

CAPITOLO III

«LA SCUOLA VENETA DI MUSICA SACRA» E I CANONI CECILIANI DELLA MUSICA LITURGICA

In Italia, la stampa periodica musicale iniziò a svilupparsi in maniera significativa solo nella seconda metà dell'Ottocento, in netto ritardo rispetto alla Germania, dove già nel corso della prima metà del XVIII secolo erano stati pubblicati il mensile «Critica musica» e il *Blatt* settimanale «Der musicalische Patriot», e alla Francia, che vide la nascita di «Sentiment d'un harmoniphile sur différens ouvrages de musique» e del «Journal de musique historique, théorique et pratique», cui seguì il «Journal de musique par une société d'amateurs». Nel secolo successivo, poi, la diffusione di periodici di natura musicologica fu molto ampia e significativa in entrambi i paesi d'oltralpe.¹

Almeno fino alla metà dell'Ottocento, invece, non c'è traccia di veri e propri periodici musicali in Italia, dove la straordinaria vitalità dell'opera lirica concentrò l'attenzione della critica e degli studiosi sul melodramma. Non a caso, l'antesignano dei periodici musicali italiani fu l'«Indice, o sia Catalogo dei teatrali spettacoli italiani di tutta l'Europa» (1764-1823), al quale seguirono «Il censore universale dei teatri» (dal 1838 «Il corriere dei teatri») e «I teatri. Giornale drammatico, musicale e coreografico» (dal 1831 «Rivista teatrale»). Il primo periodico musicale organico fu la «Gazzetta musicale di Milano», dal 1842, mentre ebbero una dimensione circoscritta «L'Italia musicale», la «Gazzetta musicale di Napoli» e la «Gazzetta musicale di Firenze».²

Il predominio del genere lirico impedì a lungo che la musicologia italiana si dotasse di adeguati strumenti critici e filologici per studiare il patrimonio nazionale. Non fu così per le arti figurative, dove periodici quali «L'arpa» e «Il trovatore» trattavano delle varie espressioni artistiche con sensibilità critica, ampia prospettiva d'indagine e con un'attenzione privilegiata per la musica.

1. Il periodico «Musica sacra»

Anche nel caso della stampa periodica che si occupava di riforma della musica sacra l'esempio più stimolante venne dalla Germania, dove a Regensburg Franz Xaver Witt aveva dato vita ai «Fliegende Blätter für katolische Kirchenmusik» (1866-1928) e alla rivista «Musica sacra» (1868-1921, 1925-1937, 1949-), capostipite di analoghe pubblicazioni in numerosi paesi europei e

¹ Cfr. *DEUMM*², III, pp. 590-627: 591-593; *GROVE*, XIX, pp. 404-436: 416-418; *MGG*², IX, pp. 2252-2275: 2255-2262.

² Cfr. *DEUMM*², III, p. 592; *GROVE*, XIX, pp. 422-423; *MGG*², IX, p. 2261.

negli Stati Uniti.³ In Italia, un primo tentativo fu fatto a Roma con «Il Palestrina. Periodico musicale ecclesiastico» (1869-1870), chiuso dopo l'annessione dello Stato Pontificio al Regno d'Italia. Il periodico avrebbe dovuto approfondire le tematiche della musica liturgica in relazione alla rinascita palestriniana promossa dalle *Memorie* di Giuseppe Baini e dalle trascrizioni di Pietro Alfieri.⁴

Aderendo all'Opera dei Congressi (Venezia, 1874), il movimento di riforma della musica sacra pose le basi anche per fondare un periodico con il quale diffondere le proprie idee e che, su proposta dell'Amelli, si ispirava al modello tedesco.⁵ «Grazie all'appoggio di generosi benefattori», il primo numero del mensile «Musica sacra» uscì a Milano nel maggio del 1877, preceduto da una campagna associativa condotta dal direttore Amelli e dal co-direttore Tomadini.⁶ Ad ogni numero era allegato il «Repertorio economico di musica sacra», che conteneva composizioni in stile liturgico.⁷

L'Amelli mantenne la direzione del periodico fino al 1885, quando nominò responsabile il Remondini, il quale declinò l'incarico che, su pressione del De Santi, fu affidato a Giuseppe Galignani. La proprietà del periodico, che contava collaboratori quali gli stessi De Santi e Remondini, il Terrabugio, il Bonuzzi e un giovane e 'fervoroso' Tebaldini, fu acquisita da una

³ Nel 1929, le due pubblicazioni si fonderanno, dando origine al «Caecilienvereinsorgan. Musica sacra», con doppia numerazione delle annate. Altri importanti periodici ceciliani tedeschi furono la rassegna annuale «Caecilien-Kalender» (1876-1885; dal 1886 «Kirchenmusikalisches Jahrbuch»), diretta da Franz Xaver Haberl, ed il mensile «Gregorius-Blatt» (1876-1922, 1924-1937; dal 1938 al 1944 continuato da «Die Kirchenmusik»). Un elenco dei principali periodici europei che propugnavano «concordi la restaurazione di questa disciplina [la musica sacra] secondo le tradizioni ed i saggi ordinamenti della Chiesa» è fornito da ANGELO DE SANTI, *La musica sacra e le prescrizioni ecclesiastiche. Studio storico intorno la disciplina tradizionale della Chiesa in argomento di musica sacra*, «La civiltà cattolica», «La civiltà cattolica», XLII, 1891, s. XIV, XII – XLIII, 1892, s. XV, IV [6 puntate]: XLIII, 1892, s. XV, I, pp. 431-433¹. Cfr. anche *DEUMM*², III, pp. 616-618.

⁴ A Firenze, nel 1899, si tentò di ripristinare la testata, ma, nel 1902, «Il nuovo Palestrina» cessò in maniera definitiva. Sulle edizioni dell'Alfieri cfr. GABBRIELLI, *La polifonia antica* cit., pp. 257-259, 265-271.

⁵ Cfr. *Primo Congresso cattolico* cit., I, p. 324.

⁶ Ivi, p. 325. Cfr. DAVIDE NAVA, *Musica sacra*, «Musica sacra», s. II, I/1, 1956, p. 7. Per una panoramica generale sulla nascita e sui contenuti del periodico «Musica sacra» cfr. MICHELANGELO GABBRIELLI, *La musica sacra*, in *Milano musicale. 1861-1897*, a cura di Bianca Maria Antolini, Lucca, LIM, 1999, pp. 311-331. Il sostenitore principale dell'impresa fu il conte Francesco Lurani Cernuschi, già allievo del De Santi a Brixen. Scrivendo al Bonuzzi, il De Santi mette in luce il lato 'fanciullesco' del carattere del proprio ex allievo: «Sono stato per cinque anni maestro del Conte Lurani a Bressanone. Lo conosco dunque *intus et in cute*. Era il giuoco di tutti per le sue distrazioni. Ora non si è cambiato. È capace di mettersi a tavolino le lunghe ore e lavorare seriamente, ma è capace ancora di giuocare coi soldatini se per caso li trovi sull'armadio». *Lettere autografe* cit., p. 30. Su di lui cfr. *In memoria di Francesco Lurani Cernuschi*, [s.l., s.n.], 1913; LORENZO REVOJERA, *Un patrizio milanese verso la modernità. Francesco Lurani Cernuschi (1857-1912) fra arte, alpinismo, letteratura, musica e scienza*, Cremona, Persico, 2004.

⁷ I primi due fascicoli comprendevano brani per organo e, a conferma dell'attenzione rivolta dall'Amelli alla musica organistica, nel 1882 comparve il supplemento bimestrale «Organo e organista... per promuovere il perfezionamento dell'arte organaria e la vera scuola dell'organo in Italia», che ebbe vita breve. Nell'ottica del recupero dell'antico, il «Repertorio economico» privilegiava autori del periodo tardo-rinascimentale e del primo Seicento, con trascrizioni e revisioni dell'Amelli e del Tomadini. Tuttavia, erano degnamente rappresentati anche Alessandro Scarlatti, il Martini, Johann Sebastian Bach, Händel, Franz Joseph Haydn e i primi compositori romantici, perchè non si riteneva opportuno «escludere il genere melodico, quando principalmente si accoppi colle grandi forme classiche, e sempre si discosti affatto dal genere teatrale e profano». «Musica sacra», I/1, 1877, p. 4. Qualche anno dopo, il De Santi avrebbe categoricamente escluso le musiche di Mozart, Haydn e Cherubini. Cfr. GAIATTO, *Il movimento ceciliano* cit., p. 391.

‘cordata’ composta dal Terrabugio, dal Lurani Cernuschi e dal Bossi.⁸ La direzione del Gallignani fu subito oggetto di contestazioni da parte dei redattori del periodico, del Tebaldini in particolare.

[12 novembre 1888] Ma se devo essere schietto è [*parola n.d.*] dichiarare che credo poco alla sincerità del Gallignani quale convinto riformatore e sostenitore del giornale. È già da tempo ch’egli parla a doppio senso... “Vedremo? Chissà? Ma già sono persuaso che è miglior cosa s’abbia a cessare tutto quanto”. Ed io di [*parola n.d.*]: “Niente affatto”! Continueremo e con più ardore di prima”... Del resto mi pare che il Gallignani con questo contegno così autoritario, altezzoso, quantunque educato, mi pare che abbia tutte le intenzioni di fare una seconda di cambio come quella del Nestorio!! A sentirlo parlare sembrerebbe un novello Wagner. Molti scuotevano il capo, altri – ed io del numero – compresi d’aver a che fare con un vero maestro fidavano assai; invece è stato tale un fiasco da non ricordarsi l’eguale. E noti che a Milano, da tutti, lo si è considerato non il fiasco dell’operista, ma del musicista! Ch’è tutto dire.⁹

[27 aprile 1889] Sono non dolente ma lieto di essere in aperto contrasto col Gallignani ne’ miei giudizi sul Terrabugio.

Mi permetto di dire che quando si scrive un O salutaris pieno di errori come il suo, delle sonatine per organo collo pseudonimo di Amico – povere e miserabili come quelle ch’egli ha pubblicato nel 87 – e quando si ha sulle spalle il peso di un fiasco musicale – oltreché operistico – pari a quello del Nestorio, prima di censurare un Terrabugio bisogna andare ben cauti. Ma di questa verità il Sig. Gallignani pare non voglia assolutamente rendersene ragione. Le censure ch’egli fa alle composizioni del Terrabugio hanno qualche fondamento; ma ci sono molte maniere di esporle. [...] E m’augurerei proprio che Gallignani sapesse fare soltanto la metà di quello che sa fare il Terrabugio.¹⁰

[5 novembre 1889] Crede lei fermamente che il Gallignani possa lavorare sul serio e con intendimenti radicali – non dubbi? Io non lo credo davvero. Il posto di presidente del Comitato promotore [per la riforma della musica sacra] non era per lui. Innanzi tutto ci vuole quella fede per la religione e per l’arte che il neo presidente non ha mai avuto né avrà mai. Sbaglio? Ne sarei contentissimo; ma in fatto di musica sacra io sono intransigente. Veda il giornale come... manca di sostanza. Anche Terrabugio non è troppo soddisfatto; invece il c.¹⁰ Lurani, che pure va dotato di tanta intelligenza, si lascia rimorchiare dalle idee all’acqua di rose del Gallignani. Del resto ciò che è fatto non si può disfare. Lei mi diceva un giorno vis unita fortior. Ebbene stiamogli alle coste.¹¹

⁸ Sulle vicende che costellarono i primi venticinque anni del periodico «Musica sacra» cfr. TURRA, *Giuseppe Terrabugio* cit., pp. 13-28, 55-97.

⁹ ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 10, fasc. 3, fasc. 9, lettera del 12 novembre 1888 [II, 10].

¹⁰ Ivi, lettera del 27 aprile 1889 [II, 18].

¹¹ Ivi, lettera del 5 novembre 1889 [II, 28].

La presunta incompetenza del Gallignani, unita al suo atteggiamento poco conciliante, provocò dissapori con il Remondini e il Bonuzzi, i quali abbandonarono la collaborazione con la rivista.¹² Il Bonuzzi lamentava il trattamento poco «significativo» ricevuto dal Gallignani, di cui biasimava la condotta e il fatto che potesse «menare per il naso» anche il De Santi.

Quanto al mio andare ad assumere la direzione della Musica sacra, ho fatto una gita a Mantova dal mio vescovo a chiedergli consiglio in proposito. Monsignore [Giuseppe Sarto] me ne dissuase interamente, e credo a ragione. Con quale prudenza lascierei il mio beneficio che mi dà da vivere sicuramente, per passare ad una posizione precaria in tutto il significato della parola? Chi mi assicura che dopo un sei mesi od un anno i triumviri non mi piglino per un orecchio e mi dicano: amico[,] il mondo è largo abbastanza perché voi e noi ci possiamo stare senza urtarci?¹³

La posizione del Bonuzzi e del Remondini era difficile da gestire anche per l'avveduto De Santi, che si rammaricava con un Tebaldini in parte ricredutosi sul Gallignani, di cui nella Pasqua del 1890 aveva ascoltato una magistrale esecuzione della *Missa papae Marcelli* del Palestrina.¹⁴

Sono dolentissimo della falsa posizione in cui si sono messi i Remondini e i Bonuzzi per ragione del Gallignani. Non entro nelle loro differenze; ma per me sopra il Gallignani sta la Musica sacra, unico organo fin ora dell'opera nostra. Ella mi disse una gran verità: dobbiamo rimorchiare il Gallignani. L'avessimo tutti d'accordo seguita. [...] Bisogna prendere il buono e correggere il difettoso. Non può negarsi che il Gallignani ha fatto per la riforma quello che né l'Amelli né altri avrebbero mai sognato di poter fare. E poi l'aver per noi un duomo di Milano è acquisto tale che basta a compensare di ogni altro difetto. Procuriamo di aiutare la barca e non lasciamola frangersi negli scogli.¹⁵

Pochi giorni dopo, rispondendo al Bonuzzi, il De Santi ribadiva i medesimi concetti.

Al Gallignani ho promesso pubblicamente a Soave di aiutarlo, come hanno fatto gli altri ancora. Nessuno dunque, si meravigli se, per quel poco che posso, mantengo la mia parola. Nel resto per me sopra il Gallignani sta la *Musica sacra*, e questa io considero non solo come mezzo di diffusione della riforma, ma come *organo* di comunicazione tra tutti noi. Se il giornale fosse in mano di Lei, del Remondini o di altro qualsiasi, finché promuove i principii nostri, mi studierei di fare il medesimo.

¹² Cfr. *Lettere autografe* cit., pp. 81-89.

¹³ ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 2, fasc. 1, fasc. 16, lettera del 9 ottobre 1890.

¹⁴ Così il Tebaldini scriveva al De Santi: «Gallignani, le dico io che di lui non sono mai stato tanto entusiasta, ha fatto miracoli, e ad un tratto si è messo alla testa di tutti. La *Missa papae Marcelli* andò meravigliosamente bene. E son sicuro che questo è il prodromo di un avvenire grande per la cappella del duomo di Milano». Ivi, b. 10, fasc. 3, fasc. 9, lettera del 16 aprile 1890 [II, 39].

¹⁵ Cfr. NEGRI, *L'opera di Giovanni Tebaldini* cit., pp. [444-445].

[...]

Rispetto al prender Lei la direzione della M.S. la proposta fatta da me non era che condizionata, nell'ipotesi cioè ch'Ella volesse abbandonare Verona, come scrivevami. In ogni altra ipotesi è ben chiaro che non si deve lasciare il certo per l'incerto. Ma io vorrei che da questa proposta anche sola Ella deducesse quant'è esagerata l'idea che i triumviri di Milano vogliano spadroneggiare e cacciar tutti per rimaner soli. Posso assicurarla che i triumviri tengono assai poco alla M.S., che il Galignani vi sta per compiacenza al Lurani, che il Lurani mantiene l'azienda per amore della causa, ma che l'insieme non si applica a farla andare innanzi con interesse. Più volte ho scritto colà, che vorrei a prorprietarii della M.S. uomini affamati; perché questi per l'interesse promoverebbero il giornale e ne farebbero maggior propaganda.

[...]

Sembra che il Galignani sia diventato l'orco e la versiera. Ha i suoi difetti, ma chi non ne ha? E perché sempre guardare ai difetti e solo ai difetti? Perché volere interpretare male perfino il bene? Avrà egli avuto torto di spendere tante colonne per le messe del Palestrina; ma dopo tutto egli è il primo dopo 14 anni di lotta che riuscì a toccare quegli spartiti. Quello che non sono riusciti a fare né l'Amelli, né il Remondini, né Lei col suo Aldrighetti,¹⁶ ha pur fatto il Galignani. Stima Lei poca cosa l'aver una riforma del genere nel duomo di Milano? [...] In tanta povertà d'aiuti e di uomini perché perdere anche quel poco che si ha in mano? E il Remondini mi vien fuori tra l'altro che il Galignani è liberale e che ha sposato una cantante di teatro. Ma che c'entra questo? Trattiamo d'arte e passiamo sopra al resto; ben inteso quando non ci siano scandali pubblici. Altrimenti ha ragione l'eminentissimo [card. Luigi di Canossa] che chiama *protestantaccio* il Trice e che si scandalizza perché gli diamo da fare gli organi nelle chiese cattoliche.¹⁷

Secondo il De Santi, la vitalità del periodico «Musica sacra» costituiva una delle priorità della riforma, da assicurare attraverso uno sforzo corale e disinteressato. Pertanto, nel 1887, egli aveva ipotizzato un trasferimento della rivista a Roma, qualora si fossero venute a creare le condizioni favorevoli allo sviluppo del movimento di riforma della musica sacra.¹⁸ Molti, inoltre, erano pure i progetti per implementare i contenuti della rivista dal lato musicologico.

Forse l'interesse si desterebbe maggiormente nei lettori, se si pubblicassero delle trattazioni continuate e costanti sopra vari punti storici e teoretici. La materia è immensa. Ottima cosa sarebbe pure un resoconto di quel che si fa all'estero; i molti periodici musicali che abbiamo ispirerebbero assai di che scrivere. Così pure sarebbe interessantissima una brevissima storia della musica sacra.

¹⁶ Don Sante Aldrighetti era il maestro di cappella della cattedrale di Verona.

¹⁷ *Lettere autografe* cit., pp. 28-30.

¹⁸ Cfr. NEGRI, *L'opera di Giovanni Tebaldini* cit., pp. [368, 385-386]. Il De Santi postillava: «In caso diverso sarà meglio lasciare le cose come sono per non distruggere inconsultamente il bene che c'è», con l'auspicio che fosse ricostituita la Congregazione di Santa Cecilia e che il periodico passasse a Roma come organo della congregazione.

La quale si potrebbe poi ripubblicare a parte e mettere in mano di chicchessia.¹⁹

Il concorso degli «intelligenti» era limitato, sia per la scarsità di «scrittori di polso» sia per la mancanza di una remunerazione adeguata. Non fu possibile, dunque, migliorare la qualità del periodico e rendere le uscite quindicinali, secondo l'intenzione manifestata dal De Santi al Galignani e al Lurani.²⁰ La mediocrità continuò, pertanto, a caratterizzare la «Musica sacra».

