Esempio 1a

sezione seguente suona omogeneo nella sua diversità. Allo stesso modo però, l'impulso di cui ci stiamo occupando porta nel contesto di appartenenza una connotazione singolare: è rilevato e, nella sua concisione, distinto. Inoltre, al suo breve corso, il Coro II intreccia il motivo-parola diminuito nel ritmo, con l'effetto di addensare un evento la cui misura è già stringata. Anche se gioca un ruolo perfettamente organico alla sintassi complessiva (chiude la prima parte del *Sanctus* e conduce senza interruzioni a quella seguente: *Pleni sunt coeli et terra*), questa frase è in qualche modo autoreferenziale: supera la misura fun

Schumann: *Sanctus*, bb. 5-7
Schema ritmico

The musical score displays four staves for Soprano (S), Alto (C), Tenor (T), and Bass (B). Each staff contains three measures of music. The first measure of each staff begins with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The second measure continues the melodic line. The third measure concludes with a forte (*f*) dynamic. The lyrics 'Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth!' are written below each staff, aligned with the notes. The time signature is 3/4, and the key signature consists of two flats.

Esempio 1b

zionale e risalta nel proprio aspetto. Allora è forse ragionevole farne oggetto di un prelievo e confrontarla come in Es. 1.

Il riferimento a Schumann, peraltro, non può limitarsi all'analogo segmento (bb. 5-7: Es. 1b), ma deve probabilmente intendersi come una campionatura, che attraverso una parte rappresenta il tutto. Lo stile sillabico infatti, che diventa nella pagina di Pizzetti un fattore di astrazione, pervade dal principio alla fine il *Sanctus* di Schumann. Questo lascia che il coro al completo esponga tutto il testo nel breve giro di 12 battute, ma poi riprende *Pleni sunt coeli et terra* in un'ampia sezione centrale (bb. 19-62). Anche qui tuttavia, l'effetto di ridondanza è affidato al contrappunto delle linee e alla ripetizione verbale: non spezza mai il passo sillabico. Questa sezione della pagina schumanniana disegna un arco tanto esteso, il cui sviluppo è articolato per movenze così solenni e misurate, da assumere un carattere molto singolare; si imprime nella memoria dell'ascoltatore come un episodio al contempo ascetico ed espressivo. Ha la struttura di una fuga, che elabora un soggetto molto regolare.

Pleni sunt coeli et terra
Motivi e derivazioni

Schumann
(19-22, S)

Coro I
(1-6, S I)

Pizzetti
Coro I
(15-19, A I)

f

Ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo -

San - - - - - ctus, _____

mp Ple - ni - sant coe - - - li et ter - ra glo -

- - ri - a - tu - a, glo - ri - a - tu - a

San - - - - - ctus _____

- - - ri - a - tu - - - a

Esempio 2

Infatti, malgrado la sintassi regolare (4 battute, chiaramente articolate in 2+2), presenta alcuni tratti singolari, di immediata comprensione all'ascolto: il profilo discendente, morbido dapprima e poi deciso, che disegna un arco esteso su un intervallo di nona maggiore; lo schema sintattico delle due semifrase, che inverte il rapporto consueto di proposta e risposta (la prima è qui formata da un impulso inscindibile, invece la seconda espone due volte un breve inciso); l'inflessione caratteristica di primo impulso, contraddistinta da un elegante disegno di crome [Es. 2, pentagramma 1]. Quest'ultimo aspetto è senz'altro il più rilevato e imprime al soggetto della fuga una movenza nobilmente espressiva.

Osserviamolo nel dettaglio, non solo in ordine al suo valore estetico ma per una ragione che sarà ben presto evidente. Lo

schema melodico della prima frase è in realtà una scala discendente (dal *fa* al *la bemolle* nella sua prima enunciazione [bb. 19-20, Soprani]), che non è svolta ovviamente per grado congiunto, ma ad una sospensione ritmica iniziale fa seguire un salto principale e il disegno di crome di cui sopra. Ora questo disegno comincia in levare, raggiunge la quarta superiore al battere successivo e riconnette la scala alla nota di attacco. Proprio da questo punto, in cui convergono accento ritmico e melodico, effonde una luce particolare che colora di sé tutto il soggetto. Nella stessa sede ritmica infatti, il canto riverbera nell'armonia con una lieve contrazione: infatti la nota che vi cade ha il ruolo di un'appoggiatura – qui e quasi ad ogni ritorno del soggetto – e vince grazie ad esso la forza contenitiva del battere; sospinge così il disegno di crome, attraverso una sincope, fino alla misura successiva, dove finalmente posa su una nota lunga e risolve discendendo. Nella prima parte, fino all'appoggiatura, il disegno si distende su un intervallo di quarta giusta, raggiunto mediante la successione di una seconda maggiore e di una terza minore. Questo segmento ascendente, il cui estremo superiore è l'appoggiatura, è la chiave di volta del disegno di crome: il tratto distintivo, che nella sua brevità rappresenta l'intero soggetto.

Data la natura omogenea delle forme contrappuntistiche, è possibile citare un'intera fuga con pertinenza essenziale mediante un prelievo mirato dal suo soggetto. Se si vuole dare credito all'affermazione di Tebaldini, al punto da cercarne traccia nei dettagli dei due *Sanctus*, certo si rimane sorpresi al cospetto di una identità: in Pizzetti, la seconda sezione (*Pleni sunt coeli et terra*) è tutta costruita su un motivo che al principio ricalca il segmento di Schumann analizzato fin qui [cfr. Es. 2, pentagrammi 1 e 3]. A ben vedere, l'identità corre su tre livelli: contesto, ritmo e successione intervallare. La sezione è infatti la stessa nei due *Sanctus*; il motivo di Pizzetti svolge, come il seg

Pizzetti, bb. 4-6
[Evoluzione di un motivo]

Coro I,
Sop. I

Coro II,
Ten. I

Coro III,
Ten. I

San - ctus

Esempio 3a

mento di Schumann, un ritmo di crome; gli intervalli sono ancora una volta seconda maggiore e terza minore. Certo, nella pagina posteriore il motivo prosegue con linea e carattere autonomi, si amplifica e sovrappone, costruisce un'armonia in prevalenza modale; però rinvia al modello schumanniano attraverso un calco tanto significativo quanto accorto, che ancora una volta non è plausibile ascrivere al caso.