Pareva che il tempo non fosse venuto da moltiplicare i periodici, perché l'unico fu qui così poco riuscito. Confesso però che la Musica sacra di Milano non è mai stata quale io l'avessi voluta, quale dovrebbe essere per gareggiare coi periodici stranieri. Un numero riusciva sotto ogni aspetto ottimo, un altro era misero (come ad esempio il numero di ottobre [1888]).²¹

La situazione precipitò quando la contrapposizione con la Sacra Congregazione dei Riti coinvolse in maniera diretta anche il periodico milanese, al quale fu contestato di avere millantato l'approvazione ecclesiastica delle musiche pubblicate nell'allegato «Repertorio economico», senza che fossero state sottoposte ad esame preventivo.²² Lo scioglimento del «Comitato permanente per il progresso e il decoro della musica sacra» comportò la rinuncia del Galignani alla direzione della rivista, mentre il Lurani si ritirò dalla società, lasciando il Terrabugio a gestire il periodico. Affidata a Paolo Borroni, la rivista passò nelle mani di Angelo Nasoni, ridimensionata su scala locale.

Le posizioni dei riformatori erano veicolate anche per mezzo della «Gazzetta musicale di Milano», il settimanale con il quale il Tebaldini collaborava attivamente.²³ Specialmente nell'Italia Settentrionale un ruolo significativo fu svolto dai quotidiani, tra i quali «L'osservatore cattolico» e «La lega lombarda» di Milano, «Il cittadino» di Genova e la «Verona fedele». Seguivano «La difesa» di Venezia, «Il Berico» di Vicenza, «L'unità cattolica» di Torino, «L'eco» di Bergamo, «Il cittadino» di Brescia, «La specola» di Padova, «Il cittadino» di Udine e «L'unione» di Bologna. Un discorso a parte va fatto invece per «L'osservatore romano» e «La voce della verità», che appoggiarono la riforma della musica sacra fino al 1891, quando dovettero sottostare alle istruzioni

¹⁹ Ivi, pp. 380-381.

²⁰ Ivi, pp. 419, 432.

²¹ Ivi, pp. 396-397.

²² Anche il De Santi, rivolgendosi al Tebaldini, giudicò che la redazione avesse agito con leggerezza: «[18 gennaio 1890] La congregazione non vuole che si metta nel repertorio la parola approvato dalla S[acra] C[ongregazione] dei R[iti]. Questa è regola di prudenza giustissima, d'altra parte è costume della congregazione romana di non approvar nulla che non sia stato previamente esaminato. Or questo non è il caso nostro. Strettamente parlando l'articolo del Regolamento non era che una raccomandazione e si riferisce alle cose pubblicate fino al 24 settembre 1884 e non alle posteriori. Ragionando dunque in regola di diritto, la Musica sacra aveva torto di far passare come approvate le musiche che di fatto non l'erano». NEGRI, *L'opera di Giovanni Tebaldini* cit., pp. [427-428].

²³ Significativi sono i suoi articoli su Girolamo Frescobaldi e Filippo Capocci, le corrispondenze da Regensburg, vari appunti e commenti sullo stato della musica sacra in Italia usciti tra il 1889 e il 1896.

della Sacra Congregazione dei Riti.²⁴

2. La genesi de «La scuola veneta di musica sacra»

In tale contesto, nell'agosto del 1892 iniziò le pubblicazioni il periodico «La scuola veneta di musica sacra», fondato e diretto da Giovanni Tebaldini, vice-maestro di cappella della basilica di San Marco a Venezia e direttore della *schola cantorum* istituita nel 1889 dal patriarca Domenico Agostini.²⁵ Il primo numero fu preceduto da una gestazione di oltre due anni, di cui è possibile cogliere un'anticipazione in una lettera inviata al Tebaldini dal De Santi nel 1889.

[21 ottobre 1889] Non faccia mai né dica nulla che le possa attirare malevolenze addosso. Si attenga perfino dal criticare le musiche che ascolta in S. Marco; invece abbia sempre in bocca la scuola veneta e le sue glorie: contro di queste i veneziani non avranno mai da dir nulla.²⁶

Sempre dal De Santi venne l'idea di pubblicare a Venezia una rivista di musica sacra, ma il Tebaldini avrebbe preferito un trimestrale o un bimestrale di carattere storico che valorizzasse la musica sacra dell'antica scuola veneta. Egli riteneva che un'operazione di «archeologia musicale» avrebbe permesso di contrastare la decadenza in cui versava la musica sacra in San Marco.

Non avendo veduto da qualche giorno il cav^r Saccardo, seppi dal d:^r Angelini della di Lei proposta di fondare un giornale di musica sacra. E ieri appunto comunicai tale idea all'avv. Sorger. Anch'egli è del mio parere, e cioè che il far sorgere un giornale il quale non potrebbe essere che

²⁴ Cfr. DE SANTI, *La musica sacra* cit., p. 433¹.

²⁵ Cfr. *Programma per la costituzione della schola cantorum a servizio della basilica di S. Marco*, Venezia, Tip. istituto-patronato di Castello, [1889]; DOMENICO AGOSTINI, *Istituzione di una scuola di cantori per la basilica di San Marco. Lettera pastorale...*, Venezia, Tip. patriarcale ex Cordella, 1889. Su Giovanni Tebaldini cfr. *DEUMM*¹, VII, p. 657; *GROVE*, XXV, p. 188; NEGRI, *L'opera di Giovanni Tebaldini* cit.; SHIRLEY M. PHILIBERT, *Giovanni Tebaldini e la Cappella Lauretana nella riforma musicale di Pio X*, tesi di magistero, rel. Domenico Bartolucci, Roma, Pontificio Istituto di Musica sacra, a.a. 1974-1975; ANTONIO FAPPANI, *Enciclopedia bresciana*, 20 voll., Brescia, La voce del popolo, 1974-2005, XVIII, pp. 345-347; LUIGI INZAGHI, *Notizie su Giovanni Tebaldini*, in *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, 2 voll., a cura di Sergio Martinotti, Milano, Vita e pensiero, 1996-2000, II, pp. 387-397; *Idealità convergenti. Giuseppe Verdi e Giovanni Tebaldini. Ricordi, saggi, testimonianze, commenti*, a cura di Anna Maria Novelli e Luciano Marucci, Ascoli Piceno, D'Auria, 2001; ANNA MARIA NOVELLI, *Giovanni Tebaldini nella musica sacra*, «Rivista internazionale di musica sacra», n.s., IV/2, 2002, pp. 133-144; EAED., *Giovanni Tebaldini e il triennio di Padova*, «Il Santo», XLIII/2-3, 2003, pp. 431-444; *Giovanni Tebaldini: il canto gregoriano nella musica moderna*, a cura del Centro studi e ricerche «Giovanni Tebaldini», «Rivista internazionale di musica sacra», n.s., VI/2, 2004, pp. 179-196; *Pagine inedite di un'identità musicale. Carteggio Tebaldini-Barbieri (1910-1926)*, a cura di Anna Maria Novelli e Luciano Marucci, Loreto, Fondazione Cassa di Risparmio di Loreto, 2006; FLORIANO GRIMALDI, *La cappella musicale di Loreto tra storia e liturgia (1507-1976)*, 2 voll., Loreto, Fondazione Cassa di Risparmio di Loreto, 2007, I, pp. 113-122. Si segnala, inoltre, che nel sito internet del CSRG (http://www.tebaldini.it), è disponibile la bibliografia, costantemente aggiornata, degli scritti del musicista bresciano e degli studi, delle tesi di laurea e degli articoli a lui dedicati.

²⁶ NEGRI, *L'opera di Giovanni Tebaldini* cit., p. [415].

dichiaratamente ostile all'attuale ordine di idee, le quali tuttora si impongono, può esser cosa poco prudente e tale da compromettere l'esito della nostra principale impresa. Io credo che a Venezia, ora, sia il caso di lavorare, tacendo. Dalle parole se ne sono fatte a bizzeffe, in questi ultimi anni. Ora è tempo di mostrare che si sa operare anche con i fatti.

D'altra parte per me – personalmente – non so se potrei trovar tempo di accudire al giornale, avendo troppe cose a cui attendere. Circa 5 ore al giorno si scuola infiacchiscono alquanto! Poi devo pensare alla traduzione del Piel,²⁷ agli innumerevoli articoli incominciati, a studiare l'organo, a comporre qualche cosa; le assicuro che trovo modo sì, di far passare la giornata. Un'altra considerazione potrebbe ancora farsi.

Come vedrebbero alla Musica sacra questa nuova pubblicazione? Io mi faccio questa domanda perché, dopo tutto, so che gli attuali proprietari continuano a rifondere del danaro. E un nuovo giornale potrebbe togliere al vecchio qualche forza, comprometterne l'esistenza, senza riuscire a fare del bene a sé stesso.

Sa piuttosto cosa ho pensato? Io ora sono l'archivista della cappella; non potrei tentare una pubblicazione illustrante le glorie dell'antica Cappella Marciana?²⁸ Una pubblicazione trimestrale o bimestrale la quale rilevando l'antico splendore faccia palese il decadimento attuale.

Per questo lavoro dovrei preparare del materiale e perciò non potrei cominciare che dall'anno venturo. Intanto provvederei per l'annuario.²⁹ Ma la sua osservazione «Guardi che non si mettano troppe cose al fuoco» è saggia assai, ed io dico il vero devo pensare dapprima a soddisfare con onore gli impegni più importanti.³⁰

Nei mesi successivi, i contrasti con il Galignani, ritenuto un 'censore' autoritario e, nel contempo, troppo 'transigente' sui principi fondamentali della riforma, fornirono nuovo vigore all'ipotesi di un nuovo periodico.

[3 giugno 1890] È un fatto che Galignani è un tipo sui generis. Vuol trovare da ridire ad ogni costo per tema di sembrare troppo partigiano. Ed a questo modo commette degli errori non indifferenti, anzi fatali! Io sono deciso, decisissimo, se resto a Venezia senza intoppi, di tentare la pubblicazione di un altro periodico, non per erigere contr'altari di sorta, ma per poter esporre i propri criteri, senza

²⁷ Cfr. PETER PIEL, *Harmonie-Lehre. Unter besonderer Berücksichtigung der Anforderungen für das kirchliche Orgelspiel zunächst für Lehrer-Seminare*, Düsseldorf, Schwann, 1889 (ed. it., *Trattato di composizione specialmente dedicato all'organista liturgico*, a cura di Giovanni Tebaldini, Düsseldorf, Schwann, 1894).

²⁸ Dall'interesse per la musica antica ebbe origine uno dei primi cataloghi di fondi musicali: cfr. GIOVANNI TEBALDINI, *L'archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova. Illustrazione storico-critica*, Padova, Tip. Antoniana, 1895.

²⁹ Doveva essere una pubblicazione sul modello del «Kirchenmusikalisches Jahrbuch» e secondo il De Santi avrebbe potuto essere così strutturata: «1 – Tre o quattro articoli originali; 2) rivista delle opere attinentesi a musica; 3) bibliografia delle musiche e delle riviste musicali di tutto il mondo; 4) corrispondenza o cronache musicali di Italia, Francia, Germania, Inghilterra ecc». NEGRI, *L'opera di Giovanni Tebaldini* cit., p. [420].

³⁰ ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 10, fasc. 3, fasc. 9, lettera del 2 marzo 1890 [II, 36].

bisogno di sottostare a nessuna censura preventiva.³¹

[6 ottobre 1890] Proprio in quei giorni mi arrideva di nuovo l'idea di pubblicare qui a Venezia un periodico mensile, modesto, ma assolutamente ortodosso.

Avevo già preparato il programma. Era mia intenzione intitolarlo San Gregorio.

Cosa sembrerebbe a Lei di questo mio proposito?³²

Il De Santi suggerì la pubblicazione di un giornale di modeste proporzioni e a diffusione provinciale, al fine di riservare alla «Musica sacra» la trattazione delle questioni maggiormente importanti e complesse. Il titolo proposto («La scuola di S. Marco» oppure «La scuola veneta») stabiliva i limiti del periodico, che avrebbe dovuto avere una peculiare 'venezianità', essere privo di appendici musicali, fornire «indicazioni di buona musica» e trattare di canto gregoriano.

[8 ottobre 1890] Io credo che la fondazione di un vero periodico musicale sarebbe subito la morte di quel di Milano e piuttosto io promuovo l'idea che quello di Milano, si raddrizzi, abbia scrittori pagati e tratti argomenti solidi e interessanti di liturgia, storia ed estetica musicale. Nondimeno a questa mia idea non nuocerebbero affatto un giornale volante e provinciale, sul fare della Riscossa di Bassano. Piuttosto che S. Gregorio (meglio Gregorius) lo intitolerei la Scuola di S. Marco; sarebbe così più veneziano e indicherebbe tosto il suo programma. Però il canto fermo potrebbe esservi trattato di preferenza. Non vorrei appendici musicali, ma invece indicazioni di buona musica. Credo anche che per lei sarebbe meglio fare un contratto con un editore, che non assumersi la proprietà della stampa. Ella poi farebbe un lavoro assai utile se pubblicasse un commento del programma di azione del comitato. Ella ben sa che quel programma è cosa scritta da me e riassume credo esattamente i nostri principi e le nostre tendenze. Con un po' di Krutschek alla mano ella avrebbe materiale più che sufficiente per fare un bel libretto, che potrebbe vendere a profitto della schola.³³ Potrei anch'io fornirle ampie indicazioni per qualche paragrafo. Ci pensi sopra e me ne scriva poi. Vedrò di cercare nella biblioteca qualche cosa del Zarlino. Probabilmente vi sarà di lui qualche spartito nella famosa biblioteca del Canal a Bassano. Ella dovrebbe andare a visitarla perché vi sono tesori (non è propriamente a Bassano ma in un paese di quei dintorni).³⁴ [...] Mi ricordo che a Napoli parlando col Bossi e col bibliotecario del conservatorio si proponevano che pubblicassero un giornale intitolato la Scuola napoletana; gli immani tesori che possiedono in quella biblioteca darebbero materia sufficiente a importanti pubblicazioni. Mi ricordo ancora che aggiunsero che a Roma si potrebbe pubblicare un simile foglio intitolato la Scuola romana e che lei potrebbe fare

³¹ Ivi, lettera del 3 giugno 1890 [II, 44].

³² Ivi, lettera del 6 ottobre 1890 [II, 51].

³³ Cfr. PAUL KRUTSCHEK, *Die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche. Eine Instruktion für katholischen Chordirigenten*, Regensburg, Pustet, 1889².

³⁴ Cfr. *Biblioteca musicale del prof. P. Canal* cit.

altrettanto a Venezia con un giornale la Scuola veneta. A mio giudizio questi giornali dovrebbero uscire a giorni differenti del mese, così che se non si vogliono pubblicare ogni 25 giorni ne esce uno ogni mese. Ma siamo sempre ai progetti. Uno solo non li può certo eseguire e se ella vuol pubblicare la sua scuola veneta si cerchi subito i collaboratori in tutto il Veneto: Bonuzzi, Franz ed i suoi amici (Tessitori, Marcucci)[;] anche il Mercatali di Padova sarebbe un buon scrittore se si potesse indurlo a scrivere.³⁵ Che se lei riuscisse a dare ai suoi collaboratori un compenso li troverebbe subito più diligenti e contenti.³⁶

La prospettiva di allestire una rete di periodici locali rese il De Santi prodigo di consigli nei confronti del Tebaldini, al quale fornì indicazioni per le spese di stampa e per il trattamento economico dei redattori.

[16 novembre 1890] Come va l'idea della Scuola veneta? Qui il Müller vuol pubblicare la Scuola romana; ma se non trova collaboratori italiani temo che non potrà andare innanzi o che ci darà una miseriola. Si deve però dire che qui in Roma ha guadagnato molto e dai parroci seri è ricercata la sua cappella.³⁷ Quanto alla Scuola veneta, ella può fare egregiamente, solo non si esprima con troppe faccende. Ma se trova collaboratori si metta all'opera. Vegga di guadagnare il Mercatali di Padova. Non badi alle proteste che farà di non saper scrivere o simili. Scrive benissimo e lo conosco da lungo tempo. Si sa; bisognerà retribuirlo. Ma penso che il giornale fondato da lei avrà successo nel Veneto e resterà qualche guadagno. Qui il Müller ha fatto i conti, che dando otto pagine di testo al mese e quattro di musica (formato Musica sacra di Ratisbona) con solo 200 abbonati copre le spese. Proporzionatamente deve essere il medesimo per lei, e forse da codeste parti le condizioni di stampa sono migliori molto più se non dà appendici musicali, le quali non sono per sé necessarie.³⁸

Le difficoltà del Tebaldini nella gestione della *schola* di San Marco misero a rischio la sua riconferma a maestro di cappella, al punto che egli sembrò perdere interesse il progetto editoriale.

³⁵ Vittorio Franz era il più attivo tra i musicisti ceciliani dell'area friulana e, come testimoniato in una missiva inviata dal Bonuzzi al De Santi nel maggio del 1890, non era 'ben visto' dagli oppositori della riforma della musica sacra: «Questi ha un infinito numero di nemici i quali se solo sospettassero che egli fosse autore d'una relazione [sul collaudo dell'organo della chiesa di San Giacomo a Udine], come veramente si meritano, gli susciterebbero un mare di guai e dispiaceri». ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 2, fasc. 1, fasc. 16, cartolina postale del 31 maggio 1890. Nel 1894, il Tebaldini pubblicherà ne «La scuola veneta di musica sacra» (nn. 9-10, 11-12) due composizioni per coro a tre voci miste ed organo del Franz: un *Tantum ergo* ed un *versus* («Jesus Christus... incarnatus est») per la novena del Santo Natale. Il musicista padovano Antonio Mercatali, dal 1910 consigliere della Società diocesana patavina di Santa Cecilia, era assai stimato dal De Santi, il quale lo aveva già segnalato al Chesò: «[23 ottobre 1886] Le raccomando[,] quanto so e posso, il m^o Mercatali. Cerchi di promuoverlo a qualche posto in cui possa occuparsi di musica sacra, senza dover perdere tante ore in lezioni di piano che per lui e per la buona causa non profittano nulla. È giovane di cui si può sperar molto, perché pienamente convinto della riforma, senza pregiudizi, franco, leale e soprattutto pio e sinceramente cattolico». GAIATTO, *Il movimento ceciliano a Padova* cit., p. 391; ma cfr. anche ZAGGIA, *Luigi Bottazzo* cit., p. 260.

³⁶ NEGRI, *L'opera di Giovanni Tebaldini* cit., pp. [445-446, 449-450].

³⁷ Mons. Pieter Müller, direttore della *schola gregoriana* istituita presso la chiesa nazionale tedesca di Santa Maria dell'Anima in Roma, dal 1885 al 1905 custodi il vessillo della dispersa Generale Associazione italiana di Santa Cecilia.

³⁸ NEGRI, *L'opera di Giovanni Tebaldini* cit., pp. [451-452].