A questo punto anzi, è lecito lasciarsi guidare da qualche altra analogia, interna alla composizione di Pizzetti. Procediamo a ritroso e confrontiamo il motivo della seconda sezione con quello d'esordio del *Sanctus*: l'intervallo di quarta, la cui ascendenza ci è ormai nota, ha per entrambi un valore formante. L'impulso iniziale è costituito alla sua prima comparsa da questo solo intervallo e al suo ritorno è arricchito con una semplice variazione, in cui una terzina di crome colma lo spazio vuoto [Es. 3a] e trascorre rapidamente per i tre Cori. È pur vero che Pizzetti predilesse il motivo ritmico della terzina già dalle prime

Schumann, bb. 17-18
[Evoluzione di un motivo]

The musical score shows four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The vocal parts are in G major (one flat) and 4/4 time. The piano part is in the same key and time. The lyrics are "San - ctus Sa - ba - oth!". The score illustrates the evolution of a rhythmic motif, with a dashed line above the vocal staves indicating the progression of the motif across the different parts.

Esempio 3b

prove e spesso lo utilizzò quasi come una sigla autoriale¹⁷; in questo caso però, la strategia di una scelta arbitraria, che sarebbe stata peraltro legittima, non è correttamente sostenibile. Di fatto, anche la terzina compresa nell'intervallo di quarta trova nel *Sanctus* di Schumann il suo modello. Il prelievo è una volta ancora significativo, perché interviene a un'altezza decisiva della prima sezione: nel punto in cui essa si chiude e sono enunciate per l'ultima volta le parole: *Sanctus Sabaoth!* [Es. 3b].

Mai prima d'ora abbiamo udito nella pagina di Schumann il ritmo di terzina, sicché il suo impiego in questo luogo serba un grande valore retorico, tanto più efficace in ragione dell'armo-

¹⁷ L'uso del motivo ritmico di terzina come carattere distintivo è a più riprese evidenziato in G. P. MINARDI, *op. cit.*

nia. Lo scarto ritmico è infatti corroborato da una successione accordale che non passa inascoltata, perché all'improvviso diverge nel dominio della modalità. La terzina investe un secondo grado abbassato e innesca così – rispetto alla tonalità di *fa* minore – una cadenza plagale al contraccordo (*re bemolle*); questo è a sua volta rifunzionalizzato nella tonalità di *la bemolle*, rapidamente affermata con una cadenza composta. È ragionevole credere che il passo, nel suo colore modale, colpisse l'attenzione di Pizzetti, come del resto non lascia indifferente ogni altro ascoltatore accorto. Non sorprende, di conseguenza, che anche la terzina del suo *Sanctus* sia un prelievo schumanniano.

Resta da osservare, in questa rapida rassegna, un ultimo aspetto di più ampio ordine. Volgiamo dunque la nostra attenzione all'intera seconda parte dei due *Sanctus*. Di quale estensione e struttura essa abbia in Schumann, abbiamo detto; consideriamo ora l'effetto di accumulazione che una fuga, con le entrate che si avvicendano alle diverse voci e sovrappongono, consegue: tale processo realizza nella musica il senso delle parole (*Pleni sunt coeli et terra gloria tua*); dà proprio il senso di una effusione attraverso tutto lo spazio disponibile. Aggiungiamo che, come si conviene a una fuga di magistrale fattura, le entrate successive disegnano curve melodiche sorvegliate e armoniche, tracciate nello spazio timbrico per conquiste gradualità; entro uno schema complessivo che impone un rigoroso equilibrio di pieni e di vuoti. L'Es. 4 riporta in forma sintetica la vicenda delle entrate nelle battute 19-34, corrispondenti all'esposizione. Risulta evidente il procedimento seguito per l'intera unità formale: l'estensione – nel caso specifico, per un ampio tratto discendente – del soggetto attraverso i registri, conseguita con tranquilla determinazione.

Schumann: Pleni sunt coeli et terra

misura 19 20 21 23 24 25

2 26 27 29 31 32 33

Esempio 4

Più semplice ma analogo è il procedimento seguito nel *Sanctus* di Pizzetti [Es. 5]. La seconda parte è anche in questo caso concepita in contrappunto: poiché il motivo – mai trasposto se non d'ottava – ha uno sviluppo ascendente, lo spazio timbrico è qui pervaso a partire dal registro medio, prima verso l'acuto e poi – per trasposizione del motivo e sottoposizione di pedali – verso il grave. Con un tessuto più trasparente e un respiro più conciso, anche Pizzetti trasferisce nella musica il significato delle parole.

Il confronto delle due opere ci consente di leggere il giudizio di Tebaldini come qualcosa in più di una valutazione sommaria legata al carattere esteriore. I riscontri al livello minuzioso della struttura motivica conferiscono alla creazione di Pizzetti una intenzionalità raffinata, che lavora sul modello con azioni meticolose. Da una parte, questa modalità sarebbe piaciuta a Schumann, che sempre amò disseminare le sue opere di citazioni proprie e altrui, spesso abilmente celate tra le maglie di un

Pizzetti: *Pleni sunt coeli et terra*

Soprani I

Soprani II

Coro I

Contralti I

Contralti II

Tenori I

Tenori II

Coro II

Bassi I

Bassi II

Tenori I

Tenori II

Coro III

Bassi I

Bassi II

mp

mp

mp

p

p

San - ctus Sa - ba - oth! San - ctus Sa - ba -

Pizzetti: *Pleni sunt coeli et terra*

11

S I

S II

C I

C II

cus - Sa - ba - oth!

T I

T II

B I

B II

T I

T II

B I

B II

Detailed description: This is a musical score for a choral and instrumental ensemble. It consists of 12 staves. The first four staves are for voices: Soprano I (S I), Soprano II (S II), Contralto I (C I), and Contralto II (C II). The next four staves are for Tenors: Tenor I (T I), Tenor II (T II), Bass I (B I), and Bass II (B II). The final four staves are for another set of voices or instruments: Tenor I (T I), Tenor II (T II), Bass I (B I), and Bass II (B II). The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests and ties. The lyrics 'cus - Sa - ba - oth!' are written under the C II staff. The score is marked with a double bar line and a repeat sign at the end of the first system.

Esempio 5

ricco tessuto musicale¹⁸; dall'altra, come si diceva in sede introduttiva, la scelta del modello funziona come un implicito e forse inconscio omaggio alla scuola di Tebaldini. Le sue lezioni si svolsero a Parma tra mille difficoltà, ma probabilmente rappresentarono l'esito di una riflessione avanzata sulla storia della musica sacra. L'inclusione del *Requiem* di Schumann tra le opere degne di studio testimonia che il canone era forse assai più esteso di quanto le prescrizioni ufficiali del movimento ceciliano lascerebbero intendere. Almeno nel caso di Tebaldini, l'elezione di un modello astratto per la musica sacra non si arresta al periodo palestriniano, ma risale nel tempo fino al XIX secolo. Tra le composizioni dell'Ottocento – numerose ma, anche nel caso dei grandi autori, spesso neglette – non disdegnava inoltre quelle problematiche e meno appariscenti, purché rivelassero una disposizione espressiva severa, essenziale e carica di devozione, simile a quella della polifonia rinascimentale.