[s.d.] Penserò seriamente alla fondazione di un periodico che si intitoli La scuola veneta o di S. Marco; ma innanzi tutto debbo assicurarmi l'avvenire qui a Venezia per non essere poi costretto a troncare ogni cosa, caso la mia nomina non venisse rinnovata.³⁹

[31 dicembre 1890] All'idea della Scuola veneta non ci posso pensare per ora: attendo innanzi di tutto di conoscere le decisioni di cui le ho detto.⁴⁰

Il progetto fu ripreso verso la metà del 1892, quando si stabilizzò la situazione del Tebaldini che poté anticipare al De Santi l'uscita del primo numero de «La scuola veneta di musica sacra».⁴¹

Fra giorni le manderò, ovvero riceverà il primo numero della Scuola veneta di musica sacra, col quale periodico intendo propugnare più davvicino la riforma, qui nella regione veneta.⁴²

La struttura della rivista, simile a quella dei principali periodici dei movimenti di riforma, prevedeva un articolo di apertura, due articoli di approfondimento su tematiche storico-liturgiche oppure di pratica musicale, i resoconti delle principali esecuzioni di musica sacra effettuate nel Veneto e nelle regioni del Nord Italia. Un repertorio bibliografico segnalava edizioni di musica sacra, studi sul canto gregoriano e sulla polifonia antica; seguivano eventuali necrologi di illustri rappresentanti del movimento di riforma e un supplemento musicale con relativa presentazione dell'autore e dell'opera. «La scuola veneta di musica sacra» riportava anche gli atti delle adunanze generali della Società regionale veneta di San Gregorio, di cui fu l'organo di stampa ufficiale.⁴³

Nel primo editoriale, intitolato *La nostra fede*, il Tebaldini attaccò gli avversari della riforma, che si affidavano alle basi tecnico-compositive prescindendo dalla fede cattolica e dalla polifonia classica. Citando Richard Wagner, egli gli riconosceva, oltre al magistero artistico, il merito di avere richiesto agli autori di melodrammi «cognizioni letterarie, verità scenica, idealità nei concetti [...] conoscenza delle dottrine musicali».⁴⁴ Il Tebaldini era convinto che Wagner avrebbe ritenuto valide le medesime prescrizioni anche per i compositori di musica sacra in quanto, come maestro della Cappella Reale di Dresden,

preconizzò la riforma della musica sacra resuscitando il culto pel canto gregoriano e per le opere di

³⁹ ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 10, fasc. 3, fasc. 9, lettera s.d. [II, 50]

⁴⁰ Ivi, lettera del 31 dicembre 1890 [II, 52].

⁴¹ Ivi, lettera del 6 maggio 1892 [II, 65].

⁴² Ivi, lettera del 29 luglio 1892 [II, 68].

⁴³ Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», I/3, 1892-1893, p. 20.

⁴⁴ Nel febbraio del 1891, il Tebaldini partecipò, come pianista accompagnatore, al concerto in memoria del maestro tedesco presso il Liceo musicale "Benedetto Marcello" di Venezia. Cfr. «Gazzetta di Venezia», CXLIX, 1891, 14 febbraio.

Palestrina. Infatti, non osando affrontare con idee musicali proprie le bellezze dei testi sacri, egli si adoprò a tutt'uomo per far eseguire i più classici capolavori della scuola italiana antica, iniziando così in Germania quella riforma che doveva poi dare nomi chiari quali Prosecke [corr.: Proske], Witt, Haberl, Haller, Piel, Mitterer ecc: seguaci tutti – se l'abbiano per inteso i ringhiosi che vorrebbero deridere l'opera nostra di restaurazione – seguaci tutti della grande scuola italiana antica.⁴⁵

Fedele al motto «Torniamo all'antico e sarà un progresso», Tebaldini rispose a coloro che vedevano nella riforma un regresso dell'arte musicale citando il νόστος all'antico attuato dal Wagner nel *Parsifal*, al quale invitava anche Giuseppe Verdi attraverso «lo studio costante e l'esecuzione delle opere di Palestrina».⁴⁶ Da parte sua, iniziò ad allegare alla rivista le trascrizioni di musiche del Rinascimento veneziano, ottenendo l'apprezzamento di Angelo De Santi che non gli fece mancare i suoi consigli. Colpito dalla trascrizione del mottetto *O sacrum convivium* di Andrea Gabrieli, il gesuita triestino ne richiese alcune copie per la *schola cantorum* del Seminario Vaticano da lui diretta, suggerendo al Tebaldini di indicare sempre con precisione le fonti manoscritte o a stampa e se le trascrizioni allegate al periodico fossero di musiche edite o inedite.⁴⁷

[22 marzo 1893] Da lungo tempo qui tengo sul tavolino un foglietto con l'indicazione del van der Straeten.⁴⁸ Il passo che io le unisco riguarda il Willaert, ma io lo trascrissi applicandolo a lei. Nel volume citato traccia cose bellissime dei maestri della scuola veneta e farà bene a servirsene. Mi interessa moltissimo il *Sacrum convivium* del Gabrieli e lo farò eseguire dai miei. Se ne trovasse qualche copia libera da mandarmi pel seminario, gliene sarò grato. Mi sembra che sarebbe bene indicare se le cose che ella va pubblicando sono inedite o no e donde sono tratte. Avendo il suo periodico uno scopo particolare conviene che in questa indicazione ella sia scrupolosa e precisa.⁴⁹

3. Gli inserti musicali: l'antica scuola veneta di musica sacra

Osservando le composizioni di autori rinascimentali e barocchi pubblicate ne «La scuola veneta di musica sacra», è interessante considerare le scelte compiute dal Tebaldini per le sue trascrizioni e le conseguenti implicazioni. Nell'introduzione programmatica del periodico, dedicato

⁴⁵ «Musica sacra», I/1, 1892-1893, p. 1.

⁴⁶ Ivi, p. 2. Nella scena dell'«Incantesimo del Venerdì Santo» del *Parsifal* (III atto), Wagner inserì i primi tre accordi dello *Stabat Mater* a otto voci del Palestrina, trasportati in modo minore.

⁴⁷ Cfr. *Andreae Gabrielis Sacrae cantiones (vulgo motecta appellatae) quinque vocum, tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae. Liber primus*, Venezia, Antonio Gardane, 1565 (RISM A/1: III, G 49), è uno dei mottetti più celebri del compositore veneziano. Una precedente trascrizione era stata pubblicata nel 1874 nell'inserto del periodico «Musica sacra» di Regensburg.

⁴⁸ Cfr. EDMUND S.J. VAN DER STRAETEN, *Le musiciens néerlandais en Italie du quatorzième au dix-neuvième siècle. Études et documents (gravures, musique et table)*, Bruxelles, van Trig, 1882.

⁴⁹ NEGRI, *L'opera di Giovanni Tebaldini* cit., pp. [471-472].

«agli uomini di buona volontà», umili, «senza ambizioni personali» e desiderosi di conoscere «le altezze» raggiunte dall'arte musicale nei secoli passati, egli si esprimeva nei seguenti termini.

La pubblicazione nostra non sarà una rivista scientifica né una cronologia critico-storica di quel periodo glorioso, per la scuola musicale veneta di musica sacra, che incominciando da Willaert, si innalza a grandi altezze coi Gabrieli e con Lotti, per discendere poi repentinamente nelle baroccheggini del Bertoni e de' suoi successori. L'indole di questa pubblicazione sarà assolutamente pratica. Cominceremo col far luogo a quegli autori i quali per il loro carattere non si scostano gran fatto dall'indirizzo musicale del nostro tempo, conciliando del pari le loro composizioni, coi mezzi limitatissimi di esecuzione di cui al giorno d'oggi si può disporre nei grandi e piccoli centri. Più, tardi, quando l'opera nostra sarà presa in quella considerazione di cui abbisogna; quando le sorti della musica sacra volgeranno a più nobili sensi, non disperiamo di far conoscere le opere dei più insigni maestri del periodo classico della polifonia vocale, contribuendo colle nostre modestissime forze a rimettere in onore quelle composizioni che, studiate e rese pubbliche in altri paesi,⁵⁰ qui in Italia, per una stupida vanità personale e per ignoranza più che secolare, rimasero sepolte e dimenticate negli archivi e nelle biblioteche.⁵¹

Il Tebaldini ritenne opportuno proporre agli abbonati del materiale semplice, decoroso e dotato di un accompagnamento strumentale essenziale, ma di sicuro valore storico-artistico; infatti, i primi cinque fascicoli furono dedicati al *Domine ad adiuvandum* ed ai salmi *Dixit Dominus* e *Nisi Dominus* «a cinque» di Giovanni Legrenzi.⁵² Con le sue ricerche d'archivio, per le quali si serviva dei volumi di Francesco Caffi sulla Cappella Marciana,⁵³ egli riscoprì l'opera del musicista bergamasco, di cui «l'archivio della cappella di S. Marco [...] non possedeva una sola nota».⁵⁴

Nelle composizioni del Legrenzi, trascritte nelle chiavi di Sol e di Fa (ad eccezione del *Nisi Dominus*), oltre a inserire sistematicamente indicazioni dinamiche ed agogiche, il Tebaldini compendì le due parti concertanti di violino in un'accompagnamento d'organo che fungeva da sostegno alle voci come una sorta di basso continuo, «allo scopo di facilitare l'esecuzione». Inoltre, intervenne sul profilo melodico dei brani (ad esclusione del *Nisi Dominus*), omettendo «qualche

⁵⁰ Il Tebaldini si riferisce a *Trésor musical. Collection authentique de musique sacrée et profane des anciens maîtres belges*, 29 voll., a cura di Robert J. van Maldeghem Bruxelles, Muquardt, 1865-1893 (rist., Vaduz, Kraus, 1965), e all'edizione *Pierluigi da Palestrina's Werke*, 33 voll., a cura di Theodor de Witt, Franz Espagne, Franz Commer, Franz Xaver Haberl, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1862-1907 (rist., Hants, Gregg International Publishers Limited, 1968).

⁵¹ Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», I/1, 1892-1893, p. 4

⁵² Ivi, pp. 4-5.

⁵³ Cfr. FRANCESCO CAFFI, *Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di S. Marco in Venezia, dal 1318 al 1797*, 2 voll., Venezia, Antonelli, 1854-1855 (rist. [con aggiornamenti bibliografici al 1984], Firenze, Olschki, 1987).

⁵⁴ Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», I/1, 1892-1893, p. 5. I tre brani pubblicati dal Tebaldini sono tratti da GIOVANNI LEGRENZI, *Salmi a cinque, tre voci e due violini. Opera quinta*, Venezia, Francesco Magni, 1657 (*RISM A/1: V*, L 1614), precisamente «da alcuni esemplari esistenti nella biblioteca di Breslau in Slesia» e trascritti da Franz Commer.

fioritura di gusto» giudicata «molto discutibile» perché, nonostante la «freschezza », la «grandiosità» e l'«elevatezza veramente magistrali», le composizioni del Legrenzi, le messe in particolare, non si potevano considerare pienamente compatibili con «i canoni chiesastici».⁵⁵

In realtà, non mancarono critiche dall'ala più intransigente della riforma e il Tebaldini riportò sul periodico una lettera nella quale erano sintetizzate tutte le obiezioni pervenute.

Persuasissimo del merito e classicismo del Legrenzi, non so persuadermi che a promuovere la musica sacra veramente liturgica, ossia la riforma della musica sacra, possano giovare i *Salmi* del maestro bergamasco, siccome quelli che sebbene da lei alquanto puliti, sono pur sempre di un genere che di poco si discosta dal teatrale; che ripete spessissimo parole le quali ripetute anche dieci volte e simili; e che al coro a tre voci va alternando gli *a solo* del basso con quelli del primo e del secondo tenore.

Né credo molto buona scusa quella che il vespro non ha la importanza liturgica della messa, sia perché l'importanza maggiore della liturgia nella messa è propria solo del sacerdote che la celebra, sia perché da tanto tempo, avendo pigliato piede l'andazzo delle forme teatrali per qualsiasi funzione di chiesa, credo che ogni concessione di chi per la riforma si dichiara o è creduto puritano, equivalga ad una approvazione di tutti gli altri disordini permessi o tollerati dai vescovi.⁵⁶

Il Tebaldini rispose ribadendo l'intenzione d'iniziare «dal genere più facile - esteticamente parlando - per arrivare poi in avvenire all'ideale nostro di musica sacra; cioè Lotti, Gabrieli, Croce ecc.». In pratica, doveva essere un percorso didattico che avrebbe condotto alle vette più alte della polifonia sacra. Inoltre, secondo il maestro bresciano,

la grandiosità della linea melodica, la robustezza della disposizione vocale e bene spesso l'ispirazione vera, fanno capolino nei *Salmi* del Legrenzi e possono scusare la povertà di qualche intermezzo, la decrepitezza di qualche andamento.⁵⁷

Conclusa la pubblicazione dei salmi del Legrenzi, il Tebaldini s'indirizzò decisamente verso la polifonia rinascimentale di scuola veneta, presentando una trascrizione del mottetto in due parti a cinque voci *Nigra sum sed formosa* (II pars: *Filii matris meae*) di Gioseffo Zarlino, a suo parere, il primo vero rappresentante della scuola veneta di musica sacra, il cui stile gli appariva scevro dei 'fiamminghismi' di Adrian Willaert.⁵⁸ La trascrizione appare essenziale e non riporta alcuna

⁵⁵ Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», I/1, 1892-1893, p. 5.

⁵⁶ Ivi, I/3, 1892-1893, p. 19.

⁵⁷ Cfr. Ivi, p. 20.

⁵⁸ Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», I/6, 1892-1893, p. 48. Il mottetto fa parte di *Iosephi Zarlini musici Quinque vocum moduli, motecta vulgo nuncupata... Liber primum*, Venezia, Antonio Gardane, 1549 (*RISM A/I*: IX, Z 99).

indicazione agogica e dinamica, ma presenta solo alcune legature di valore e di portamento. Tra i criteri generali di trascrizione, comuni agli altri brani polifonici cinquecenteschi pubblicati successivamente, si segnalano: 1) la ‘normalizzazione’ delle chiavi originali, sostituite con quelle proprie delle quattro voci principali (soprano, contralto, tenore, basso; nelle altre trascrizioni la parte del soprano è notata in chiave di Sol); 2) il mantenimento dei valori e del *tactus* originali; 3) la mancata distinzione, a livello tipografico, tra alterazioni *subintellectae* ed espresse; 4) l’assenza di una differenziazione grafica tra legature moderne e *ligaturae* sciolte.⁵⁹

Nel numero successivo del periodico, il Tebaldini fornì un saggio di musica rinascimentale per strumenti a tastiera, presentando due canzoni: una di Andrea Gabrieli e l’altra del nipote Giovanni, rispettivamente nel V (XI) e nel IV tono.⁶⁰ In questo caso, non si trattava di materiale individuato e trascritto nel corso di ricerche d’archivio, in quanto il brano di Andrea era stato ripreso dal *Concert historique d’orgue* curato da Felix-Alexandre Guilmant, mentre quello di Giovanni fu tratto dalla biografia scritta da Carl von Winterfeld nel 1834.⁶¹ In ambedue le trascrizioni, relativamente neutre sotto il profilo delle revisioni, è assente la registrazione, mentre le indicazioni dinamiche ed agogiche, confinate all’inizio e alla fine dei brani, sono minime. Per comodità dell’esecutore, invece, sono inserite le indicazioni «manuale» e «pedale».

Fu quindi la volta del mottetto *O sacrum convivium* di Andrea Gabrieli,⁶² per il quale il Tebaldini propose un’interpretazione plastica con uso abbondante di forcelle piuttosto che di indicazioni dinamiche precise, limitate all’inizio e nell’«alleluia» finale, alquanto postillato dal punto di vista dell’espressione. Puntuale è l’analisi formale del mottetto, nella quale il Tebaldini giunge a rilevare «una licenza» del Gabrieli rispetto alle regole dello stile severo.

Nel *mottetto* che riportiamo, la polifonia classica ha la sua più ampia e completa estrinsecazione. Si compone di sette frasi melodiche alcune delle quali servendo di tema imitativo vanno sovrapponendosi nelle diverse voci. Il primo tema è costruito sulle parole *O sacrum convivium*; i primi tenori ed i bassi iniziano poscia il secondo tema sulle parole *in quo Christus sumitur* che si

Questo brano, una trascrizione del quale è in I-Vnm, ms. CANAL 10894, acquisì una discreta notorietà e fu pubblicato in *L’arte musicale in Italia. Pubblicazione nazionale delle più importanti opere musicali italiane dal secolo XIV al XVIII*, 7 voll., a cura di Luigi Torchi, Milano, Ricordi, 1897-1908, I, pp. 69-78 (rist., Milano, Ricordi, 1968). Allo Zarlino teorico il Tebaldini dedicò un articolo ne «La scuola veneta di musica sacra», I/7-8, 1893, pp. 49-50, 57-58, ripubblicato nella «Gazzetta musicale di Milano», XLVII/19-20, 1893, pp. 321-323, 374-375.

⁵⁹ Sui diversi criteri di trascrizione applicati nelle edizioni ottocentesche di musica antica cfr. GABBRIELLI, *La polifonia antica* cit., pp. 219-277.

⁶⁰ Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», I/7, 1892-1893, p. 51.

⁶¹ Cfr. CARL G.A.V. VON WINTERFELD, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Zur Geschichte der Blüte heiligen Gesanges im XVI, und der ersten Entwicklung der Hauptformen unserer heutigen Tonkunst in diesem und dem folgenden Jahrhundert, zumal in der Venedischen Tonschule*, 3 voll., Berlin, Schlesinger, 1834; *Concert historique d’orgue. Morceaux d’auteurs célèbres de différents écoles du XVI^e au XIX^e siècle*, a cura di Felix-Alexandre Guilmant, Paris, Schott & c.ie, [1890].

⁶² Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», I/8, 1892-1893, p. 60.

amplifica con grande sonorità all'entrata dei soprani ed alla successiva risposta dei tenori. Questo secondo tema è di una efficacia melodica straordinaria; di una ispirazione così mistica ed ideale da destare nell'ascoltatore[,] più che sorpresa, un'intima commozione. Le parole *recolitur memoria passionis eius* offrono occasione all'autore per far entrare il terzo tema, mentre sulle altre che susseguono[,] *mens impletur gratia et futurae gloriae*[,] ha luogo il bellissimo quarto tema. Qui dovremmo osservare una licenza – che non osiamo dire infrazione alle regole classiche della polifonia – permessasi dal Gabrieli. Quella di far servire la stessa melodia per un testo diverso. Infatti la frase melodica alle parole *mens impletur gratia* viene ripetuta sulle susseguenti *et futurae gloriae*, e questo contro le regole severe della scuola che prende nome da Palestrina.

Il sesto tema, *in tempo perfetto*, sull'*Alleluja*, è in istile omofono. Fatta necessaria considerazione che il ritmo della polifonia antica prende le norme dall'accentuazione del testo e non dalla *misura* propriamente detta: mentre la stessa misura veniva segnata al principio della composizione soltanto per stabilire la natura del ritmo, si spiega come l'accento della parola *Alleluja*, nella composizione del Gabrieli, possa cadere in tempo debole. Dovrà esser cura quindi di chi eseguisce il *mottetto* ottenere maggior forza sulla sillaba accentata e fors'anche soffermarsi su di essa a preferenza che sulle altre. In questa chiusa si possono ottenere degli effetti di *crescendo* che raggiungono la maggior forza sulla *cadenza finale*, veramente grandiosa, e la quale chiude mirabilmente la splendida composizione del Gabrieli.⁶³

La trascrizione di questo brano fu l'ultima di autori veneti comparsa ne «La scuola veneta di musica sacra». In realtà, secondo quanto narrato dal Tebaldini nel corso di una conferenza a Roma, l'attività di ricerca e di trascrizione finalizzata anche all'esecuzione procedeva con la collaborazione di Giovanni Concina, all'epoca allievo della *schola cantorum* di San Marco.⁶⁴ In una lettera del 9 dicembre 1932 indirizzata a mons. Paolo Guerrini di Brescia, egli fornisce i titoli, il genere e il numero delle voci delle composizioni dei Gabrieli trascritte assieme al Concina durante il suo

⁶³ Ivi.

⁶⁴ «Quaranta e più anni addietro, [...] arrivammo sì a mettere in partitura parecchie delle composizioni dei due Gabrieli, in ispecie composizioni polifonico vocali – sacre e profane; ed arrivammo anche ad eseguirne parecchie. Ma chi si accorse allora di tutto questo? Le composizioni in parola – in numero di venti all'incirca, oltre quelle da noi pubblicate per la stampa in periodici quasi clandestini – sono qui in una raccolta manoscritta affatto inedita, che risale a quei tempi e la quale – dei due Gabrieli – comprende madrigali a 3, e mottetti a 6, a 7 e ad 8 voci, che mai videro la luce dopo le prime antiche edizioni neppure all'estero, e che io conservo sin dal tempo in cui (principalmente ad opera di un paziente ed operoso allievo cantore della schola di San Marco – il m° Giovanni Concina, oggi organista nella grandiosa chiesa di S. Stefano, ove nel 1613 veniva seppellito Giovanni Gabrieli) avemmo la gioia, pur se per gli altri sterile ed infeconda di tradurre in atto il nostro divisamento. [...] Si fu allora che dei due Gabrieli, dai *Concerti* dati in luce da Giovanni nel 1587 anche per onorare la memoria dello zio Andrea, traemmo quella ventina di composizioni sacre e profane delle quali già ho fatto parola». GIOVANNI TEBALDINI, *La scuola veneta ed i due Gabrieli – Andrea e Giovanni*, conferenza al Conservatorio di Santa Cecilia in Roma (9 febbraio 1933), autografo in I-BRa (fotocopia presso il CSRG). Giovanni Concina compilò il *Catalogo delle opere musicali teoriche e pratiche di autori vissuti sino ai primi decenni del secolo XIX, esistenti nelle biblioteche e negli archivi pubblici e privati d'Italia. Città di Venezia*, Parma, Zerbini e Fresching, [ca. 1914] (rist., Sala Bolognese, Forni, 1983).

periodo veneziano e delle quali l'archivio della Cappella Marciana risultava del tutto sprovvisto.⁶⁵

Di seguito, si riporta l'elenco dei brani, indicando le opere a stampa dalle quali sono stati tratti e i probabili testimoni utilizzati dal Tebaldini e dal Concina per le loro trascrizioni.⁶⁶

TAB. 5. Composizioni di Andrea e Giovanni Gabrieli trascritte da Giovanni Tebaldini e da Giovanni Concina.

TITOLO	GENERE	N. VOCI
ANDREA GABRIELI (ca. 1533-1585)		
<p>da: <i>Sacrae cantiones (vulgo motecta appellatae) quinque vocum, tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae. Liber primus</i>, Venezia, Antonio Gardane, 1565 (<i>RISM A/I</i>: III, G 49). Testimone probabilmente utilizzato: ed. del 1584 (G 51), conservata in I-Bc S.158.</p> <p>- <i>O sacrum convivium</i> [«La scuola veneta di musica sacra», I/8, 1892-1893]</p>	antifona	5
<p>da: <i>Libro primo de' madrigali a tre voci</i>, Venezia, figli di Antonio Gardane, 1575 (<i>RISM A/I</i>: III, G 68; rist., Köln, Becker, 1989). Testimone probabilmente utilizzato: ed. del 1582 (G-0069), conservate in I-Bc S.154.</p> <p>- <i>A casa un giorno mi guidò la sorte</i> - <i>Dunque baciarsi belle e dolci labbra</i> - <i>Ella fa se non invan dolersi</i></p>	madrigale madrigale madrigale	3 3 3
<p><i>Ecclesiasticarum cantionum quatuor vocum, omnibus sanctorum solemnitatibus deservientium, Liber primus</i>, Venezia, Angelo Gardane, 1576 (<i>RISM A/I</i>: III, G 54). Testimone probabilmente utilizzato: ed. del 1589 (G 55), attualmente conservata in I-Vgc [?].</p> <p>- <i>Angeli, archangeli</i> [Paris, Association des chanteurs de Saint-Gervais, 1893]</p>	antifona	4
<p>da: <i>Concerti... Continenti musica di chiesa, madrigali, et altro, per voci, et istromenti musicali a 6, 7, 8, 10, 12 et 16... Libro primo et secondo</i>, 3 voll., Venezia,</p>		

⁶⁵ Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», I/7, 1892-1893, p. 52. Le lettere del Tebaldini al Guerrini sono conservate presso la Fondazione «Civiltà bresciana» di Brescia (fotocopie presso il CSRG).

⁶⁶ Per acquisire informazioni sulle opere dei Gabrieli, oltre che di WINTERFELD, *Johannes Gabrieli* cit. e di CAFFI, *Storia della musica sacra* cit., il Tebaldini si servì del *Catalogo della biblioteca del liceo musicale di Bologna*, 5 voll., a cura di Gaetano Gaspari, Federico Parisini, Luigi Torchi, Raffaele Cadolini, Ugo Sesini, Bologna, Libreria Romagnoli Dall'Acqua, [poi] Regia Tip. F.lli Merlani, [poi] Coop. tip. Azzoguidi, 1890-1943 (rist., Bologna, Forni, 1961-1970; <http://badigit.comune.bologna.it/cmbm/scripts/gaspari/src_aut.asp>), e dell'antologia *Musica divina, sive Thesaurus concentuum selectissimorum omni cultui divino totius anni iuxta ritum sanctae Ecclesiae catholicae inservientium: ab excellentissimis superioris aevi musicis numeris harmonicis compositorum*, voll., a cura di Carl Proske e Franz Xaver Haberl, Regensburg – New York – Cincinnati, Pustet, 1853-1884.

<p>Angelo Gardane, 1587 (<i>RISM B/I-2: I, 1587¹⁶; RISM A/I: III, G 58</i>).</p> <p>Testimone probabilmente utilizzato: I-Vnm Mus.235-245 (manca la parte del Duodecimus).</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Angelus Domini descendit de caelo</i> - <i>Ave Regina caelorum</i> - <i>Deus, qui beatum Marcum</i> - <i>Domine Deus, in te speravi</i> - <i>Ego dixi: Domine, miserere mei</i> - <i>Hor che nel suo bel seno</i> [Venezia, Visentini, ca. 1898] - <i>Inclina, Domine, aurem tuam</i> - <i>Isti sunt triumphatores</i> - <i>O crux splendidior</i> - <i>O salutaris hostia</i> 	<p>responsorio</p> <p>antifona</p> <p>mottetto</p> <p>mottetto</p> <p>mottetto</p> <p>dialogo</p> <p>offertorio</p> <p>mottetto</p> <p>antifona</p> <p>mottetto</p>	<p>7</p> <p>8</p> <p>7</p> <p>7</p> <p>7</p> <p>8</p> <p>6</p> <p>6</p> <p>8</p> <p>8</p>
<p>da: <i>Canzoni alla francese per sonar sopra istromenti da tasti. Libro sesto et ultimo</i>, Venezia, Angelo Gardane, 1605 (<i>RISM B/I-2: I, 1605¹⁹; RISM A/I: III, G-0084</i>; rist. Bologna, Forni, 1972) [?].</p> <p>Testimone probabilmente utilizzato: I-Bc S.162 [?].</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Canzona</i> 	<p>canzone alla francese per org / cemb</p>	<p>[4] [rid. orch]</p>
GIOVANNI GABRIELI (1554/57-1612)		
<p>da: <i>Corona di dodici sonetti di Gio. Battista Zuccarini alla gran duchessa di Toscana posta in musica da dodici eccellentiss. auttori a cinque voci</i>, Venezia, Angelo Gardane, 1586 (<i>RISM B/I-2: I, 1586¹¹</i>).</p> <p>Testimone probabilmente utilizzato: I-Bc R.252</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Sacro tempio d'onor</i> 	<p>madrigale</p>	<p>5</p>
<p>da: <i>Fiori musicali di diversi auttori a tre voci libro primo</i>, Venezia, Giacomo Vincenti, 1587 (<i>RISM B/I-2: I, 1587⁶</i>).</p> <p>Testimone probabilmente utilizzato: ed. del 1590 (1590¹⁸), conservata in I-Bc R.267</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Alma cortese e bella</i> [Torino, Capra, 1915; rist., 1928] 	<p>madrigale</p>	<p>3</p>
<p>da: <i>Symphoniae sacrae... Liber secundus. Senis, 7. 8. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17 et 19. Tam vocibus, quam instrumentis</i>, Venezia, Erede di Bartolomeo Magni, 1615 (<i>RISM A/I: III, G 87</i>).</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Surrexit Christus</i>⁶⁷ 	<p>mottetto [vv e str]</p>	<p>11 [rid. orch]</p>

⁶⁷ Il Tebaldini ne realizzò una versione per coro e orchestra, servendosi della trascrizione pubblicata in WINTERFELD, *Johannes Gabrieli cit.*, III.

Un'esecuzione da parte della Cappella Marciana è documentata solo per l'*O sacrum convivium* e per l'*Angeli, rchangeli*, che, insieme al dialogo *Hor che nel suo bel seno* e al madrigale *Alma cortese e bella*, sono le uniche composizioni delle quali siano state pubblicate le trascrizioni del Tebaldini e del Concina. L'elevato numero di parti vocali richiesto da molti brani costituiva un ostacolo per l'esecuzione e non è un caso se le uniche trascrizioni edite riguardavano composizioni a quattro o cinque voci, accessibili alle *scholae cantorum*. Fa eccezione il dialogo a otto voci *Hor che nel suo bel seno*, pubblicato dal Concina per le nozze Barozzi-Foscari. Purtroppo, escluso il mottetto per voci e strumenti *Surrexit Christus*, delle altre trascrizioni di musiche dei Gabrieli si è persa la traccia, in quanto non risultano conservate in alcun fondo musicale veneziano né presso il CSRGT.⁶⁸

Il Tebaldini e il Concina dedicarono un'attenzione particolare anche all'opera di Antonio Lotti, prima organista e poi maestro di cappella della basilica di San Marco, le cui musiche superstiti sono pervenute esclusivamente attraverso fonti manoscritte.⁶⁹ Per la *schola cantorum* e la cappella di San Marco vennero trascritti, ad esempio, il mottetto *Ecce panis angelorum* e l'antifona *Regina caeli*, due brevi brani a quattro voci miste in stile omoritimico.⁷⁰ Interessante è il caso della *Messa a tre voci* del Lotti, trascritta nel 1890 dal Tebaldini sulla scorta di una copia settecentesca conservata nell'archivio musicale della Cappella Marciana.⁷¹ La composizione, per voci di contralto, tenore e basso, venne cantata per la prima volta dalla *schola cantorum* della basilica di San Marco la terza domenica di Avvento del 1890.⁷² La tradizione esecutiva di questa messa fu costante nel tempo, come testimoniano le numerose copie manoscritte possedute dalle principali biblioteche veneziane.⁷³ Nel 1886, il periodico «Musica sacra» l'aveva pubblicata in una versione per tre voci virili e accompagnamento d'organo.⁷⁴

⁶⁸ Presso il CSRGT sono conservati una copia manoscritta della partitura del *Surrexit Christus* e l'autografo della partitura guida.

⁶⁹ Antonio Lotti era considerato dal Tebaldini come l'ultimo depositario della tradizione polifonica antica. Cfr. GABBRIELLI, *La polifonia antica* cit., p. 194.

⁷⁰ L'esecuzione di questi brani avvenne con il primo saggio della *schola cantorum* di San Marco, il 24 agosto 1890, presso la basilica veneziana. Cfr. «La difesa», XXIV, 1890, 25-26 agosto, «Gazzetta musicale di Milano», XLV, 1890/35, p. 560; «Musica sacra», XIV, 1890/9, pp. 153-154. In GIOVANNI TEBALDINI, *La musica e le arti figurative. Saggio di estetica comparata*, «Arte cristiana», I/12, 1913, pp. 354-368, sono riportate le trascrizioni di alcuni frammenti del *Crucifixus*, dell'*Ecce panis angelorum* e del *Regina caeli* del Lotti, oltre che della *Passio sacra* di Francesco d'Ana, dell'*Angeli, archangeli* di Andrea Gabrieli, del mottetto *O magnum pietatis opus* di Claudio Monteverdi e del mottetto *Si consurgis quasi aurora* di Benedetto Vinaccesi. Ivi, pp. 356, 359-360, 362, 364, 366, 368. Cfr. anche ID., *L'anima musicale di Venezia*, «Rivista musicale italiana», XV/1, 1908, pp. 42-72.

⁷¹ Il ms., valutato dal Tebaldini «una delle più vecchie partiture che formano parte dell'archivio musicale di S. Marco», non è più reperibile all'interno del fondo e non risulta schedato in *San Marco* cit., III, pp. 686-699; IV, pp. 1156-1157.

⁷² Cfr. «La difesa», XXIV, 1890, 29-30 novembre, 12-13 dicembre, 15-16 dicembre; «Musica sacra», XV/1, 1891, pp. 13-14.

⁷³ Cfr. I-Vc, ms. CORRER 123.1; I-Vlevi, ms. CF.D.10; I-Vnm, ms. CANAL 11309; I-Vnm, ms. CANAL 11310 (due copie); I-Vnm, ms. It.IV.1733.

⁷⁴ Cfr. *Repertorio economico di musica sacra per voci ed organo. Anno decimo*, Milano, Calcografia di «Musica sacra», 1886, pp. 31-75.

Riguardo a questa trascrizione, il Tebaldini aprì una *querelle* con il periodico milanese, contestando la tonalità di Sib maggiore nella quale era stata trasposta la messa, che invece nella copia marciana era scritta in Do maggiore, come pure nella successiva trascrizione di Delfino Thermignon.⁷⁵ Secondo il Tebaldini, la messa era stata copiata in Do maggiore per mantenere l'estensione delle voci entro il rigo ed evitare i tagli addizionali; quindi, se nella riduzione a tre voci virili, abbassata di un tono, i tenori primi avevano una parte troppo acuta, mentre i bassi una eccessivamente 'profonda', nella presunta tonalità originale i contralti si trovavano in una tessitura eccessivamente centrale, mentre i tenori e i bassi tendevano al grave. Pertanto, il Tebaldini propose la trasposizione della messa in Mib maggiore, osservando che nel registro acuto i contralti avrebbero raggiunto il Do₄, i tenori il Sol₃ (due volte il La_{b3}) e i bassi il Mib₃. Inoltre, l'espressione coloristica delle singole voci e l'impasto timbrico sarebbero stati esaltati nel migliore dei modi senza il ricorso all'accompagnamento organistico.⁷⁶ La risposta della «Musica sacra» arrivò a firma del Terrabugio.

Nella *Scuola veneta di musica sacra* il maestro Tebaldini, togliendo ad argomento di critica la nostra edizione di una messa a tre voci del Lotti, esce in un'affermazione falsa riguardo al trasporto della musica antica: perché non è vero che in essa questo trasporto in generale succedesse di una *terza sopra maggiore o minore!* Allora sì, staremmo freschi. Si sa invece che quando il pezzo era scritto colle *chiavette* esso veniva trasportato di una *seconda*, di una *terza minore* o anche *maggiore sotto*. Invece era inutile il trasporto quando il pezzo di musica era scritto nelle solite chiavi di canto: sop[rano,] alt[o,] ten[ore,] bas[so].⁷⁷

Veniva il pezzo trasportato una *terza sopra* solamente quando in esso trovavasi scritto il sop[rano] in chiave di mez[zo] sop[rano]; il con[tralto] in chiave di ten[ore]; il ten[ore] in chiave di bas[so]; ed il bas[so] nella sua chiave, ma in tessitura grave.⁷⁸

⁷⁵ Cfr. ANTONIO LOTTI, *Messa in ut a tre voci dispari (contralto, tenore e basso)*. Edizione, ad uso dei cori moderni, curata sulla scorta del ms. della cappella di S. Marco in Venezia..., a cura di Delfino Thermignon, Torino, Capra, 1910 (rist., Torino, STEN, 1924).

⁷⁶ Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», I/9, 1892-1893, p. 70. Nell'archivio storico della Santa Casa di Loreto sono conservate le copie manoscritte della *Messa a tre voci* del Lotti nella trascrizione del Tebaldini, con un'annotazione autografa: «Ho cominciato a dirigere questa *Messa* di A. Lotti da me esumata a San Marco di Venezia nell'Avvento del 1890 ed ho finito nella Settimana Santa del 1925 nella basilica di Loreto. Dopo trentacinque anni! Giovanni Tebaldini 9 aprile Giovedì Santo del 1925».

⁷⁷ Sull'utilizzo delle 'chiavette' nella musica antica cfr. PATRIZIO BARBIERI, 'Chiavette' and modal transposition in Italian practice (c. 1500-1837), «Recercare», III, 1991, pp. 5-79; ID., *Diapason, chiavette et tempérament dans l'interprétation de Palestrina*, in *L'interprétation de Palestrina*, giornate di studio (Royaumont, Ottobre 1990), Paris, Association Palestrina, 1991, pp. 25-43; ID., *Corista, chiavette e intonazione nella prassi romana e veneto-bolognese del tardo Rinascimento*, in *Ruggero Giovannelli musicista eccellentissimo e forse il primo del suo tempo*, atti del convegno internazionale di studi, (Palestrina – Velletri, 12-14 giugno 1992) a cura di Carmela Bongiovanni e Giancarlo Rostrirolla, Palestrina, [Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina], 1998, pp. 433-457; GROVE, V, pp. 597-600.

⁷⁸ «Musica sacra», XVII/6, 1893, p. 104.

Nella replica, il Tebaldini ribadiva la prassi invalsa «presso gli antichi di non servirsi nella notazione di note tagliate sotto o sopra il rigo» e faceva notare come anche i brani scritti nelle chiavi proprie delle voci spesso dovevano essere trasposti alla terza superiore per una corretta esecuzione. Egli cita gli *offertoria* a cinque voci del Palestrina, molti dei quali, seppure in chiave di soprano, contralto, tenore e basso (il Quintus è a tutti gli effetti un secondo Tenor), richiedevano una trasposizione perché le parti risultavano troppo basse.⁷⁹

Nel secondo anno di pubblicazione (1893-1894), il periodico diede spazio ad autori contemporanei, come Luigi Bottazzo, Vittorio Franz e lo stesso Tebaldini, presentando solamente tre inserti con brani di musica sacra antica, nessuno di scuola veneta.⁸⁰ La prima composizione fu un Credo all'unisono con accompagnamento d'organo, dai *Credo corali a una e due voci* dell'accademico filarmonico bolognese Giuseppe Maria Carretti.⁸¹ Il brano rientra nella categoria del canto fratto, che, a partire dal XVII secolo, conobbe un ricca fioritura.⁸² Abbandonata la struttura modale, la tonalità d'impianto è in Si^b maggiore, con alcune rapide modulazioni. Tutto il Credo è in tempo ternario (3/2), com'era tipico del canto fratto, per 'frangere' la monotonia del tempo uniforme.

Considerata la carenza di studi sulla pratica del canto fratto e delle polifonie semplici, probabilmente il Tebaldini non ebbe una percezione del tutto esatta e completa della tipologia musicale alla quale appartenevano le composizioni del Carretti. Tuttavia, egli comprese pienamente

⁷⁹ Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», I/11, 1892-1893, p. 86. Le osservazioni del Tebaldini erano pertinenti, ma esigono una precisazione. Se nelle composizioni del Lotti la trasposizione era necessaria, perché le parti erano state scritte in una tonalità più bassa, nella polifonia antica l'Altus era spesso interpretato da tenori acuti che davano trasparenza alla trama vocale, mentre i registri vocali erano più flessibili degli attuali e coprivano, soprattutto al grave, un *ambitus* molto esteso. Per questo i cori attuali richiedono la trasposizione alla terza maggiore o minore superiore.