In fondo, anche il Romanticismo elaborò un'estetica musicale nella direzione dell'interiorità, privilegiando una visione mistica dell'arte e accostando l'esperienza estetica a una sorta di elevazione spirituale. Rese labili i confini tra musica vocale e strumentale: vide anzi nella musica assoluta una forma d'arte più vicina all'ineffabile, proprio perché libera dai vincoli concettuali di un testo. Accostò l'arte del presente a forme antiche, soprattutto alla polifonia di Palestrina, postulando tra esse affinità ritenute ormai improbabili¹⁹. In tutto questo, è possibile ac-

¹⁸ Ampio e minuzioso saggio sul ruolo della citazione nella poetica di Schumann troviamo in ANDREA MALVANO, *Voci da lontano. Robert Schumann e l'arte della citazione*, Torino, EDT 2003.

¹⁹ Mirabile a tale riguardo il seguente saggio: GIOVANNI GUANTI, *Antecedenti ideali del Cecilianesimo nel Romanticismo tedesco*, in *Aspetti del Cecilianesimo nella cultura musicale italiana dell'Ottocento*, a cura di M. Casadei Turroni Monti e Cesarino Ruini, Libreria Editrice Vaticana 2004, pp. 19-65: 25-34 e 41-49, dove tratta in particolare di WILHELM HEINRICH WACKENRODER, *Herzensergiessungen eines Kunstliebenden Klosterbruders* (1796) e di ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN, *Alte und neue Kirchenmusik* (1814).

costare il pensiero estetico - musicale del primo Ottocento ai successivi sviluppi del movimento ceciliano, per accogliere di conseguenza con una certa cautela le distinzioni di massima.

Dai rilievi analitici sin qui esposti, è ragionevole affermare che nella classe di Tebaldini il principio della discontinuità - secondo cui il recupero di un'arte sacra autentica avrebbe comportato la negazione delle epoche recenti - non trovasse credito. Questo omaggio a Schumann ne dà eloquente testimonianza.

La musica sacra in Friuli tra Otto e Novecento

ATTI DEI CONVEGNI

Udine - Gorizia, 10/11 novembre 2011

Udine, 16 aprile 2012

- 1 -

a cura di

Lucia Ludovica de Nardo

Edizioni Armelin Musica - Padova



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI UDINE**



Dipartimento di Scienze Umane



**CONSERVATORIO
STATALE DI MUSICA
JACOPO TOMADINI
UDINE**



**REGIONE AUTONOMA
FRIULI VENEZIA GIULIA**

USC*i*
FRIULI VENEZIA GIULIA



ABBAZIA DI ROSAZZO

**Societât
Filologjiche
Furlane**



**Società
Filologica
Friulana**

Indice

Presentazione

Lucia Ludovica de Nardo.....5

Gli studi sul ritorno all'antico.....11

Particolari dell'affresco ceciliano

Mauro Casadei Turrone Monti.....13

La Commissione Arcivescovile di S. Ambrogio per la musica sacra. Sguardi sul movimento per la riforma della musica sacra a Milano tra rigorismo e conciliazione, 1895-1898

Giordano Monzio Compagnoni.....29

Preistoria di un Sanctus. Tebaldini, Pizzetti e un'ipotesi sul canone didattico

Gabriele Castagni.....161

Thesaurus Musicae Polyphonicae: un progetto del Conservatorio di Udine per la polifonia antica

Luigi Lera.....183

La fortuna di Tomadini tra lettere e musicografia non friulane

Mauro Casadei Turrone Monti.....201

Le diocesi.....219

Monsignor Luigi Paulini vescovo di Concordia (1919-1944). Gli interventi nell'ambito della musica di chiesa

Fabio Metz.....221

La Chiesa goriziana tra Ottocento e Novecento

Ivan Portelli.....281

L'arcidiocesi di Udine fra XIX e XX secolo

Sandro Piussi.....303

«Le mando le canzoncine». Spigolature dal carteggio Antivari-Candotti presso l'Archivio Capitolare di Cividale

Valerio Marchi.....335

Presentazione del Rettore del Seminario

Dino Bressan.....351

Preistoria di un Sanctus. Tebaldini, Pizzetti e un'ipotesi sul canone didattico

Gabriele Castagni

A chi lo conoscesse era chiaro che, a Parma, Giovanni Tebaldini non avrebbe impersonato il pallido ruolo di un burocrate. I suoi studi, infatti, e la professione di musicista ebbero intensità e impegno inconsueti, tali da alimentare in lui, in relazione a quei tempi, la forza incisiva del riformatore. Aveva studiato alla scuola di Regensburg sotto la guida di Haberl, dal cui magistero apprese un modo severo di accostare la polifonia sacra del Cinquecento; aveva conosciuto la prassi dei monaci di Solesmes nel canto gregoriano, accordando ad essa ¹una convinta adesione; era stato maestro di cappella a Venezia e a Padova, dove poté attingere a preziosi archivi e acquisire una vasta conoscenza del repertorio sacro rinascimentale¹: per tutte queste ragioni, lo stesso Giuseppe Verdi gli tributò attestazioni di stima e si rallegrò della sua nomina a direttore del Regio Conservatorio².

Insediato infine nel prestigioso incarico, Tebaldini avviò una impegnativa riforma dell'ordinamento didattico. Per sua stessa formazione, disponeva delle conoscenze necessarie a radicare

¹ Le notizie biografiche si possono utilmente raccogliere sul sito: www.tebaldini.it, alla pagina *Vita e opere*, a cura del Centro Studi e Ricerche 'Giovanni Tebaldini'.

² La corrispondenza tra Verdi e Tebaldini ebbe inizio nel febbraio del 1896, quando il maestro di Busseto – impegnato nella composizione del *Te Deum* – cercava ispirazione tra le versioni rinascimentali del cantico. Chiese allora a Tebaldini, direttore musicale della Basilica di Sant'Antonio a Padova, una copia di quella di Padre Vallotti. La lettera di congratulazioni per la recente nomina a Direttore del Regio Conservatorio di Parma è datata 23 dicembre 1897 (*Epistolario*, a cura del Centro Studi e Ricerche cit.).

l'insegnamento musicale nel terreno profondo e affidabile di premesse storiche. Dopo un breve periodo di osservazione, avvertì che i suoi studenti seguivano un *curriculum* essenzialmente tecnico, privo di un fondamento estetico. Così, ai fini di estendere il grado della loro consapevolezza e arricchire l'offerta formativa, istituì due nuove classi da lui stesso tenute: Canto gregoriano e Polifonia vocale³.