⁸⁰ Gli inserti della prima annata furono completati con l'inno *O Dei Mater* e un *Veni creator Spiritus* del Tebaldini, una *Fantasia* per organo di Oreste Ravanello, cadenze e preludi di Luigi Bottazzo. Nella seconda annata, oltre a brani di Vittorio Franz e di Giuseppe Barbieri, furono inclusi un *Beatus vir* ed esempi del Bottazzo per l'accompagnamento di melodie gregoriane, un *Tantum ergo* di Lorenzo Perosi e i due offertori del Tebaldini *Laetentur caeli* e *Tui sunt caeli*.

⁸¹ Cfr. Ivi, II/1-2, 7-8, 1893-1894, pp. 52-53. Il Credo pubblicato dal Tebaldini è tratto da GIUSEPPE MARIA CARRETTI, *Credo corali a una e due voci con l'organo, se piace...*, Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1737 (*RISM A/1*: II, C 1260). Probabilmente, la trascrizione fu fatta dall'esemplare conservato in I-Bc EE.20.

⁸² Tra i primi esempi di canto fratto cfr. LODOVICO DA VIADANA, *Ventiquattro Credo a canto fermo sopra i tuoni delli hinni, che santa Chiesa usa cantare, col versetto, Et incarnatus est, in musica, a chi piace. Con le quattro antiphone, della Madonna in tuono feriale... Dedicati alla lode e gloria del p.s. Francesco, di s. Lucia benedetta, e di tutti gli spiriti beati del paradiso*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1619; GIUSEPPE FREZZA DALLE GROTTI, *Il cantore ecclesiastico. Breve, facile ed essatta notizia del canto fermo per istruzione de' religiosi Minori conventuali e beneficio comune di tutti gl'ecclesiastici*, Padova, Stamp. del seminario, 1698, con l'appendice [ID.], *Symbolum apostolorum cum aliis cantionibus ecclesiasticis cantu firmo semifigurato multifariam secundum temporum diversitatem ad ecclesiarum usum, ac studiosorum exercitium variatum*, Padova, Stamp. del seminario, [1698]. Per una bibliografia aggiornata sul fenomeno del canto fratto cfr. *Il canto fratto. L'altro gregoriano*, atti del convegno internazionale di studi (Parma – Arezzo, 3-6 dicembre 2003), a cura di Marco Gozzi e Francesco Luisi, Roma, Torre d'Orfeo, 2006. Sulle polifonie semplici, invece, cfr. *Un millennio di polifonia liturgica tra oralità e scrittura*, a cura di Giulio Cattin e F. Alberto Gallo, Venezia – Bologna, Fondazione Ugo e Olga Levi – Il mulino, 2002; *Polifonie semplici*, atti del convegno internazionale di studi (Arezzo, 28-30 dicembre 2001), a cura di Francesco Facchin, Arezzo, Fondazione Guido d'Arezzo, 2003.

la funzione dei brani in canto fratto.⁸³

Egli [il Carretti], mentre era addetto del coro della basilica petroniana, procurò che i canti liturgici fossero eseguiti con singolare esattezza e gravità.

Nella musica che dettò, vi è la impronta di uno stile largo, sostenuto, e singolarmente adatto alla maestà del tempio [...].⁸⁴

Sequirono due composizioni del Palestrina: il *Quocumque pergis, virgines* a quattro voci virili, terza strofa dell'inno *Iesu, corona virginum*, e l'offertorio a cinque voci miste *Dextera Domini* (trasposto con tre bemolle in chiave). Con molta probabilità, il Tebaldini non ha consultato le fonti originali, ma si è servito degli *opera omnia* del Palestrina editi da Breitkopf & Härtel.⁸⁵ Le due trascrizioni abbondano di segni dinamici ed agogici, in quanto il Tebaldini si sentiva 'obbligato' a fornire il maggior numero possibile di indicazioni per una corretta esecuzione, come risulta dalla sua analisi dell'offertorio *Dextera Domini*.⁸⁶

⁸³ In GIOVANNI TEBALDINI, *L'archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova. Illustrazione storico-critica con cinque eliotipie*, Padova, Tip. e libreria Antoniana, 1895, pp. 104-105, sono riportate le avvertenze esecutive riguardanti il «canto semifigurato» inserite in FREZZA, *Il cantore ecclesiastico* cit., p. 76. Il Tebaldini, pur considerando interessante «conoscere quali fossero i criteri che dominavano al tempo del Frezza», afferma che «la riduzione in canto semifigurato è riuscita punto accettabile dopo la restaurazione avvenuta del canto gregoriano», in quanto snatura «le stesse proprietà fondamentali» della monodia liturgica. La differenza d'opinione rispetto ai *Credo* del Carretti potrebbe derivare del fatto che il Tebaldini si sia fatto influenzare, oltre che dai rimandi al *cantus firmus*, dalla notazione mensurale nera impiegata nell'opera del Frezza, che gli doveva apparire come una corruzione di quella quadrata propria della monodia gregoriana. Il Carretti, invece, aveva pubblicato i propri *Credo* in notazione moderna e senza riferimenti al *cantus planus*, ma approntando comunque un'ulteriore edizione realizzata secondo i tipi consueti del libro liturgico. Cfr. I-Bc Q.137 (*RISM A/I*: II, C 1261).

⁸⁴ «La scuola veneta di musica sacra», II/1-2, 7-8, 1893-1894, p. 53. Si noti il parallelismo con la prefazione di VIADANA, *Ventiquattro Credo*, cit.: «Sentendo io tutto 'l giorno; cortesi lettori, cantarsi ne sacri tempj tante stravaganze, e varie sorti di Credo a canto fermo, fatti alla peggio, & a capricci d'huomini (salvo sempre i buoni) che per lo più non hanno né cognizione, né regola alcuna in tal professione, mi son mosso dico a compatire a tanto disordine, e con la gratia di Dio, ne ho fatti ventiquattro sopra i tuoni degl'hinni, di quasi tutto l'anno, con obligarmi sempre a i propri tuoni, che perciò non si potrà dire, che sieno fatti a caso, né a capriccio [...] non essendo stato altro fine il mio, (e sallo Iddio) che 'l servizio di sua divina maestà, il quale ho procurato in questo modo, che sia fatto con maggior nobiltà di lodi, e con maggior ardore, e zelo di devotione». FEDERICO MOMPPELLIO, *Lodovico Viadana musicista tra due secoli, XVI-XVII*, Firenze, Olschki, 1966, pp. 171-172.

⁸⁵ Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», II/7-8, 1893-1894, p. 53. I due brani sono tratti da GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Hymni totius anni secundum sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem necnon hymni religionum quatuor vocibus concinendi*, Venezia, Angelo Gardane, 1589 (*RISM A/I*: VI, P 738); ID., *Offertoria totius anni secundum sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem quinque vocibus concinenda... pars prima [pars secunda]*, 2 voll., Roma, Francesco Coattino, 1593 (*RISM A/I*: VI, P 746, P 749). Cfr. anche *Pierluigi da Palestrina's Werke* cit., VIII, IX.

⁸⁶ A testimonianza del 'culto' palestriniano del Tebaldini rimangono studi e conferenze inedite (fotocopie presso il CSRG), oltre a GIOVANNI TEBALDINI, *Della musica sacra. Giovanni Pier Luigi da Palestrina. Conferenze. Appendice*, Padova, Scuola veneta di musica sacra edit., 1894²; ID., *Per celebrare il IV centenario dalla nascita di Giovanni Pier Luigi da Palestrina nella Sala Martucci. Discorso commemorativo...*, Napoli, Coop. tip. Forense, 1925. Degna di menzione è la *Trilogia sacra con melodie gregoriane, mottetti ed inni di G.P. da Palestrina a commento delle cantiche dantesche da eseguirsi nella restaurata chiesa di San Francesco nei giorni 17 e 18 settembre 1921 nella visione immaginata ed espressa da G. Tebaldini*, a cura del Comitato cattolico dantesco, Recanati, Tip. Simboli, 1921, eseguita a Ravenna nel settembre del 1921.

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

A nostro parere chi volesse eseguire con efficacia la superba composizione palestriniana, dovrebbe innanzi tutto far risaltare e distinguere i diversi membri che la compongono specialmente rallentando ad ogni cadenza intermedia e ravvivando invece il tempo ed il colorito là dove si inizia un nuovo tema.⁸⁷

L'ultima proposta di musica antica comprendeva alcuni interludi organistici tratti dai *Fiori musicali* di Girolamo Frescobaldi, nella trascrizione dell'Haberl.⁸⁸ La selezione effettuata dal Tebaldini prevedeva il Kyrie *alternatim* e la *Canzon dopo l'epistola* dalla «Messa della domenica» e il Kyrie *alternatim* dalla *Messa della Madonna*, senza indicazioni aggiuntive.

4. Organo e canto gregoriano: le «lezioni teorico-pratiche» di Luigi Bottazzo

4.1. Intorno ai doveri dell'organista

Le trascrizioni delle musiche per organo di Frescobaldi precedono le due lezioni «teorico-pratiche» tenute da Luigi Bottazzo alla I Adunanza generale della Società regionale veneta di San Gregorio (Venezia, 10-13 ottobre 1892), poi pubblicate ne «La scuola veneta di musica sacra».⁸⁹ Esse erano rivolte principalmente agli organisti dilettanti, i quali, «non avendo avuta l'opportunità di ricevere una soda istruzione», commettevano errori di natura liturgica e tecnica.⁹⁰

La prima lezione riguarda i preludi, gli interludi e i postludi che l'organista alterna alle sezioni in canto piano della messa e dell'ufficio. Il Bottazzo prende le mosse dall'*οκτοῦχος*, introducendo i concetti di «fondamentale» (*finalis*), «dominante» (*tenor*) e «ripercussione» (*repercussio*). Accenna, poi, alla trasposizione dei modi alla quarta sopra o sotto e, respinti i

⁸⁷ «La scuola veneta di musica sacra», II/7-8, 1893-1894, p. 53.

⁸⁸ Si può supporre che l'inserito fosse uscito con l'ultimo numero del periodico, ritardato al giugno 1895. Cfr. GIROLAMO FRESCOBALDI, *Fiori musicali di diverse composizioni toccate, Kirie, canzoni, capricci e ricercari in partitura a quattro utili per sonatori... Opera duodecima*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1635 (RISM A/I: III, F 1871; rist., Sala Bolognese, Forni, 2000), e la trascrizione *Sammlung von Orgelsätzen aus den gedruckten Werken des Hieronymus Frescobaldi*, a cura di Franz Xaver Haberl, Leipzig und Brüssel, Breitkopf & Härtel, [1889].

⁸⁹ Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», I/9, 10, 11, 1892-1893, pp. 66-69, 74-76, 83-85.

⁹⁰ Ivi, I/9, 1892-1893, p. 66.

tentativi di trovare una corrispondenza fra gli otto modi e le moderne tonalità, considera origine e struttura interna delle scale modali, consigliando lo studio del *Magister choralis* dell'Haberl, nella traduzione del De Santi, e del *Metodo teorico pratico di canto gregoriano* del Gamberini⁹¹

Il Bottazzo passa poi ad esaminare l'uso dell'organo nella messa cantata, considerando la prassi dell'*alternatim* nel Kyrie e nel Gloria della *Missa IX Cum iubilo*. Pone in evidenza la «varietà melodica» che contraddistingue il Kyrie e che permette d'interludere con più facilità, data la ricchezza del materiale musicale.⁹² Sulle modalità dell'alternanza tra coro ed organo, il Bottazzo osserva che «in alcuni luoghi», vengono cantati il secondo Kyrie, il primo e terzo Christe e il quinto Kyrie, secondo un'usanza già descritta dal Banchieri.⁹³ Nella *Messa della domenica*, invece, Frescobaldi aveva previsto che i cantori iniziassero e chiudessero le tre serie di invocazioni. Il Bottazzo ritiene «più logico e quindi preferibile» che il coro si alterni regolarmente all'organo, secondo quanto descritto nel manuale *La musica ecclesiastica secondo la volontà della Chiesa*.⁹⁴

Il Bottazzo prosegue con la definizione degli interventi riservati all'organista che, sia per la messa sia per l'ufficio, erano già stati disciplinati nel *Caerimoniale episcoporum* di Clemente VIII (1600) e tali rimasero fino al Concilio Vaticano II.⁹⁵

TAB. 6. Interventi organistici in *alternatim* con il canto gregoriano durante la messa cantata (*Missa IX Cum iubilo*) secondo gli esempi di Luigi Bottazzo.⁹⁶

MOMENTO DELLA MESSA	INDICAZIONI STILISTICHE	INDICAZIONI TECNICHE
<i>Uscita del celebrante dalla sacrestia</i>	Preludio «di stile nobile rispondente all'indole dello strumento»; assolutamente	

⁹¹ Ivi, pp. 66-67. Cfr. FRANZ XAVER HABERL, *Magister choralis. Manuale teorico pratico per l'istruzione del canto fermo secondo le melodie autentiche proposte dalla S. Sede e dalla S. Congregazione de' Riti*, trad. e rev. a cura di Angelo De Santi, Ratisbona, Pustet, 1888; «La civiltà cattolica», XXXIX, 1888, s. XIII, XII, pp. 320-331. Il manuale del GAMBERINI, *Metodo teorico pratico* cit., fu riedito fino al 1907. Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», II/11, 1893-1894, p. 87.

⁹² Lo schema melodico del Kyrie della *Missa IX* è il seguente: IKYa-IIKYa¹-IIIKYa; IChb-IICh^{a2}-IIIChb; IVKYc-VKYa²-VIKYc¹. Una struttura analoga è riscontrabile nei Kyrie delle messe II (*Kyrie fons bonitatis*), III (*Kyrie Deus sempiternus*), VI (*Kyrie Rex genitor*), X (*Alme Pater*) e XV (*Dominator Deus*), mentre nelle restanti dodici e nel Kyrie *pro defunctis* le nove invocazioni sono organizzate in maniera meno articolata e più ripetitiva.

⁹³ Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», I/9, 1892-1893, p. 67. La prassi è descritta in ADRIANO BANCHIERI, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna, Eredi di Giovanni Rossi, 1609, p. 22 (rist., Bologna, Forni, 1981).

⁹⁴ Cfr. GIOVANNI BATTISTA INAMA – MICHELE LESS, *La musica ecclesiastica secondo la volontà della Chiesa. Istruzione per i capi coro e per i sacerdoti utile insieme ad ogni persona amante e nemica della riforma cecilianica compilata sopra diverse fonti*, Trento, Stab. tip. G.B. Monauni, 1892.

⁹⁵ Cfr. *Caerimoniale episcoporum iussu Clementis VIII. pontificis maximi novissime reformatum. Omnibus ecclesiis, praecipue autem metropolitanis, cathedralibus & collegiatis perutile ac necessarium*, Roma, Tip. poliglotta della S.C. di Propaganda fide, 1600, pp. 111-113 (rist., Città del Vaticano, LEV, 2000); ADRIANO BANCHIERI, *L'organo suonarino... entro il quale si pratica quanto occorrer suole a gli suonatori d'organo, per alternar corista a gli canti fermi in tutte le feste, & solennità dell'anno, trasportato & tradotto dal canto fermo fidelissimamente, sotto la guida di un basso in canto figurato suonabile, & cantabile, & con intelligibile docilità diviso in cinque registri*, Venezia, Riccardo Amadino, 1605, p. [38] (rist., Sala Bolognese, Forni, 1969); ID., *Conclusioni* cit., pp. 20-23.

⁹⁶ Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», I/9, 1892-1893, pp. 67-68.

	proibiti un ballabile od una marcia «di carattere leggero»	
<i>Dopo il canto dell'introito</i>	Breve coda per fornire l'intonazione del Kyrie	Armonia consona «alla natura del [I] modo».
<i>Canto del Kyrie</i>	Quattro interludi <i>alternatim</i> con il coro; breve postludio alla conclusione delle invocazioni	Armonia consona allo «stile della composizione gregoriana»; conclusione del postludio su una terza magg.
<i>Dopo l'intonazione del Gloria (VII modo trasportato alla quarta inferiore)</i>	Breve preludio	Inizio con un accordo perfetto maggiore, avente per quinta la nota finale lasciata dal sacerdote (non necessariamente il Sol prescritto); conclusione sull'accordo perfetto di Re maggiore ('dominante' del tono), con il quale avrebbe dovuto cominciare ogni successivo interludio del Gloria e, ove non specificato altrimenti, concludersi.
<i>Prima del v. «Domine Filii unigenite» [incipit: La]</i>	Interludio	Cadenza finale « <i>sui generis</i> » sull'accordo perfetto di La min.
<i>Prima del v. «Qui tollis peccata mundi» [incipit: Fa]</i>	Interludio	Cadenza finale sul secondo rivolto dell'accordo perfetto di La min. [Mi-La-Do].
<i>Prima del v. «Cum Sancto Spiritu» [incipit: Re]</i>	Interludio	Cadenza finale sul secondo rivolto dell'accordo perfetto di Sol magg. [Re-Sol-Si].
<i>Alla fine di tutti gli interludi concludentisi in Re magg.</i>	Interludio	Quattro opzioni per il penultimo accordo della cadenza finale sospesa: accordi perfetti di Mi min., La min., Sol magg., Do magg.

Il Bottazzo analizza quindi gli interventi organistici durante i vesperi, cominciando dai postludi *in loco antiphonae* a conclusione di ogni salmo. Conoscendo le rigide formule melodiche della salmodia, egli predispose una serie di norme armoniche funzionali agli *initia* (o *incoationes*), alle *mediationes* e alle *terminationes* di ciascun tono salmodico.

TAB. 7. *Initia e terminationes* dei nove toni salmodici con gli accordi iniziali e cadenzali dei relativi postludi organistici secondo gli esempi di Luigi Bottazzo.⁹⁷

TONO	<i>INITIUM</i> DEL SALMO	<i>TERMINATIO</i> DEL SALMO	ACCORDO INIZIALE DEL POSTLUDIO	ACCORDO CADENZALE DEL POSTLUDIO
<i>I</i>	Fa-Sol-La ⁹⁸	Fa Sol Re La	Fa / Re ⁹⁹ Sol min. / Do magg. Re / Sib La magg. / Fa	Re magg. Re magg. Re magg. Re magg.
<i>II</i>	Do-Re-Fa (Fa-Sol-Sib)	Sol [Re trasposto]	Sol min.	Sol min. / Re
<i>III</i>	Sol-La-Do	La Sol	La min.p. / Fa magg.p. Mi min.p. / Sol magg.p.	Mi magg.p. / La min.p. Mi magg.p. / La min.p.
<i>IV</i>	La-Sol-La	Mi La Sol	Mi min.p. La min.p. Mi min.p.	Mi magg.p. Mi magg.p. Mi magg.p.
<i>V</i>	Fa-La-Do	La	Fa magg.p.	Fa magg.p.
<i>VI</i>	Fa-Sol-La	Fa	Fa magg.p.	Fa magg.p.
<i>VII</i>	Do-Si-Do-Re (Sol-Fa#-Sol-La)	Sol Fa# Mi [Do, Si, La trasportati] ¹⁰⁰	Sol p. Re magg.p. Mi min.p.	Re magg.p. Re magg.p. Re magg.p.
<i>VIII</i>	Sol-La-Do	Sol Do ¹⁰¹	Sol Do	Sol [opp. Re] magg.p. Sol [opp. Re] magg.p.
<i>Peregrinus</i>	[La-Si _b -La]	[Re]	Re min.p.	Re min.p.

In sede di cadenza prevale il modo maggiore, mentre nell'accordo iniziale c'è spazio anche per quello minore; inoltre, gli accordi conclusivi preferiscono come fondamentale la *finalis* del tono di riferimento che viene ribadito ed evidenziato. Coerente appare anche la scelta della stessa cadenza (Re magg.) per il I e per il VII tono che, oltre ad avere come *tenor* la *finalis* del I (Re),

⁹⁷ Cfr. Ivi, pp. 68-69.

⁹⁸ Il Bottazzo avverte che il carattere dell'*initium* del I tono, partendo dalla terza e arrivando al *tenor*, è diverso da quello del VI tono che inizia dalla *finalis* e giunge alla terza. La stessa considerazione vale per il III e l'VIII tono.

⁹⁹ Ove non specificato, l'accordo può essere sia maggiore sia minore.

¹⁰⁰ Il Bottazzo omette la *terminatio* in La (Re trasposto).

¹⁰¹ Il Bottazzo omette la *terminatio* in La.

trasposto alla quarta inferiore diviene un *protus authenticus*: nel primo caso la cadenza è conclusiva, nel secondo sospesa. Per la *terminatio* La del III modo, il postludio inizia in La min. e finisce in Mi min., dove il Mi *finalis* risuona come dominante di La min.; analoga è la cadenza in Mi magg. del postludio esordiente in La min. e che, associata alla *terminatio* La del IV tono, diventa una «cadenza indefinita», costruita sulla *finalis* del tono (Mi).¹⁰² Spicca, infine, per la presenza del Sib, l'assimilazione del *tonus peregrinus* alla tonalità di Re minore. L'intento è di variare la successione armonica dei postludi, sfruttando le combinazioni consentite dalla struttura modale.

Negli interludi all'inno *Ave maris stella* (I modo), il Bottazzo ricorda che il primo e l'ultimo versetto devono essere cantati e raccomanda di non cedere alla tentazione «sconveniente» di trattare l'inno come fosse in Re minore, in quanto il Si naturale esclude ogni relazione con la moderna tonalità; consiglia, piuttosto, di chiudere il postludio dell'«amen» con una sorta di 'cadenza plagale modale', utilizzando la formula accordale perfetta Sol min.-Re magg.¹⁰³

Nel caso del *Magnificat*, è preso ad esempio quello in II tono e gli interludi iniziano con l'accordo di Sol min., modulano diatonicamente nel relativo maggiore (Sib), ritornano in Sol min. e concludono con il «perfetto maggiore» di Fa, nota da considerare non solo come *tenor* del II modo, ma anche come una vera dominante. Il postludio al cantico, non dovendo fornire l'intonazione al coro, avrebbe potuto iniziare in Sol min. e finire con la cadenza perfetta Re magg.-Sol min.¹⁰⁴

La prima lezione si chiude con la raccomandazione di utilizzare musica scritta (ad es. le raccolte di Frescobaldi per l'*alternatim*), variare la registrazione degli interludi, assecondare il senso del testo sostituito dal suono dell'organo e mantenere un ritmo libero nei brani «svolti sopra un frammento di canto corale», per non compromettere il «vero effetto della moderna misura».¹⁰⁵ La seconda lezione, invece, trattando della modulazione all'interno della stessa tonalità («unitonica») e da una tonalità all'altra («di passaggio»), è un breve compendio di armonia.

La necessità di spiegare gli elementi fondamentali dell'improvvisazione derivava dalla incapacità degli organisti di modulare concatenando accordi coerenti con le «esigenze dell'antica tonalità» e con il «carattere dominante del pezzo». Per il Bottazzo, infatti, dovevano cessare «certi anacronismi, certi ibridismi» che avevano «una funesta influenza sul gusto altrui», turbando «la pietà ed il raccoglimento» dei fedeli.¹⁰⁶

4.2. Sull'accompagnamento delle melodie gregoriane

¹⁰² Questa la definizione del Bottazzo: «Se poi dall'accordo della tonica, in tempo debole, si passi a quello della dominante, collocato sul tempo forte, si ha la *cadenza indefinita*, più frequente nello stile religioso, particolarmente [...] se si tratti di musica concepita nell'antica tonalità». «La scuola veneta di musica sacra», I/10, 1892-1893, p. 75.

¹⁰³ Cfr. Ivi, I/9, 1892-1893, p. 69.

¹⁰⁴ Ivi.

¹⁰⁵ Ivi.

¹⁰⁶ Ivi, I/10, 1892-1893, pp. 74-75.

Nella II Adunanza generale della Società regionale veneta di San Gregorio (Thiene, 10-13 ottobre 1893), il Bottazzo tenne una relazione sull'accompagnamento del canto gregoriano che il Tebaldini pubblicò ne «La scuola veneta di musica sacra» con i relativi esempi musicali.¹⁰⁷ Affrontando un argomento sul quale sarebbero stati prodotti studi e trattati,¹⁰⁸ il Bottazzo dimostra di possedere una notevole esperienza nell'accompagnamento diatonico delle melodie gregoriane.¹⁰⁹

Egli analizza prima le tesi contrarie, dettate dall'incompatibilità della monodia modale con l'armonia tonale, dalla natura diatonica delle melodie gregoriane, estranea alla sovrapposizione di successioni, e dal ritmo «regolato soltanto dal valore delle sillabe o da certe figure particolari».¹¹⁰ Gli argomenti a favore, invece, si basano su presupposti soggettivi, come gli «accompagnamenti veramente pregevoli» realizzati da musicisti inglesi, francesi e tedeschi, la possibilità di adattare il ritmo accentuativo del canto piano all'alternanza dei tempi forti e deboli della battuta moderna e la limitazione delle alterazioni ai «suoni derivati» Do#, Fa# e Sol# in sede di cadenza.¹¹¹

Il Bottazzo non era favorevole all'accompagnamento del canto gregoriano, in quanto nuoceva «al carattere [e] alla forza espressiva della melodia».¹¹² Tuttavia, consapevole che sull'argomento erano stati prodotti «lavori teorico-pratici della più alta importanza»,¹¹³ egli volle formulare alcune indicazioni per l'accompagnamento del canto gregoriano.

Data la natura diatonica della monodia antica, non è appropriato introdurre alterazioni melodiche e ritmiche, ma bisogna subordinare l'armonia alla melodia ed evitare una registrazione greve. Gli accordi devono essere allo stato fondamentale o nel primo rivolto, con preferenza per la posizione lata dei suoni piuttosto che a quella stretta. Il *cantus planus*, posizionato nel registro più acuto, va armonizzato con gli accordi maggiori o minori di La, Re, Mi e Sol, con quelli maggiori di Sib, Do, Fa e con quelli diminuiti di Si e Mi. Evitate le false relazioni di tritono e di quinta minore, sono raccomandate cadenze «speciali» conformi al modo della melodia e il moto contrario fra le

¹⁰⁷ Ivi, II/7-8, 1893-1894, pp. 54-59.

¹⁰⁸ Tra le pubblicazioni più significative cfr. ORESTE RAVANELLO, *Sul ritmo e sull'accompagnamento del canto gregoriano. Studi ed osservazioni*, Torino, STEN, 1912; BAS, *Metodo per l'accompagnamento* cit.

¹⁰⁹ Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», II/7-8, 1893-1894, p. 54. Il Bottazzo rammenta che, al Congresso di Arezzo (1882), Didier Couturier giudicò eccessivamente cromatico l'accompagnamento che egli aveva realizzato per l'inno *Ave verum corpus*; aggiunge, inoltre, che solo dopo il 1884, in seguito all'uscita nel periodico «Musica sacra» dei «preziosi insegnamenti» del Tomadini, riuscì a procedere con sicurezza «sulla diritta via».

¹¹⁰ Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», II/7-8, 1893-1894, p. 55.

¹¹¹ Ivi. Le alterazioni avrebbero consentito di concludere in modo maggiore tutti gli accompagnamenti, che, secondo AMBROSIUS KIENLE, *Choralschule. Ein Handbuch zur Erlernung des Choralgesanges*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1884, erano necessari per rispondere «ai bisogni estetici e fisiologici» dell'epoca moderna. Il De Santi aveva recensito in maniera positiva la traduzione francese di quest'opera a cura di Laurent Janssens (Tournai, Desclée, Lefebvre & c. ie, 1888). Cfr. «La civiltà cattolica», XXXIX, 1888, s. XIII, X, pp. 466-476.

¹¹² Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», II/7-8, 1893-1894, p. 55.

¹¹³ Cfr., ad esempio, FRANZ XAVER WITT, *Organum comitans ad ordinarium missae...*, Regensburg, Pustet, 1876; FRANZ XAVER HABERL – JOSEPH HANISCH, *Organum comitans ad Vesperale Romanum*, Regensburg, Pustet, [1877]; ID., *Organum comitans ad Graduale Romanum...*, Regensburg, Pustet, [1883]; ID., *Organum comitans ad Completorium Romanum*, Regensburg, Pustet, [1888].

parti, mentre si devono evitare quinte e ottave consecutive, anche nascoste, tra le parti estreme.¹¹⁴ Una serie di armonizzazioni delle otto scale modali, con l’inserimento della scala discendente con il Sib nei modi I, II, V e VI, permette di trasporre senza applicare la regola dell’ottava dei procedimenti armonici («scala armonica modulata»), incoerente con l’impianto modale del canto gregoriano.¹¹⁵

Viene, quindi, affrontata la distinzione tra melodie sillabiche e canti melismatici. I salmi e relative antifone, i cantici, gli inni, le sequenze e le prose dovranno essere armonizzati nota per nota, mentre i canti più elaborati richiedono un accordo per ciascun gruppo neumatico che, aggregandosi, danno origine a figure complesse.¹¹⁶ Se, dunque, l’armonizzazione delle melodie sillabiche è abbastanza semplice, più complesso è l’accompagnamento dei canti melismatici per il quale sono indicati i metodi del Piel e del Brune, che rispettano la relazione tra l’aspetto ritmico dei gruppi neumatici (arsi e tesi) e il profilo melodico-armonico dell’accompagnamento (note d’armonia, appoggiature, note di passaggio, note di volta, *echappées*, anticipazioni). Naturalmente, si tratta di un compromesso lungi dal risultare una soluzione ottimale.¹¹⁷

TAB. 8. Corrispondenze tra gruppi neumatici e figurazioni accordali negli esempi di Luigi Bottazzo.

GRUPPO NEUMATICO	FIGURAZIONE ACCORDALE
<i>Pes / Clivis</i> (grado congiunto)	1 ^a nota del neuma = appoggiatura 2 ^a nota del neuma = nota di passaggio
<i>Pes / Clivis</i> (intervallo di 3 ^a o sup.)	1 ^a e 2 ^a nota del neuma = note d’armonia
<i>Scandicus</i> (ambito di 3 ^a)	1 ^a e 3 ^a nota del neuma = note d’armonia 2 ^a nota del neuma = nota di passaggio
<i>Scandicus</i> (ambito di 4 ^a)	1 ^a e 3 ^a nota del neuma = note d’armonia 2 ^a nota del neuma = <i>echappée</i>
<i>Scandicus</i> (ambito di 5 ^a)	1 ^a , 3 ^a e 4 ^a nota del neuma = note d’armonia 2 ^a nota del neuma = nota di passaggio

¹¹⁴ Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», II/7-8, 1893-1894, p. 56.

¹¹⁵ Su consiglio del Bonuzzi, il Bottazzo fa coincidere l’*ambitus* del IV modo con l’ottava Do-Do anziché con l’intervallo teorico Si-Si, in quanto «nei libri corali non trovasi una sola melodia di *modo* quarto che tocchi il *Si* sotto la fondamentale, mentre se ne trovano parecchie che montano al *Do*, cioè una terza sopra la *dominante*». Inoltre, le armonizzazioni delle scale plagali si chiudono, con un accordo in più, sulla *finalis* corrispondente e non sulla nota iniziale del modo, «allo scopo di mettere in rilievo la radice modale». Ivi, pp. 56-57.

¹¹⁶ Ivi, pp. 57-58.

¹¹⁷ Cfr. PIEL, *Harmonie-Lehre* cit.; EMILE BRUNE, *Méthode élémentaire de l’accompagnement du plain-chant grégorien basée sur les principes et l’exécution de ce chant*, Rixheim, [s.n.], 1923⁴. Il Bottazzo inserisce anche il caso dell’anticipazione, che ‘annuncia’ una nota d’armonia diversa da quella che viene anticipata. Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», II/7-8, 1893-1894, p. 58.

<i>Climacus</i> (ambito di 3 ^a)	1 ^a e 3 ^a nota del neuma = note d'armonia 2 ^a nota del neuma = nota di passaggio
<i>Climacus</i> (ambito di 4 ^a)	1 ^a e 3 ^a nota del neuma = note d'armonia 2 ^a nota del neuma = <i>echappée</i>
<i>Climacus</i> (ambito di 5 ^a)	1 ^a 3 ^a e 4 ^a nota del neuma = note d'armonia 2 ^a nota del neuma = anticipazione
<i>Torculus</i> (ambito di 2 ^a)	1 ^a e 3 ^a nota del neuma = note d'armonia 2 ^a nota del neuma = nota di volta superiore
<i>Torculus</i> (ambito di 3 ^a)	1 ^a e 3 ^a nota del neuma = note d'armonia 2 ^a nota del neuma = anticipazione
<i>Torculus</i> (ambito di 4 ^a)	1 ^a e 3 ^a nota del neuma = note d'armonia 2 ^a nota del neuma = anticipazione
<i>Porrectus</i> (ambito di 2 ^a)	1 ^a e 3 ^a nota del neuma = note d'armonia 2 ^a nota del neuma = nota di volta inferiore
<i>Porrectus</i> (ambito di 3 ^a)	1 ^a e 3 ^a nota del neuma = note d'armonia 2 ^a nota del neuma = anticipazione
<i>Porrectus</i> (ambito di 4 ^a)	1 ^a e 3 ^a nota del neuma = note d'armonia 2 ^a nota del neuma = <i>echappée</i>

Sono previsti due accordi per gruppo neumatico nei casi di: *pes* e *clivis* con intervallo di terza o superiore, *scandicus* e *climacus* con ambito di quinta, *torculus* con ambito di terza e di quarta e *porrectus* con ambito di terza e di quarta. Qualora *scandicus*, *climacus*, *torculus* e *porrectus* si trovino in sede di cadenza finale o precedano la nota conclusiva, è suggerito un accordo per ciascuna nota, da adottare anche nel caso dei neumi composti qualora risultasse difficile individuare il momento più opportuno per mutare l'accordo.¹¹⁸

5. La Società regionale veneta di San Gregorio

Come accennato, l'effimera esperienza editoriale de «La scuola veneta di musica sacra» fu

¹¹⁸ Ivi, pp. 58-59.

legata alla Società regionale veneta di San Gregorio, attiva nello stesso arco di tempo. L'associazione gregoriana fu ugualmente promossa dal Tebaldini con la collaborazione del Bonuzzi, i quali, a margine del Congresso nazionale di Musica sacra di Milano (1891), radunarono i rappresentanti delle diocesi venete per verificare la possibilità di formare una federazione per «promuovere la riforma della musica sacra».¹¹⁹ La società avrebbe dovuto sostituire, a livello regionale, la dissolta Associazione italiana di Santa Cecilia, dalla quale mutuava il programma d'azione dalla costituzione apostolica *Multum ad movendos animos* (1870), dall'*Ordinatio quoad sacram musicen* (1884) e dal *Programma generale del Comitato permanente per la musica sacra in Italia* (1890). Era prevista anche l'istituzione di delegazioni diocesane, dalle quali sarebbe dipesa l'effettiva propagazione degli ideali ceciliani nei territori di competenza.¹²⁰

Se il decentramento e l'autonomia locale garantivano flessibilità d'azione, il differente grado di recezione della riforma nelle varie diocesi non assicurava un impegno uniforme a favore della musica sacra. Il dato emerge già dall'elenco dei delegati diocesani. Infatti, mentre per le diocesi di Padova, Vicenza, Verona e Udine si poteva contare su elementi validi quali Pietro Bertapelle,¹²¹ Luigi Bottazzo, Giuseppe Signorato, Antonio Bonuzzi, Achille Saglia e Vittorio Franz, nel caso di Feltre, Belluno e Ceneda non era stato possibile reperire delegati. Appariva singolare, invece, la situazione del patriarcato di Venezia, dove, per mancanza di riformatori convinti, il Tebaldini fu costretto a nominare delegati il reazionario Nicolò Coccon e il controverso Giovanni De Cecco, rispettivamente maestro titolare e capo coro della Cappella Marciana.¹²² La presidenza della società venne affidata al Bonuzzi, vice-presidente il Tebaldini e segretario Carlo Baciga, mentre lo statuto venne approvato l'8 maggio 1892 dal vescovo di Verona, il cardinale Luigi di Canossa.¹²³

Inizialmente, per divulgare l'operato dell'associazione fu scelto il periodico «Musica sacra» di Milano, ma la nascita de «La scuola veneta di musica sacra» indusse il Tebaldini a fare del

¹¹⁹ Cfr. *Relazione del Congresso nazionale di Musica sacra* cit., pp. 79-80.

¹²⁰ Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», I/1, 1892-1893, pp. 5-7; ZAGGIA, *Luigi Bottazzo* cit., pp. 238-239.

¹²¹ Pietro Bertapelle, vicario generale della diocesi di Padova, era responsabile della musica nella cattedrale, organista 'approvato' e ispettore dirigente della Commissione diocesana di Santa Cecilia. Cfr. GAIATTO, *Il movimento ceciliano* cit., p. 379¹⁶.

¹²² Il De Santi censurò l'atteggiamento del Coccon riguardo alla polifonia antica e all'operato del Tebaldini: «Il m° Coccon di Venezia esclude la musica da lui detta primitiva (intende certamente la polifonia classica), ma si arresta per la musica moderna ai tipi Mozart, Beethoven, Gounod, Cherubini. [...] Il m° Coccon dice gravi ed ingiuste parole a discredito della schola cantorum di S. Marco in Venezia». ACC, *Fondo De Santi, Musica sacra*, b. 20 cit., fasc. 1 cit., fasc. 7 cit., § I, punto 5, lettera e; § III, punto 2. Anche il cardinale Giuseppe Sarto, patriarca di Venezia, in una lettera del 4 giugno 1894 inviata a Pietro Saccardo, ribadiva: «Anch'io seppi per particolari informazioni che il vecchio maestro in quel suo voto fu ben lontano da aderire alla riforma, che anzi la condannò con tutte le forze bastonando di santa ragione, come importazione della fredda Germania, i capolavori dei grandi maestri». BAUDUCCO, *Relazioni del p. Angelo De Santi* cit., p. 150. Su Giovanni De Cecco, il Tebaldini appare estremamente critico, considerandolo un ipocrita che «lavora per impancarsi ai riformatori soltanto nelle sedute dei congressi e soltanto per vanità personale». Cfr. ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 10, fasc. 3, fasc. 9, lettera del 6 maggio 1892 [II, 65].