Quasi nessuno, nell'ambiente retrico del Regio Conservatorio, comprese l'utilità di questa operazione: Tebaldini fu anzi accusato di gravare i programmi di studio con pesi inutili. Nonostante, vi fu tra gli studenti chi riconobbe il valore dei nuovi corsi e continuò a frequentarli, anche quando la maggior parte li disertava; era Ildebrando Pizzetti, iscrittosi a Parma appena due anni prima⁴. Le sue singolari doti alimentavano attese che il Conservatorio di allora non era in grado di colmare: è dunque comprensibile che egli riconoscesse nel nuovo direttore e nel suo progetto qualcosa di sostanzialmente nuovo. Tebaldini, dal canto suo, colse fin dal principio la levatura dell'allievo, come rievoca in un profilo che gli dedicò – Pizzetti ormai al culmine del successo – più di quarant'anni dopo:

Sin dal primo giorno in cui assumo le funzioni di direttore dell'Istituto parmense (16 dicembre 1897) mi si presenta il giovane Pizzetti allievo di composizione. Un colloquio, durato seco lui mezz'ora, mi rende esuberantemente accorto con chi mi sarei dovuto intrattenere per un quadriennio entro e fuori della scuola⁵.

Tal forma di reciproca dedizione ebbe in seguito più coraggiosa conferma, al tempo delle note vicende. Quando Tebaldini, esasperato da una polemica pretestuosa, prese la drastica de-

³ GIOVANNI TEBALDINI, *Ildebrando Pizzetti nella memorie di Giovanni Tebaldini*, Parma, M. Fresching 1931, p. 41.

⁴ GIAN PAOLO MINARDI, *Ildebrando Pizzetti. La giovinezza*, Parma, Conservatorio di musica 'Arrigo Boito' 1980, p. 10.

⁵ *Ibid.*, p. 11.

cisione di abbandonare il Conservatorio di Parma, il giovane compositore – appena conseguito il diploma – avvertì il dovere di testimoniare la sua stima al maestro. Inviò così due lettere al quotidiano locale, nella seconda delle quali scrisse parole eloquenti sulle ragioni delle due parti in conflitto:

(...) parlare di canto gregoriano, e di Polifonia, di Classici, di Palestrina, di Bach, di Beethoven, era come parlare arabo, perché in tutti noi c'era l'inveterata credenza (acquisita in conservatorio) che si potesse far della musica senza bisogno di studiare quelle anticaglie, musica da conciliare il sonno⁶.

Per contro, Pizzetti non disconobbe il valore – da numerosi altri tanto denigrato – delle lezioni di Tebaldini; anzi affermò di aver appreso, per loro merito, a

considerare la polifonia non come una vana esercitazione meccanica, ma come una forte e nobilissima forma d'arte⁷.

Riconosciamo in questi interventi le tracce di un convincimento già saldo, benché legato ancora agli anni di formazione. Nel canto piano e nella polifonia rinascimentale, già a quel tempo Pizzetti individuò i caratteri di un'ascendenza specifica, le premesse di una evoluzione plausibile⁸. Nell'ambito parmense, questo scarto di intuizione allontanava lo straordinario allievo dalle persone avverse a Tebaldini; ma al contempo, in un più ampio contesto, lo immetteva nel flusso di una ricerca condivisa, a livello nazionale, da musicisti e critici più consapevoli⁹.

⁶ ILDEBRANDO PIZZETTI, in «La Gazzetta di Parma», 15/10/1901.

⁷ G. P. MINARDI, *op. cit.*, p. 12.

⁸ Per tutto l'arco della sua lunga attività creativa, carattere distintivo del musicista parmense fu la *constantia*. Ne era cosciente e difendeva come un pregio la persistenza di valori estetici e scelte poetiche. Le intuizioni di questi anni di formazione sono le prime tracce di un abito sempre più consapevole. Cfr. G. P. MINARDI, *op. cit.*, p. 21 e anche FIAMMA NICOLÒDI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto 1984, pp. 166, 175-176.

⁹ GIANNOTTO BASTIANELLI, *Per un nuovo Rinascimento musicale*, 1911. Da citarsi inoltre la breve esperienza della *Lega dei Cinque*, le cui riflessioni trovarono

Già allora Verdi occupava – da poco terminata la sua parabola creativa – la posizione discosta che si addice al genio: singolare e troppo connotato il suo lascito, anche dal secolo in cui vide la luce, perché altri potesse raccoglierlo¹⁰. Per un giovane compositore, una prospettiva plausibile comportava altri modelli. La *routine* accademica, attardata nei suoi automatismi, operava tuttora nelle retrovie di un romanticismo stanco: fabbrica di uno stile ormai lontano da tutto, tenuto assieme da *cliché* al di fuori del tempo; spire cromatiche, in prevalenza: non più tese e finalizzate, colorate piuttosto da una espressività opaca e indistinta. La via del rinnovamento – auspicata da alcuni, Verdi compreso, e poi battuta, sia pure con passi e movenze personali, da tutti i musicisti della *Generazione dell'Ottanta* – guidava a premesse più antiche e, soprattutto, legate a un contesto nazionale.

La convinzione che, per liberarsi dall'influsso wagneriano, fosse naturale e in qualche modo inevitabile scavare più a fondo, fino alla polifonia rinascimentale e ancora oltre, fu espressa

momentaneo sbocco sulla rivista «Dissonanze», pubblicata a Firenze per tre soli numeri nel 1914, dalla Libreria de «La voce». Cfr. F. NICOLODI, *op. cit.*, pp. 126-128.

¹⁰ Era questa, intorno alla figura di Verdi, la realtà dei fatti: alla ricerca di uno stile personale, nessuna strategia di confronto diretto con la sua opera si sarebbe rivelata vincente. Alcuni musicisti, nondimeno, avvertirono il bisogno di rifiutare l'esperienza dell'Ottocento, soprattutto del melodramma. In breve volger d'anni, le posizioni si sarebbero meglio definite: emblematiche in tal senso quelle di Casella e Malipiero, rispettivamente espresse nel 1913 (*L'avenir musical de l'Italie*, in «L'homme libre», 8 settembre) e nel 1921 (*I Conservatori*, in «Il pianoforte», 15 dicembre: 353 - 358). Pizzetti reagì ad entrambe con una replica puntuale, posizionandosi sullo stesso versante del Bastianelli. Questi, in due interventi su Verdi – *Il vero significato storico della Traviata e Verdi vecchio o Verdi nuovo?*, raccolti entrambi in *Saggi di critica musicale*, Milano, studio ed. Lombardo 1914, pp. 203-207 e 198-202 –, accolse tutta la sua opera, fino a *Falstaff* compreso, come una sintesi suprema delle esperienze anteriori, negando valore sostanziale alle distinzioni di stile e drammaturgia (cfr. MARCELLO DE ANGELIS, *Melodramma e musica pura in G. Bastianelli*, in *Musica italiana del primo Novecento. "La generazione dell'80"*, a cura di F. NICOLODI, Firenze, Olschki 1981, pp. 261-277: 264-265).

da Verdi per primo, com'è noto: raccolta in seguito con slancio dai compositori in formazione – ma già attivi ai primi del secolo e saldamente affermati nel periodo tra le due guerre –, fu poi declinata con modalità diverse, che accostavano i modelli con diversi gradi di rispetto e di libertà¹¹.

Certo per disposizione spontanea, ma probabilmente anche per l'influsso di Tebaldini, Pizzetti accolse il magistero degli antichi con singolare attenzione. Ai suoi occhi, il modalismo non fu mai una soluzione generica e polivalente, una via di fuga purchessia dalle secche di una tonalità estenuata: bensì un linguaggio da esplorare con rigore scientifico e conoscere nelle sue proprie funzioni. L'obiettivo era quello – peraltro ambizioso, ma fin dal principio perseguito con lucida consapevolezza – di creare un proprio stile avanzato, integrando i modelli diatonici della modalità. Che tale operazione non potesse realizzarsi arbitrariamente, fu probabilmente chiaro a Pizzetti per tempo. Anzi, sembra di udire l'eco di antichi ammonimenti in certa successiva corrispondenza con il maestro Tebaldini, laddove questi stigmatizza l'uso disinvolto del modalismo da parte di alcuni contemporanei¹².

Non v'è dubbio che Tebaldini, accostando con i suoi sparuti allievi le musiche del gregoriano o della polifonia rinascimentale, abbia investito tali opere di uno sguardo per allora inconsueto. Anche per suo merito infatti, lo studio degli antichi cominciava a comporsi nei modi propri di una corretta collocazione storica¹³. Perciò, eccettuati gli aspetti della notazione e della

¹¹ Tra le enunciazioni teoriche di questo principio, citiamo doverosamente G. BASTIANELLI, *La crisi musicale europea*, Pistoia, Pagnini 1912. In questo saggio fondamentale, il critico fiorentino sviluppa il tema, allora attualissimo, del ritorno alle origini: a un comune patrimonio arcaico di opere musicali, dal quale trarre indicazioni inedite per un rinnovamento dell'arte musicale.

¹² Emblematica una lettera da Milano dell'1 ottobre 1930. Qui Tebaldini stronca il *Concerto in modo misolidio* di Respighi: ne stigmatizza l'uso disinvolto e poco pertinente, artisticamente povero dello stile modale.

¹³ Sarebbe erroneo parlare di filologia, perché – soprattutto in ordine alla de-

esecuzione: argomenti propri della futura filologia musicale, è lecito supporre che Tebaldini affrontasse con attenzione consapevole le altre variabili del testo: destinazione liturgica, carattere espressivo, equilibri della frase melodica, cadenze, successioni dei modi lungo la stessa linea, condotta polifonica... In modo del tutto analogo, è ragionevole far risalire a quegli anni della formazione un'attitudine costante del Pizzetti maturo: l'uso cioè strutturale dei modi antichi, non mai subordinato all'effetto di colore.

Certo ci muoviamo, per questo studio, nel dominio insidioso delle ipotesi. Oltre il piano istituzionale – l'attivazione di due nuovi insegnamenti al Conservatorio del Carmine – non conosciamo quali fossero le scelte didattiche di Tebaldini, se non per testimonianze episodiche dell'epistolario. Infatti, la ricca messe di annotazioni e documenti relativi a questi anni – raccolta in gran parte da Tebaldini stesso sotto il titolo di *Odissea parmense*¹⁴ – si riferisce soprattutto alle sue peripezie di Direttore. Di lui come insegnante possiamo ricostruire qualche notizia per via indiziaria: a partire da affermazioni posteriori e, se si escludono le due lettere di Pizzetti già citate, indirette.

Di un certo interesse, perciò, è un breve stralcio da una lettera di molto successiva. Trascorsi tanti anni dall'esperienza parmense, Tebaldini indulge al ricordo di essa e rievoca un episodio minuto e ordinario, in apparenza trascurabile: portò una volta ai suoi allievi la partitura del *Requiem* di Schumann e la analizzò. Si tratta per noi di un fuggevole fascio di luce all'inter-

finizione del testo – le pratiche in uso erano ancora approssimative (cfr. F. NICOLodi, *op. cit.*, pp. 129-130). Tebaldini stesso inoltre – assimilato pienamente sotto tale riguardo alla propria epoca – compose trascrizioni che non si limitavano affatto a tradurre il modello nei codici della notazione moderna, ma per organico e sonorità segnavano un netto distacco da esso.

¹⁴ I documenti relativi al periodo in cui Tebaldini fu Direttore a Parma, da lui stesso raccolti sotto il titolo citato, sono custoditi al Centro Studi e Ricerche 'G. Tebaldini', Ascoli Piceno.

no dell'aula, sfuggito da un contesto lontano: l'accento, argomento tra gli altri, alla recente pubblicazione della *Messa di Requiem* (1922) di Pizzetti. Leggiamo:

Caro Pizzetti

[...] Il Sanctus è imponente, grandioso, di carattere che qualche momento mi appare più strumentale che vocale, ma nell'assieme indovinato.

M'ha fatto ricordare le tendenze del Sanctus di Schumann. Lo conosci? Credo averlo portato in iscuola ai bei tempi del Conservatorio¹⁵. [...]

Non possiamo certo escludere in via di principio che, nel comporre la *Messa di Requiem*, Pizzetti abbia tenuto presente la mirabile prova della tarda stagione schumanniana. In opposizione a Casella e Malipiero, egli custodiva un ideale estetico di continuità e coerenza: non era affatto animato dal desiderio di segnare una discontinuità stilistica con il secolo precedente; anzi, all'occasione, si rivelò ben disposto a trattenere la lezione di alcuni maestri del secondo Ottocento (Schumann, Brahms e Grieg, in particolare), soprattutto in ordine all'armonia e alla densità contrappuntistica.

È inoltre il caso di inserire la *Messa di requiem* nella cornice che le è propria: in quella seconda fase creativa cioè, in cui all'infatuazione per il verso di D'Annunzio e per le alchimie di Debussy va sostituendosi, pur sempre lungo un cammino sorvegliato e graduale, la predilezione per drammi di parole più austere – che Pizzetti stesso, come un'abitudine, prende a scrivere – e per un uso più differenziato delle armonie.

Il modello tragico, assoluto in *Fedra* (1909-12) e avvitato intorno alla figura dell'eroina fuorilegge, si stempera via via nelle tre opere successive: *Dèbora e Jaéle* (1918-21), *Lo straniero* (1923-

¹⁵ Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani (IEI), Archivio storico (As), fondo Ildebrando Pizzetti, serie (s.) Carteggio, sottoserie (ss.) Conservatorio di Parma, fasc. Giovanni Tebaldini.