¹²³ Carlo Baciga, allievo e collaboratore del Bonuzzi, fu redattore del quotidiano «Verona fedele» e corrispondente del periodico «Musica sacra».

proprio periodico il bollettino societario.¹²⁴ La pubblicazione veneziana è, pertanto, il mezzo privilegiato per analizzare l'attività della Società regionale veneta di San Gregorio, che si esaurì nelle due adunanze generali del 1892 e del 1893.

5.1. L'Adunanza di Venezia (1892)

La prima adunanza si svolse a Venezia dal 10 al 13 ottobre 1892 presso la chiesa di San Giacomo di Rialto, sede della *schola cantorum* di San Marco.¹²⁵ Nel corso dei lavori, venne data lettura delle relazioni dei delegati diocesani, illustranti il livello di penetrazione raggiunto dalla riforma nei diversi territori della regione.¹²⁶ Significativi appaiono i riscontri formulati, indice di una situazione rimasta sostanzialmente immutata nel corso del decennio successivo, con l'eccezione del patriarcato di Venezia, indirizzato verso la riforma dal cardinale Sarto. All'epoca dell'adunanza, invece, a Venezia gli ideali del cecilianesimo avevano «attecchito nelle persone colte ed illuminate», ma non era riuscita a scalfire i «pregiudizii delle masse».

Nell'arcidiocesi di Udine, il cospicuo retaggio rappresentato dal Candotti e dal Tomadini aveva fatto nascere, soprattutto per l'impegno del Franz, delle valide *scholae cantorum* a Tolmezzo e in altri centri della Carnia, mentre continuava regolarmente l'attività della cantoria di Cividale.

A Vicenza, il defunto vescovo Antonio Maria De Pol aveva diffuso la riforma tra il clero, istituendo corsi regolari di canto gregoriano per i chierici. Colpisce, in particolare, la varietà del repertorio polifonico moderno eseguito dalle *scholae cantorum* vicentine, che privilegiavano autori quali Michael Haller, Joseph Kornmüller, Ignaz Mitterer, il Piel e Ferdinand Schaller, ma eseguivano pure composizioni del Tebaldini, del Tomadini, del Gounod e di Alexandre-Étienne Choron.

Nelle diocesi di Treviso e di Concordia la riforma era ancora ad uno stato embrionale, essendo pochi i sacerdoti istruiti nella musica come pure i maestri laici e i cantori, mentre ad Adria e Rovigo aveva avuto una diffusione limitata per lo più al seminario, dove era impartito l'insegnamento del canto gregoriano e venivano affrontate musiche polifoniche del Bottazzo, del Candotti, di Bartolomeo Cordans, del Lotti, dello Schaller, del Tomadini e del Witt.

Positiva era invece la situazione nella vasta diocesi di Padova, dove, per iniziativa del Bottazzo, erano state fondate la Scuola di Canto corale "Francesco Vallotti" (1882), con il compito di formare i fanciulli per la Cappella Antoniana, e una *schola cantorum* privata e gratuita annessa

¹²⁴ Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», I/3, 1892-1893, p. 20.

¹²⁵ Ivi, I/4-5, 1892-1893, pp. 26-32, 34-37. Alcune settimane prima, a Vaprio d'Adda (Milano) era stata fondata, con la supervisione del Tebaldini, la Società regionale lombarda di San Gregorio. Cfr. ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 10, fasc. 3, fasc. 9, lettera del 28 settembre 1892 [II, 73].

¹²⁶ Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», I/4, 1892-1893, pp. 28-30.

alla cattedrale (1890).¹²⁷ Gli organisti, in particolare, «cambiarono il sistema di suonar[e]», in quanto il vescovo Giuseppe Callegari aveva disposto il superamento di un esame per l'abilitazione a suonare durante le celebrazioni liturgiche.¹²⁸ Nell'area vicentina della diocesi, risultava esemplare la condotta della città di Thiene, dalle cui chiese era stata bandita completamente ogni musica di ascendenza profana.¹²⁹ Per quanto riguardava il canto gregoriano, i seminaristi venivano educati «all'emissione [corretta] della voce, alla schietta pronuncia delle parole, alla giusta congiunzione e disgiunzione delle frasi, alla interpretazione delle neume».

La diocesi di Verona si preoccupò soprattutto di costituire un congruo numero di associati e di indire un'adunanza, nella quale fu stabilito che per le messe polifoniche gli autori di riferimento erano il Gounod, l'Haller e il Piel. Per il canto dei vesperi era raccomandato il canto gregoriano, con la possibilità di alternare versetti salmici in falsobordone.¹³⁰

A differenza di quanto avveniva nei congressi cattolici, gli aspetti teorico-pratici connessi alla musica sacra assunsero un'importanza notevole nell'economia dell'adunanza, nel corso della quale erano previste esecuzioni musicali con il concorso dei partecipanti e una serie di lezioni su argomenti specifici. Oltre agli interventi del Bottazzo sul ruolo dell'organista liturgico, significativi furono gli apporti del Tebaldini e del Bonuzzi riguardo agli studi paleografici condotti dai monaci di Solesmes sui codici medievali. Degna di rilievo è la posizione assunta dal Tebaldini, il quale, appoggiandosi alle teorie ritmico-accentuative e interpretative del Pothier, proponeva una loro applicazioni alle edizioni neomedicee di Regensburg adottate dalle istituzioni ecclesiastiche. L'origine di questo orientamento sta in una lettera indirizzata al De Santi dopo le esecuzioni di canto gregoriano effettuate a Roma nell'aprile 1891.

Studiate attentamente le opere del Pothier, dei suoi predecessori e de' suoi seguaci è d'uopo convenire che quello da esso propugnato è il vero, è il genuino canto della Chiesa romana. Là vi è ordine[,] logica, forma... insomma[,] arte vera; mentre nell'edizione Pustet tante volte le falcidiazioni sono fatte a casaccio, senza criterio artistico. Tuttavia, non tutte però le omissioni sono di pessimo gusto, come non tutte le forme neumatiche delle edizioni di Solesmes sono belle e di effetto. E perciò, a me sembra che se si può fra questi due sistemi trovare una via giusta, tutto riuscirebbe a vantaggio della buona esecuzione. La quale francamente, per noi non può né deve essere tanto fiacca e senza varietà quanto risultò al Celio il 12 aprile. Mi pare che noi abbiamo bisogno di una linea più larga e maggiormente colorita. A questo modo il canto gregoriano diventa

¹²⁷ Cfr. ZAGGIA, *Luigi Bottazzo* cit., p. 233; LOVATO, *Il movimento ceciliano a Padova* cit., p. 387.

¹²⁸ Cfr. I-Ps, *Fondo Chesò*, b. *Scuole ceciliane e Commissione diocesana S. Cecilia* [= b. *Chesò 2*].

¹²⁹ Cfr. LOVATO, *Il movimento ceciliano a Padova* cit., pp. 389-390.

¹³⁰ La scelta del Gounod probabilmente era stata orientata dal Bonuzzi, il quale apprezzava i compositori transalpini con disappunto del Tebaldini: «Il buon Bonuzzi [...] mi pare, in fatto di musica figurata, si limiti sempre ai francesi!!!». ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 10, fasc. 3, fasc. 9, lettera del 9 luglio 1889 [II, 24].

un canto serenamente mistico ed ideale; ed a questo solo modo lo si potrà imporre alla folla.¹³¹

In accordo con il Pothier, il Tebaldini non riteneva un'esigenza prioritaria sostituire le edizioni Pustet con quelle di Solesmes, ma sosteneva che era necessario puntare su un'esecuzione corretta della melodie, anche se si disponeva di edizioni 'difettose'.

Sono contento di cominciare a comprendere i libri di Solesmes. Per me non ho più esitanze sebbene ammetta ciò che dice lo stesso Pothier – e cioè che è preferibile un'edizione difettosa eseguita a dovere (ciò che si fa a Ratisbona) ad altra perfetta male eseguita.¹³²

A conclusione dell'adunanza, il Tebaldini inviò un resoconto al De Santi, criticando il Bonuzzi per le incertezze dimostrate nella sua relazione e nella direzione degli esempi musicali.

La prima mia lezione intesa ad applicare qualcuno degli insegnamenti del Pothier alle edizioni autentiche soddisfece assai – non così il Bonuzzi che[,] mancando di chiarezza nell'espore[,] ripeté cose trite e ritrite e non diede nessuna norma di esecuzione – accontentandosi di provarsi a far eseguire una messa senza punto riuscirvi. Anzi tutti gli stessi esecutori, fra cui alcuni che insegnano canto gregoriano nei seminarî, ripeterono esser impossibile che il Pothier si debba eseguire con tanta lentezza. Infatti il Bonuzzi in pratica getta confusione nel campo nostro poiché io stesso leggendo attentamente gli studî del Pothier non sono stato capace di persuadermi essere giusta l'interpretazione del Bonuzzi, il quale – fra parentesi non si accorge neppure dei semitoni che cascano fuori a sproposito ai cantori, né del cattivo metodo di canto suo medesimo. Dunque? Quando si fu ad eseguire la messa fatta studiare da lui – tutti vennero da me a pregarmi di far cantare i miei scolari. I quali approntati improvvisamente ci riuscirono abbastanza. Franz, Ravanello e Bottazzo suonarono stupendamente. Discreti il Minozzi e Fin. Maluccio gli allievi ciechi del Bottazzo.¹³³

Il Tebaldini delinea un quadro con molte ombre, evidenziando le difficoltà per raggiungere un sufficiente livello teorico e tecnico globale, che avrebbe permesso alla riforma di imporsi con maggiore facilità. La stessa istituzione nelle altre regioni del Nord Italia della Società di San Gregorio appariva difficoltosa e di non immediata attuazione.

Riguardo alla Società ligure e piemontese non mi pare sufficientemente preparato il terreno. Bisogna prima numerare i fedeli; scriver a loro, accordarsi, avere l'appoggio sia pure indiretto dei vescovi; poi... fuori. Ma non andrà lungi che faremo ogni cosa. Mi lasci mettere a posto il Veneto e la

¹³¹ Ivi, lettera del 21 maggio 1891 [II, 57].

¹³² Ivi, lettera del 28 settembre 1892 [II, 73].

¹³³ Ivi, lettera del 15 ottobre 1892 [II, 74].

Lombardia.

Penseremo poi anche all'Emilia, alla Romagna ed alla Toscana. Ella quando può scriva dappertutto avvertendo di tenersi pronti a qualsiasi chiamata!

Non credo sia il momento di fondare la Società ligure perché siamo troppo vicini al Congresso di Genova. Poi chi presiederà la sezione? Si è sicuri di avere elementi a sufficienza? C'è tempo per chiamarli a raccolta? Non credo. Quindi aspettiamo. Credo che a questo modo pel 1894 possiamo formare una società di mille membri. Se a Torino fossimo pure in seicento – non le parrebbe d'aver fatto un buon cammino?¹³⁴

In Veneto, grazie all'impegno profuso dal Tebaldini e dai suoi collaboratori, la Società di San Gregorio aveva ottenuto l'approvazione vescovile in quasi tutte le diocesi.

Qui nel Veneto è ufficialmente approvata a Venezia, Rovigo, Padova, e Verona. A Treviso non è che questione di formalità e ad Udine forse dovremo rosicchiare. Anche nella diocesi di Concordia è approvata la costituzione. A Vicenza si attende il vescovo. Intanto i soci sommano a 170.¹³⁵

Il vescovo di Treviso, mons. Giuseppe Apollonio, si era anche dichiarato disponibile a un'eventuale fusione tra la Commissione di Santa Cecilia e la delegazione diocesana della Società di San Gregorio.¹³⁶ Questo aspetto era destinato a rimanere insoluto e, come aveva notato il Bottazzo nel corso dell'Adunanza di Venezia, il connubio delle due entità avrebbe privato la Società di San Gregorio del proprio nome e della propria indipendenza. Il compromesso auspicabile sarebbe stato quello di inserire membri della società in seno alle commissioni ecclesiastiche.

5.2. *L'Adunanza di Thiene (1893)*

La seconda Adunanza della Società regionale veneta di San Gregorio si svolse a Thiene nei giorni 10-13 ottobre 1893.¹³⁷ Il vescovo Callegari, presidente onorario dell'adunanza, aveva fortemente desiderato che l'assemblea si tenesse nella sua diocesi per recuperare il fallito congresso nazionale di musica sacra programmato per il 1889 e poi dirottato a Soave. Per l'occasione, con una serie di concerti fu inaugurato l'organo del duomo, ristrutturato dalla Ditta F.lli Pugina.

Nel discorso introduttivo, mons. Callegari si riferì al *De musica* di sant'Agostino per le questioni generali relative alla musica sacra e al suo rapporto con il culto, mentre ribadì i consueti

¹³⁴ Ivi, lettera del 28 settembre 1892 [II, 73].

¹³⁵ Ivi, lettera del 15 ottobre 1892 [II, 74].

¹³⁶ Ivi [II, 74].

¹³⁷ Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», II/3-6, 1893-1894, pp. 17-23, 26-35.

inviti al canto dei vesperi in *alternatim*, per ristabilire il ruolo del clero nella recita dell'ufficio, e alla cura nell'esecuzione del *proprium missae*.¹³⁸ Ancora una volta, i relatori principali furono il Bonuzzi, il Bottazzo e il Tebaldini, anche se quest'ultimo aveva tentato di impedire che il sacerdote veronese tenesse un'altra lezione, cercando di sostituirlo con il De Santi o con il Mocquereau.¹³⁹

Gli spunti più interessanti provengono dalle relazioni dei delegati diocesani, che arricchiscono la situazione già illustrata nel 1892. A Verona, il tessuto della riforma si stendeva con una trama larga, nella quale si alternavano contesti positivi e vuoti preoccupanti. I sacerdoti più giovani si dimostravano ricettivi nei confronti della «buona musica» e contribuivano «al decoro delle sacre funzioni». Tra le parrocchie emergevano Soave, Castelnuovo, Sommacampagna, Pescantina e Illasi, mentre nel capoluogo era possibile contare sull'insegnamento del gregoriano impartito in seminario, sulla cappella della cattedrale e sui Salesiani, i quali cantavano i salmi «alternativamente».

A Udine, la società diocesana non era stata ancora costituita, tuttavia nei paesi dell'Alto Friuli le idee riformatrici si propagavano, mettendo in minoranza coloro che le osteggiavano «apertamente e sistematicamente». A Tolmezzo, in particolare, nel mese di agosto si erano tenute delle importanti feste musicali con l'esecuzione della *Missa Iste confessor* del Palestrina e una serie di conferenze del Tebaldini. La *schola cantorum* locale vantava un repertorio basato su musiche dei friulani Bartolomeo Cordans, Pietro Alessandro Pavona e il Tomadini, e su composizioni del Palestrina, di Stanislao Mattei, del Bottazzo, del Terrabugio, del Tebaldini e del Witt.

Nel Polesine, la riforma procedeva a stento, fatta eccezione per il seminario di Rovigo, dove si stava allestendo «un coro abbastanza numeroso» che avrebbe accompagnato con il canto gregoriano le liturgie dei chierici e della collegiata.

Nella diocesi di Treviso permaneva la scarsità di persone competenti in ambito musicale, sebbene gli orientamenti ceciliani non fossero particolarmente avversati. Nelle parrocchie di Cornuda e di Mogliano, grazie all'interessamento del parroco e dei Salesiani, «si lavora[va] molto», ma queste oasi felici non trovavano riscontro nell'indifferenza di molti sacerdoti.

La diocesi di Padova si poneva, invece, come guida e modello per le altre realtà venete. Venivano evidenziati soprattutto la costruzione di nuovi organi e l'ammodernamento di vecchi strumenti, anche presso piccole parrocchie come ad esempio quella di Vigorovea, grazie alla presenza delle ditte organarie Domenico Malvestio e F.lli Pugina. Continuava, naturalmente, l'«eletta» attività della *schola cantorum* di Thiene, dal 1878 diretta dal maestro Tommaso Zampieri. Da segnalare l'apporto che la *schola cantorum* del seminario, diretta da Giovanni Battista Chesò e

¹³⁸ Cfr. LOVATO, *Il movimento ceciliano a Padova* cit., p. 390.

¹³⁹ Cfr. ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 10, fasc. 3, fasc. 9, lettere del 29 maggio e del 5 luglio 1893 [II, 90, 94].

presente all'adunanza, forniva alla cattedrale, prestando servizio nelle funzioni solenni.¹⁴⁰ Al Santo era stata attivata una scuola di canto per fanciulli sotto la direzione del maestro Antonio Mercatali ed era stata sciolta la vecchia cappella musicale, per la cui rifondazione erano stati indetti dei concorsi.¹⁴¹ Un ricco bacino di organisti e direttori di coro ligi alla riforma era rappresentato dall'Istituto per i minorati della vista "Luigi Configliachi", dove insegnava il Bottazzo.

A Vicenza, si assisteva ad una situazione di relativa stasi, dovuta all'ingresso del nuovo vescovo, il friulano Antonio Feruglio. Comunque, i presupposti per uno sviluppo della riforma erano più che buoni, come testimoniava la crescita della *schola cantorum* di Lonigo.

A conclusione delle relazioni diocesane, prese la parola il Tebaldini per il consuntivo generale dell'attività societaria. Egli pronunciò un discorso sferzante nei confronti dell'ambiente veneziano, nel quale lamentava l'assenza del novello patriarca Sarto, da quattro mesi bloccato a Mantova in attesa dell'*exsequatur*. Secondo il Tebaldini, solo nella basilica di San Marco e in «qualche altra chiesa» era stato compiuto qualche passo lungo la strada della riforma. La *schola cantorum* marciana continuava a rimanere «un fatto isolato», pur avendo apportato «nella basilica veneziana un'aura nuova» che iniziava a scuotere anche gli avversari più ostici.¹⁴² Tra gli artefici del processo di riforma il Tebaldini menzionava il Ravanello, il Saccardo, il Sorger e Francesco Paganuzzi, parroco di San Simeone profeta, che aveva «dato vita nel suo patronato alla scuola dei putti per San Marco, e non permette[va] nelle chiese soggette alla sua parrocchia, che l'esecuzione di musica veramente liturgica».¹⁴³ Al Tebaldini obiettò al De Cecco, il quale sostenne che nella chiesa di San Giovanni Crisostomo a lui affidata si era «sempre eseguita musica sacra». Il musicista bresciano espresse delle riserve in merito e anche il Ravanello dichiarò di avere presenziato, «proprio in S. Giovanni Crisostomo, ad esecuzioni di musica tutt'altro che sacra».

La seconda adunanza della Società veneta di San Gregorio riuscì comunque a eleggere dei delegati per ogni diocesi, coprendo così, almeno formalmente, l'intero territorio regionale. Ulteriori possibilità di sviluppo vennero, però, troncate dal nuovo regolamento per la musica sacra emanato dalla Sacra Congregazione dei Riti nel luglio 1894, che proibiva congressi e adunanze a livello nazionale e regionale, concedendo ai vescovi la facoltà di autorizzare solamente riunioni diocesane.

6. La polemica sulla musica sacra di Charles Gounod

¹⁴⁰ Questo servizio, che escludeva l'intervento di cantori laici, venne ratificato in obbligo con decreto vescovile del 24 ottobre 1893. Cfr. ZAGGIA, *Luigi Bottazzo* cit., p. 262.

¹⁴¹ Nel 1894, il Tebaldini ottenne il posto di maestro di cappella al Santo.