25), *Fra Gherardo* (1926-27) e accoglie valori di matrice cristiana, che piegano le azioni dei protagonisti all'etica del sacrificio. Contestualmente, la distanza atemporale del mito lascia spazio alla dimensione soggettiva, che costringe il musicista a un'osservazione più ravvicinata dei singoli personaggi e dei loro aspetti elegiaci.

Nell'opera *Lo straniero*, il dramma si dipana per lungo tratto nel dominio della memoria e numerosi eventi si succedono come passi di una storia pregressa. Ancor più dei fatti in sé conta il loro riverbero nella coscienza dei personaggi. Nei momenti più tesi, l'orchestra abbandona la funzione discreta di sfondo – sia pure sottilmente frastagliato – ed emerge in un netto rilievo espressivo. Anche le parti vocali compongono il caratteristico declamato in oscillazioni più ampie, liriche e trattengono il flusso melodico in forme più simili a quelle dell'opera tradizionale. In *Fra Gherardo* poi, l'impiego del mezzo orchestrale conosce soluzioni ancor più minute che nelle precedenti: il trascolorare degli stati d'animo si riflette dalle voci agli strumenti in una fitta trama di contrappunti¹⁶.

In questa prospettiva di arricchimento dello strumentario stilistico, che dopo l'acquisizione delle tecniche modali include il recupero di un lessico armonico e di un contrappunto più recenti (cautamente lontano, tuttavia, dalle pastoie wagneriane), possiamo collocare con una certa proprietà il riferimento a Schumann. Ciò non è beninteso sufficiente ad accreditare l'accostamento di Tabaldini, nella stessa misura in cui non basta l'autorevolezza di chi lo ha concepito. Per rendere manifesto il legame tra i due *Sanctus*, si pone la necessità di un riscontro analitico che, in misura almeno campionaria, porti allo scoperto alcune analogie motiviche.

¹⁶ F. NICOLodi, *op. cit.*, pp. 170-182.

Occupiamoci innanzitutto del carattere espressivo, che è senz'altro l'argomento su cui insiste il rapido confronto di Tebaldini. Il *Sanctus* di Schumann letteralmente incede: ha un passo molto misurato, che gli dona un aspetto ieratico e solenne sia nella sezione omoritmica sia in quella imitativa; momentanee contrazioni non turbano un ritmo assertivo, saldamente innodico. Simile controllo, un poco trattenuto del flusso orizzontale è senz'altro comune al *Sanctus* di Pizzetti, dove sortisce un analogo effetto di solennità. Anche l'articolazione delle frasi, netta e intercalata da pause, conferisce ai due esempi la stessa funzione di elevato raccoglimento.

Gli aspetti comuni si esauriscono qui tuttavia, almeno al livello delle connotazioni espressive superficiali. Il *Sanctus* di Pizzetti ha un timbro più luminoso e trascorre più in fretta da una sezione all'altra; senza risultare propriamente vivace, avvicenda con leggerezza motivi e frasi, mentre le masse corali si sovrappongono in modo sorvegliato e fluente.

L'analisi del corredo motivico rivela inaspettate affinità. Consideriamo innanzitutto il ritmo, che è il parametro più astratto e immediatamente riconoscibile. Alle parole: *Dominus Deus Sabaoth*, troviamo nelle due opere una quasi identità. Infatti, benché il metro sia diverso, i rapporti di durata tra lunghe e brevi non potrebbero essere più simili [Es. 1a e 1b]. Beninteso, la prosodia del testo condiziona l'impianto ritmico: tre parole i cui accenti sono disposti in forma quasi simmetrica (tre-due-tre sillabe, sdrucchiola-piana-tronca). Nondimeno, nel *Sanctus* di Pizzetti, le linee vocali imprimevano al testo uno sviluppo melismatico e distendono le cinque sillabe di *Sanctus Dominus* su dieci misure. All'improvviso però, l'impulso successivo (bb. 11-14: Es. 1a) cambia il passo, segnando così una evidente articolazione formale. È ben vero che l'articolazione sillabica e il ritmo di *Dominus* sono stati anticipati dal Coro III alle bb. 7-10, in ossequio a un impianto pervasivo del contrappunto, sicché l'attacco della

Pizzetti: *Sanctus*, bb. 11-14

Schema ritmico

The image displays a musical score for Pizzetti's *Sanctus*, measures 11-14, illustrating a rhythmic schema. The score is written for eight vocal parts, grouped into three choirs: Coro I (S I, S II, C I, C II), Coro II (T I, T II), and Coro III (B I, B II). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 3/4. The lyrics for all parts are: "Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. ____". The rhythmic pattern is consistent across all parts, featuring a sequence of notes: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a half note, and a dotted quarter note, followed by a whole rest. The lyrics are aligned with the notes: "Do" under the dotted quarter, "mi" under the eighth, "nus" under the quarter, "De" under the half, "us" under the dotted quarter, and "Sa" under the whole rest, with "ba" and "oth." continuing on the next line.

Esempio 1a

sezione seguente suona omogeneo nella sua diversità. Allo stesso modo però, l'impulso di cui ci stiamo occupando porta nel contesto di appartenenza una connotazione singolare: è rilevato e, nella sua concisione, distinto. Inoltre, al suo breve corso, il Coro II intreccia il motivo-parola diminuito nel ritmo, con l'effetto di addensare un evento la cui misura è già stringata. Anche se gioca un ruolo perfettamente organico alla sintassi complessiva (chiude la prima parte del *Sanctus* e conduce senza interruzioni a quella seguente: *Pleni sunt coeli et terra*), questa frase è in qualche modo autoreferenziale: supera la misura fun

Schumann: *Sanctus*, bb. 5-7
Schema ritmico

The musical score displays four vocal staves (Soprano, Contralto, Tenore, Basso) for measures 5-7 of Schumann's *Sanctus*. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Each voice part starts with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking, followed by a forte (*f*) dynamic at the end of the phrase. The lyrics are "Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth!".

Esempio 1b

zionale e risalta nel proprio aspetto. Allora è forse ragionevole farne oggetto di un prelievo e confrontarla come in Es. 1.

Il riferimento a Schumann, peraltro, non può limitarsi all'analogo segmento (bb. 5-7: Es. 1b), ma deve probabilmente intendersi come una campionatura, che attraverso una parte rappresenta il tutto. Lo stile sillabico infatti, che diventa nella pagina di Pizzetti un fattore di astrazione, pervade dal principio alla fine il *Sanctus* di Schumann. Questo lascia che il coro al completo esponga tutto il testo nel breve giro di 12 battute, ma poi riprende *Pleni sunt coeli et terra* in un'ampia sezione centrale (bb. 19-62). Anche qui tuttavia, l'effetto di ridondanza è affidato al contrappunto delle linee e alla ripetizione verbale: non spezza mai il passo sillabico. Questa sezione della pagina schumanniana disegna un arco tanto esteso, il cui sviluppo è articolato per movenze così solenni e misurate, da assumere un carattere molto singolare; si imprime nella memoria dell'ascoltatore come un episodio al contempo ascetico ed espressivo. Ha la struttura di una fuga, che elabora un soggetto molto regolare.

Pleni sunt coeli et terra
Motivi e derivazioni

Schumann
(19-22, S)

Coro I
(1-6, S I)

Pizzetti
Coro I
(15-19, A I)

f

Ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo -

San - - - - - ctus, _____

mp Ple - ni - sant coe - - - li et ter - ra glo -

- - ri - a - tu - a, glo - ri - a - tu - a

San - - - - - ctus _____

- - - ri - a - tu - - - a

Esempio 2

Infatti, malgrado la sintassi regolare (4 battute, chiaramente articolate in 2+2), presenta alcuni tratti singolari, di immediata comprensione all'ascolto: il profilo discendente, morbido dapprima e poi deciso, che disegna un arco esteso su un intervallo di nona maggiore; lo schema sintattico delle due semifrase, che inverte il rapporto consueto di proposta e risposta (la prima è qui formata da un impulso inscindibile, invece la seconda espone due volte un breve inciso); l'inflessione caratteristica di primo impulso, contraddistinta da un elegante disegno di crome [Es. 2, pentagramma 1]. Quest'ultimo aspetto è senz'altro il più rilevato e imprime al soggetto della fuga una movenza nobilmente espressiva.

Osserviamolo nel dettaglio, non solo in ordine al suo valore estetico ma per una ragione che sarà ben presto evidente. Lo

schema melodico della prima frase è in realtà una scala discendente (dal *fa* al *la bemolle* nella sua prima enunciazione [bb. 19-20, Soprani]), che non è svolta ovviamente per grado congiunto, ma ad una sospensione ritmica iniziale fa seguire un salto principale e il disegno di crome di cui sopra. Ora questo disegno comincia in levare, raggiunge la quarta superiore al battere successivo e riconnette la scala alla nota di attacco. Proprio da questo punto, in cui convergono accento ritmico e melodico, effonde una luce particolare che colora di sé tutto il soggetto. Nella stessa sede ritmica infatti, il canto riverbera nell'armonia con una lieve contrazione: infatti la nota che vi cade ha il ruolo di un'appoggiatura – qui e quasi ad ogni ritorno del soggetto – e vince grazie ad esso la forza contenitiva del battere; sospinge così il disegno di crome, attraverso una sincope, fino alla misura successiva, dove finalmente posa su una nota lunga e risolve discendendo. Nella prima parte, fino all'appoggiatura, il disegno si distende su un intervallo di quarta giusta, raggiunto mediante la successione di una seconda maggiore e di una terza minore. Questo segmento ascendente, il cui estremo superiore è l'appoggiatura, è la chiave di volta del disegno di crome: il tratto distintivo, che nella sua brevità rappresenta l'intero soggetto.

Data la natura omogenea delle forme contrappuntistiche, è possibile citare un'intera fuga con pertinenza essenziale mediante un prelievo mirato dal suo soggetto. Se si vuole dare credito all'affermazione di Tebaldini, al punto da cercarne traccia nei dettagli dei due *Sanctus*, certo si rimane sorpresi al cospetto di una identità: in Pizzetti, la seconda sezione (*Pleni sunt coeli et terra*) è tutta costruita su un motivo che al principio ricalca il segmento di Schumann analizzato fin qui [cfr. Es. 2, pentagrammi 1 e 3]. A ben vedere, l'identità corre su tre livelli: contesto, ritmo e successione intervallare. La sezione è infatti la stessa nei due *Sanctus*; il motivo di Pizzetti svolge, come il seg

Pizzetti, bb. 4-6
[Evoluzione di un motivo]

Coro I,
Sop. I

Coro II,
Ten. I

Coro III,
Ten. I

San - ctus

Esempio 3a

mento di Schumann, un ritmo di crome; gli intervalli sono ancora una volta seconda maggiore e terza minore. Certo, nella pagina posteriore il motivo prosegue con linea e carattere autonomi, si amplifica e sovrappone, costruisce un'armonia in prevalenza modale; però rinvia al modello schumanniano attraverso un calco tanto significativo quanto accorto, che ancora una volta non è plausibile ascrivere al caso.

A questo punto anzi, è lecito lasciarsi guidare da qualche altra analogia, interna alla composizione di Pizzetti. Procediamo a ritroso e confrontiamo il motivo della seconda sezione con quello d'esordio del *Sanctus*: l'intervallo di quarta, la cui ascendenza ci è ormai nota, ha per entrambi un valore formante. L'impulso iniziale è costituito alla sua prima comparsa da questo solo intervallo e al suo ritorno è arricchito con una semplice variazione, in cui una terzina di crome colma lo spazio vuoto [Es. 3a] e trascorre rapidamente per i tre Cori. È pur vero che Pizzetti predilesse il motivo ritmico della terzina già dalle prime

Schumann, bb. 17-18
[Evoluzione di un motivo]

The musical score shows four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The vocal parts are in G major (one flat) and 4/4 time. The piano part is in the same key and time. The lyrics are "San - ctus Sa - ba - oth!". The score illustrates the evolution of a rhythmic motif, with a dashed line above the vocal staves indicating the progression of the motif. The piano part features a prominent triplet rhythm in the right hand, which is the motif being evolved.

Esempio 3b

prove e spesso lo utilizzò quasi come una sigla autoriale¹⁷; in questo caso però, la strategia di una scelta arbitraria, che sarebbe stata peraltro legittima, non è correttamente sostenibile. Di fatto, anche la terzina compresa nell'intervallo di quarta trova nel *Sanctus* di Schumann il suo modello. Il prelievo è una volta ancora significativo, perché interviene a un'altezza decisiva della prima sezione: nel punto in cui essa si chiude e sono enunciate per l'ultima volta le parole: *Sanctus Sabaoth!* [Es. 3b].

Mai prima d'ora abbiamo udito nella pagina di Schumann il ritmo di terzina, sicché il suo impiego in questo luogo serba un grande valore retorico, tanto più efficace in ragione dell'armo-

¹⁷ L'uso del motivo ritmico di terzina come carattere distintivo è a più riprese evidenziato in G. P. MINARDI, *op. cit.*

nia. Lo scarto ritmico è infatti corroborato da una successione accordale che non passa inascoltata, perché all'improvviso diverge nel dominio della modalità. La terzina investe un secondo grado abbassato e innesca così – rispetto alla tonalità di *fa* minore – una cadenza plagale al contraccordo (*re bemolle*); questo è a sua volta rifunzionalizzato nella tonalità di *la bemolle*, rapidamente affermata con una cadenza composta. È ragionevole credere che il passo, nel suo colore modale, colpisse l'attenzione di Pizzetti, come del resto non lascia indifferente ogni altro ascoltatore accorto. Non sorprende, di conseguenza, che anche la terzina del suo *Sanctus* sia un prelievo schumanniano.

Resta da osservare, in questa rapida rassegna, un ultimo aspetto di più ampio ordine. Volgiamo dunque la nostra attenzione all'intera seconda parte dei due *Sanctus*. Di quale estensione e struttura essa abbia in Schumann, abbiamo detto; consideriamo ora l'effetto di accumulazione che una fuga, con le entrate che si avvicendano alle diverse voci e sovrappongono, consegue: tale processo realizza nella musica il senso delle parole (*Pleni sunt coeli et terra gloria tua*); dà proprio il senso di una effusione attraverso tutto lo spazio disponibile. Aggiungiamo che, come si conviene a una fuga di magistrale fattura, le entrate successive disegnano curve melodiche sorvegliate e armoniche, tracciate nello spazio timbrico per conquiste gradualità; entro uno schema complessivo che impone un rigoroso equilibrio di pieni e di vuoti. L'Es. 4 riporta in forma sintetica la vicenda delle entrate nelle battute 19-34, corrispondenti all'esposizione. Risulta evidente il procedimento seguito per l'intera unità formale: l'estensione – nel caso specifico, per un ampio tratto discendente – del soggetto attraverso i registri, conseguita con tranquilla determinazione.

Schumann: Pleni sunt coeli et terra

musure 19 20 21 23 24 25

26 27 29 31 32 33

Esempio 4

Più semplice ma analogo è il procedimento seguito nel *Sanc-tus* di Pizzetti [Es. 5]. La seconda parte è anche in questo caso concepita in contrappunto: poiché il motivo – mai trasposto se non d'ottava – ha uno sviluppo ascendente, lo spazio timbrico è qui pervaso a partire dal registro medio, prima verso l'acuto e poi – per trasposizione del motivo e sottoposizione di pedali – verso il grave. Con un tessuto più trasparente e un respiro più conciso, anche Pizzetti trasferisce nella musica il significato delle parole.

Il confronto delle due opere ci consente di leggere il giudizio di Tebaldini come qualcosa in più di una valutazione sommaria legata al carattere esteriore. I riscontri al livello minuzioso della struttura motivica conferiscono alla creazione di Pizzetti una intenzionalità raffinata, che lavora sul modello con azioni meticolose. Da una parte, questa modalità sarebbe piaciuta a Schumann, che sempre amò disseminare le sue opere di citazioni proprie e altrui, spesso abilmente celate tra le maglie di un

Pizzetti: *Pleni sunt coeli et terra*

Soprani I
 Soprani II
Coro I
 Contralti I
 Contralti II
 Tenori I
 Tenori II
Coro II
 Bassi I
 Bassi II
 Tenori I
 Tenori II
Coro III
 Bassi I
 Bassi II

mp
mp
mp
p
p
 San - ctus Sa - ba - oth! San - ctus Sa - ba -

Pizzetti: *Pleni sunt coeli et terra*

11

S I

S II

C I

C II

cus - Sa - ba - oth!

T I

T II

B I

B II

T I

T II

B I

B II

Detailed description: This is a musical score for a choral and instrumental ensemble. It consists of 14 staves. The first four staves are for voices: Soprano I (S I), Soprano II (S II), Contralto I (C I), and Contralto II (C II). The next four staves are for Tenors: Tenor I (T I), Tenor II (T II), Bass I (B I), and Bass II (B II). The final four staves are for another set of voices or instruments: Tenor I (T I), Tenor II (T II), Bass I (B I), and Bass II (B II). The music is in 2/4 time and features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests and ties. The lyrics 'cus - Sa - ba - oth!' are written under the Contralto II staff. The score is marked with a rehearsal number '11' at the beginning of the first staff.

Esempio 5

ricco tessuto musicale¹⁸; dall'altra, come si diceva in sede introduttiva, la scelta del modello funziona come un implicito e forse inconscio omaggio alla scuola di Tebaldini. Le sue lezioni si svolsero a Parma tra mille difficoltà, ma probabilmente rappresentarono l'esito di una riflessione avanzata sulla storia della musica sacra. L'inclusione del *Requiem* di Schumann tra le opere degne di studio testimonia che il canone era forse assai più esteso di quanto le prescrizioni ufficiali del movimento ceciliano lascerebbero intendere. Almeno nel caso di Tebaldini, l'elezione di un modello astratto per la musica sacra non si arresta al periodo palestriniano, ma risale nel tempo fino al XIX secolo. Tra le composizioni dell'Ottocento – numerose ma, anche nel caso dei grandi autori, spesso neglette – non disdegnava inoltre quelle problematiche e meno appariscenti, purché rivelassero una disposizione espressiva severa, essenziale e carica di devozione, simile a quella della polifonia rinascimentale.

In fondo, anche il Romanticismo elaborò un'estetica musicale nella direzione dell'interiorità, privilegiando una visione mistica dell'arte e accostando l'esperienza estetica a una sorta di elevazione spirituale. Rese labili i confini tra musica vocale e strumentale: vide anzi nella musica assoluta una forma d'arte più vicina all'ineffabile, proprio perché libera dai vincoli concettuali di un testo. Accostò l'arte del presente a forme antiche, soprattutto alla polifonia di Palestrina, postulando tra esse affinità ritenute ormai improbabili¹⁹. In tutto questo, è possibile ac-

¹⁸ Ampio e minuzioso saggio sul ruolo della citazione nella poetica di Schumann troviamo in ANDREA MALVANO, *Voci da lontano. Robert Schumann e l'arte della citazione*, Torino, EDT 2003.

¹⁹ Mirabile a tale riguardo il seguente saggio: GIOVANNI GUANTI, *Antecedenti ideali del Cecilianesimo nel Romanticismo tedesco*, in *Aspetti del Cecilianesimo nella cultura musicale italiana dell'Ottocento*, a cura di M. Casadei Turroni Monti e Cesarino Ruini, Libreria Editrice Vaticana 2004, pp. 19-65: 25-34 e 41-49, dove tratta in particolare di WILHELM HEINRICH WACKENRODER, *Herzensergiessungen eines Kunstliebenden Klosterbruders* (1796) e di ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN, *Alte und neue Kirchenmusik* (1814).

costare il pensiero estetico - musicale del primo Ottocento ai successivi sviluppi del movimento ceciliano, per accogliere di conseguenza con una certa cautela le distinzioni di massima.

Dai rilievi analitici sin qui esposti, è ragionevole affermare che nella classe di Tebaldini il principio della discontinuità - secondo cui il recupero di un'arte sacra autentica avrebbe comportato la negazione delle epoche recenti - non trovasse credito. Questo omaggio a Schumann ne dà eloquente testimonianza.