¹⁴² Sui difficili rapporti intercorrenti tra il Tebaldini, il Coccon, il capitolo e la fabbriceria di San Marco cfr. *San Marco* cit., I, pp. 143-155.

¹⁴³ Francesco Paganuzzi, fratello del presidente dell'Opera dei Congressi, divenne in seguito parroco di Santo Stefano protomartire e, su indicazione del Tebaldini, fece restaurare la lapide della tomba di Giovanni Gabrieli, sita in quella chiesa.

«La scuola veneta di musica sacra» non fu solo il mezzo attraverso il quale il Tebaldini diffuse stralci del repertorio polifonico antico e rese nota l'attività di riforma nel Veneto, ma gli servì anche per esprimere opinioni sulle tendenze della musica sacra italiana ed europea del suo tempo. Fu il caso del duro e prolungato dibattito con il notaio Giuseppe Angelini, fabbricatore della basilica di San Marco, sulla musica sacra di Charles Gounod. La diatriba, iniziata nel periodico veneziano, continuò dal maggio 1893 all'ottobre 1894 nel quotidiano cattolico «La lega lombarda», con l'intransigenza tipica del Tebaldini nell'affrontare i rapporti fra liturgia e arte musicale.¹⁴⁴

La contesa fu innescata da un articolo di Camille Saint-Saëns sugli oratori del Gounod, tradotto in numerosi quotidiani italiani.¹⁴⁵ Il Tebaldini contestò al Saint-Saëns di confondere le dimensioni dell'arte sacra e dell'arte religiosa, indicando «all'ammirazione dei cultori della musica sacra Gounod, autore di *Gallia*, della *Redenzione* ecc. e di tante - anzi troppe - messe». Egli non negava il valore artistico delle opere sacre del Gounod, ma sottoscriveva «a due mani» le riserve dei riformatori belgi, francesi e tedeschi sulla natura liturgica delle sue messe.¹⁴⁶ Fedele alle «supreme leggi della liturgia cattolica», riteneva condizionate dall'«indole misticamente poetica dell'autore» le considerazioni più che positive del Saint-Saëns sulla musica liturgica del Gounod.

Un'ardita novità introdusse Gounod nella *Messa di Santa Cecilia* musicando il testo de[l] *Domine non sum dignus*. Essa rivelò l'artista sacro che, poco curandosi di seguire i modelli conosciuti, attingeva nei suoi studi ecclesiastici l'autorità a modificare la liturgia.¹⁴⁷

Il Tebaldini considerava assurda, irrispettosa e lacerante l'affermazione del Saint-Saëns che, in una visione laico-esistenzialista, sosteneva il primato dell'arte e della scienza sulla religione.¹⁴⁸

Adunque la liturgia ed il rito dovranno far da comodino alla musica, alle volate lirico-poetiche di un artista? Il nodo della questione sta tutto qui, e noi che certo non pecchiamo di corrività e di ibridismo, non possiamo esimerci dall'additare ai volenterosi le fatali e false teorie di quei blandi

¹⁴⁴ Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», I/10, 12, 1892-1893, pp. 79, 90-95; II/1-2, 3-4, 5-6, 9-10, 1893-1894, pp. 2-14, 23-24, 44-46, 75-76; «La lega lombarda», VIII, 1893, 3-4-5 giugno, 8-9 giugno, 13-14 giugno, 19-20 giugno, 22-23 giugno, 27-28 giugno, 30 giugno-1 luglio, 2-3 luglio, 7-8 luglio.

¹⁴⁵ Il Saint-Saëns ammirò il magistero compositivo del Gounod, come emerge da JEAN-LÉON GÉRÔME – THOMAS AMBROISE – CAMILLE SAINT-SAËNS, *Funérailles de m. Gounod... le... 27 octobre 1893*, Paris, Firmin-Didot, 1893; CAMILLE SAINT-SAËNS, *Charles Gounod et le Don Juan de Mozart*, Paris, Ollendorff, 1894 (ed. it., *Charles Gounod e il Don Juan di Mozart*, a cura di Emilia Zanetti, Cagliari, Il ventaglio, 1991); JACQUES GABRIEL PROD'HOMME – ARTHUR DANDELLOT, *Gounod (1818-1893). Sa vie et ses œuvres d'après des documents inédits... préface de Camille Saint-Saëns*, 2 voll., Paris, Delagrave, 1911.

¹⁴⁶ Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», I/10, 1892-1893, p. 79.

¹⁴⁷ Ivi. Nella *Messe solennelle de Sainte-Cécile* (1855), il Gounod intercalò all'Agnus Dei una delle preci eucaristiche del celebrante («Domine, non sum dignus ut intres sub tectum meum»), affidandola al tenore e al soprano solisti.

¹⁴⁸ Cfr. CAMILLE SAINT-SAËNS, *Problèmes et mystères*, Paris, Flammarion, 1894.

pensatori i quali confondono l'ideale sacro, dogma assoluto che infiammar dovrebbe l'artista cattolico – il quale crea per la Chiesa – cogli assurdi principi di coloro i quali nella Chiesa e ne' suoi grandiosi riti non ravvisano la rivelazione assoluta della verità incondizionata, ma semplicemente, sia nei misteri che nella liturgia una fonte di poetiche espressioni [...].¹⁴⁹

I giudizi del Tebaldini sulla musica del Gounod e sull'estetica del Saint-Saëns suscitarono la replica dell'Angelini che, dalle pagine de «La lega lombarda», nel giugno 1893 iniziò una serie di osservazioni puntualmente commentate dal Tebaldini ne «La scuola veneta di musica sacra». Per esempio, l'Angelini faceva presente che la *Messe solennelle de Sainte-Cécile* era stata composta «molti anni addietro», quando la riforma cecilianiana non si era ancora diffusa in Francia né tantomeno in Italia, e che l'inserimento del «Domine, non sum dignus» andava considerato un'eccezione, rimediabile con la semplice espunzione. A suo giudizio, invece, la gravità dei brani sacri del Gounod, «generalmente più armonici che melodici», ispirava un senso mistico pari a quello suscitato da una melodia gregoriana o da un mottetto del Palestrina e non un semplice afflato poetico-religioso venato di sentimentalismo. L'Angelini, quindi, invitava il Tebaldini a non identificare lo stile sacro con quello classico, per non dovere bandire la musica contemporanea.¹⁵⁰

La replica si basò sulla dipendenza di parti delle messe del Gounod da alcuni dei suoi celebri melodrammi, quali *Faust*, *Philémon et Baucis* e *Mireille*, e dalle trilogie sacre *La rédemption* e *Mors et vita*. Trattando la questione dal lato strettamente liturgico, senza considerare la sfera artistica sulla quale l'Angelini avrebbe erroneamente trasferito il discorso, il Tebaldini poneva in discussione «i malsani criteri» del compositore sacro e non la perizia tecnica del Gounod.¹⁵¹

A questo punto intervenne il De Santi, preoccupato che l'intransigenza del Tebaldini finisse per aumentare il grado di ostilità nei confronti dei riformatori della musica sacra.

Nell'articolo da lei stampato nella Lega in risposta all'Angelini vi è qualche sofismo. Sopra una semplice affermazione del Saint-Saëns Ella fonda un'accusa contro il Gounod. Egli certo ha errato frammischiando altre parole all'Agnus Dei; ma per questo segue ch'egli procede con questi principi, come regola ordinaria, quando scrive per chiesa? Non mi pare. Di più nel giudicare della musica sacra vi è un doppio criterio: l'assoluto, quando si giudica la composizione secondo quel che deve essere a norma severa del principio liturgico preso nel senso più stretto; e relativo, quando si giudica la composizione di qualche buon modello, o quando si giudica col semplice criterio se ci sia nulla che si opponga alle evidenti prescrizioni della Chiesa in questa parte. Ella conosce il mio giudizio su

¹⁴⁹ «La scuola veneta di musica sacra», I/10, 1892-1893, p. 79.

¹⁵⁰ Ivi, I/12, 1892-1893, pp. 90-91. È opportuno ricordare che l'avvicinamento del Gounod alla fede cattolica avvenne intorno al 1870, quindici anni dopo la composizione della *Messa di Santa Cecilia*.

¹⁵¹ Ivi, pp. 91-92.

Gounod, preso da quest'ultimo lato. Capisco che ciò è il minimo che possa fare un compositore da chiesa; ma ad ogni modo se fa questo non possiamo condannarlo in principio e in massima. Io credo che una prudente arrendevolezza in tale punto non le nuocerebbe: perché il crearsi dei nemici, quando se ne può fare a meno senza danno dei nostri principi fondamentali, non mi par cosa conveniente nelle presenti nostre circostanze.¹⁵²

Per dimostrare l'assenza di pregiudizi, il Tebaldini accolse la distinzione tra criterio assoluto e relativo, pubblicando parte della lettera ricevuta dal De Santi.¹⁵³ Tuttavia, egli rimase fermo sulle proprie idee, in quanto l'Angelini non fu disposto a ritenere di livello «appena tollerabile» la musica sacra del Gounod, dichiarandosi offeso dalle illazioni del Tebaldini circa la sua presunta ambiguità nella musica sacra e la noncuranza della liturgia. Per contro, mentre accusava i riformatori che facevano «attendere il sacerdote all'altare con lunghi Kyrie, o che canta[va]no qualche interminabile Sanctus, che si prolunga[va] anche durante l'elevazione», sostenne la presenza di radici gregoriane nella musica sacra del Gounod, la quale «richiede[va] un'esecuzione veramente cosciente e devota». L'uso nelle messe di tratti melodico-armonici tipici della produzione melodrammatica appariva all'Angelini giustificata dal carattere sacro di alcuni episodi «del corale delle croci e della sublime scena della cattedrale nel *Faust*», più adatti alla chiesa che al teatro.¹⁵⁴

Il Tebaldini reagì contrapponendo alle messe del Gounod la *Missa in honorem Sancti Francisci Xaverii* e la *Missa in honorem Sanctae Luciae* del Witt (1883), la *Missa solemnis septimi toni* dell'Haller (1883), la *Missa brevis zu Ehren des heilige Erzengels Michael* del Piel (1883), la *Missa in Epiphania Domini* e la *Missa de Ascensione Domini* del Mitterer (post 1870 e 1884). Di fronte a questi esempi non c'era modo di assolvere il Gounod, il quale continuava «a scrivere messe non liturgiche mentre il Witt ed il nostro Tomadini vincevano replicatamente concorsi nel Belgio ed in Francia per le loro composizioni sacre».

Quanto al rilievo sui «lunghi Kyrie» di alcune messe riformate, percepito come un appunto alla «messa postuma» a tre voci virili, archi e organo del Tomadini, eseguita a Venezia dalla *schola*

¹⁵² NEGRI, *L'opera di Giovanni Tebaldini* cit., pp. [479-480].

¹⁵³ Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», I/12, 1892-1893, p. 90. Così il Tebaldini aveva annunciato al De Santi l'intenzione di utilizzare le sue osservazioni: «Nella questione Gounod, per mettermi al sicuro intendo usare del suo parere – senza fare il di Lei nome – e sottoscrivere alle sue parole». ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 10, fasc. 3, fasc. 9, lettera del 5 luglio 1893 [II, 94]. In precedenza, aveva risposto in maniera cordiale e conciliante al De Santi, giustificando le proprie scelte editoriali: «Le osservazioni ch'Ella mi muove a proposito della polemica su Gounod sono giustissime; ma io intendevo prendere appiglio dalle parole di Saint-Saëns che per me rispecchiano veramente il valore di Gounod nella storia della musica sacra, per dimostrare a quelli che lo vogliono gabellare per il prototipo a cosa arrivi la loro indulgenza». Ivi, lettera del 18 giugno 1893 [II, 93].

¹⁵⁴ Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», I/12, 1892-1893, pp. 92-93. L'Angelini non considera, però, che la presunta sacralità di alcuni passi del *Faust* corrisponde ad un altissimo livello di teatralità, sebbene ottenuto con l'impiego di formule accordali e melodiche proprie della musica ecclesiastica ridotte a stereotipi condivisi dal pubblico.

cantorum di San Marco per la festa di sant' Ignazio di Loyola,¹⁵⁵ il Tebaldini chiamò in causa la *Messe aux sociétés chorales* del Gounod (1846), che prevedeva un Kyrie di centodieci battute e la ripetizione delle parole intonate dal celebrante nel Gloria e nel Credo, escludeva il Benedictus e aveva un solo Agnus Dei. Giudicava improponibile l'adattamento a posteriori della *Messe solennelle de Sainte-Cécile*, in quanto la dimensione liturgica deve essere connaturale alla struttura musicale, e ravvisava nelle messe del Gounod gli «andamenti» tipici dei melodrammi *Philémon et Baucis* e *Roméo et Juliette*.¹⁵⁶ Il Tebaldini richiamò anche le riserve sulla *Messe solennelle de Sainte-Cécile* espresse dalla «Musica sacra» e dall'«Osservatore cattolico» di Milano, che aveva denunciato «le enormità antiliturgiche del Saint-Saëns».¹⁵⁷

La disquisizione del Tebaldini si chiuse richiamando i pareri sulla musica sacra del Gounod chiesti al Barbieri e a dom Laurent Janssens. Il Barbieri apprezzava la «soppressione assoluta di tutte quelle figure drammatiche che erano comunissime alla musica da chiesa in Italia ed in Francia», mentre criticava lo scarso ricorso al contrappunto ed alla polifonia a parti reali, la prevalenza del «ritmo simmetrico» e artificiale della battuta su quello prosodico, l'eccessivo utilizzo della modulazione cromatica, il mancato sviluppo dei temi gregoriani e la tessitura non adeguata delle voci. Il punto di vista dello Janssens, invece, si focalizzava sulla formazione e sulla coerenza artistica del compositore. Al di là di omissioni, interpolazioni o ripetizioni testuali, la valenza liturgica della musica del Gounod gli appariva condizionata in maniera rilevante dalla lunga frequentazione del melodramma. Lo Janssens era risoluto: «Vous ne pouvez servir deux maitres». Chi aveva cantato gli amori profani e le emozioni più spinte non poteva invitare alla spiritualità, all'interiorità ed al raccoglimento tramite una musica che diffondeva un senso di «religiosité vague et sensuelle».¹⁵⁸

Dopo una nuova risposta dell'Angelini, il Tebaldini sezionò la sua lettera in quattro punti che poi confutò radicalmente¹⁵⁹

¹⁵⁵ Cfr. ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 10, fasc. 3, fasc. 9, lettera dell'8 giugno 1893 [II, 92].

¹⁵⁶ Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», I/12, 1892-1893, p. 93.

¹⁵⁷ Cfr. Ivi, pp. 93-94. Questo il parere della «Musica sacra», XVI/7, 1892, p. 114: «Ormai anche questa Messa del Gounod si deve accettarla con molta riserva. La luce artificiale impallidisce al chiarore dell'aurora. Essa non serve che a rischiarare le tenebre. Dove regna ancora la tenebra vengano pure le prime messa di Gounod; ma dove l'aurora della verità si avvanza, si smorzino le candele». Il canonico Van Damme, invece, nella «Musica sacra» di Gand (ottobre 1888) aveva rilevato che, seppure nella *Messe à la mémoire de Jeanne d'Arc* (1887) e nella *Quatrième messe solennelle* (1888) in onore del beato de La Salle (l'unica, secondo il Tebaldini, «veramente liturgica ed esteticamente avvicicabile all'ideale sacro») il Gounod aveva mutato lo stile, egli continuava a prediligere gli interludi d'arpa a quelli organistici, utilizzando lo stesso strumento anche nell'acompannamento delle voci.

¹⁵⁸ Ivi, p. 95.

¹⁵⁹ Il De Santi aveva tentato di dissuadere il Tebaldini dal pubblicare l'intera polemica sul Gounod, in quanto essa avrebbe dato un'immagine troppo intransigente del movimento di riforma: «Quanto alla polemica sul Gounod ella vede che i giudizi richiesti concordano con quello che ho detto anch'io. Io non la consiglierei a pubblicare per intero tutta la polemica. Come le ho detto, ella è andata un po' più in là del giusto e si è lasciata alquanto trarre da sofismi. Bisogna ch'ella abbia la lealtà di dichiarare la sua parte debole, o che almeno tacitamente ammetta che le sue ragioni non erano pienamente valevoli in tutti i sensi». NEGRI, *L'opera di Giovanni Tebaldini* cit., pp. [483-484].

TAB. 9. Confutazioni di Giovanni Tebaldini alle affermazioni di Giuseppe Angelini sulla musica sacra di Charles Gounod.¹⁶⁰

AFFERMAZIONE ANGELINI	CONFUTAZIONE TEBALDINI
<p>Confesso che non avrei la sicurezza del Tebaldini di asseverare che le messe del Witt, dell'Haller e del Piel, del resto pregevolissime, <i>si trovino così spesso infinitamente al di sopra, per valore artistico e liturgico, allo stesso Gounod.</i></p> <p>Del resto parmi ridicolo dedurre che la qualità della musica del Gounod sia essenzialmente antiliturgica. In tal modo si potrà asserire che la stessa messa del Tomadini non è <i>liturgica</i>, perché non contiene il canto dell'introito, pure prescritto dai riti sacri.</p> <p>Ad ogni modo nelle ultime <i>messe</i> il Gounod è materialmente e musicalmente liturgico. In esse quindi scompare ogni neo e la questione più non esiste.</p> <p>Chiedo poi <i>formalmente</i> (!) al Tebaldini in quali <i>messe</i> si trovino precisamente <i>riportati quasi di pianta il duetto d'amore di «Giulietta e Romeo» o quello del «Faust»?</i> Quand'anche egli riuscisse a trovarli, del che dubito <i>molto</i> (<i>anzi lo escludo nelle Messe di Giovanna d' Arco e del b. Lassalle</i>), gli ripeterei che anche Palestrina e gli autori classici presero talora il tema delle composizioni da canzoni profane.</p>	<p>La mia sicumera non è che esatta cognizione delle cose, inquantoché quella piccola competenza che posso vantare non è che frutto di quegli studi musicali che vado facendo da anni. Del resto, il signor Angelini tenga a mente il <i>relativo</i> ed il <i>minimum</i> di cui parla la testimonianza da me riferita al principio di questo scritto.¹⁶¹</p> <p>Non credo aver mai detto essere la musica del Gounod <i>essenzialmente antiliturgica</i> ma, colle parole stesse dello Janssens, che è discosta ed estranea allo spirito prettamente liturgico. Quanto alla trovata più sotto, le <i>parti variabili</i> della <i>missa</i>, perché appunto <i>parti variabili</i> non sono composte mai in uno colle <i>parti stabili</i>. Vedere a questo proposito il <i>kyriale</i>, l'<i>ordinarium missae</i> ed il <i>graduale</i>. Quello scovato dall'<i>ag</i>, a titolo di raffronto, non è quindi che un enorme e veramente ridicolo scerpellone.</p> <p>Le lettere del Bonus vir e del p. Janssens provano invece tutto il contrario; perché mentre il primo trova dei <i>pregi relativi</i> e dei <i>difetti assoluti</i>, il secondo asserisce che <i>nel suo assieme</i> la musica religiosa di Gounod <i>non ha carattere veramente liturgico</i>.</p> <p>Io domando <i>formalmente</i> al signor d.^r Angelini come possa fare per fargli udire i brani di opere teatrali di Gounod, introdotti nella sua musica sacra. In ogni caso il miglior partito a cui egli possa appigliarsi per soddisfare a questo desiderio si è quello di imparare a leggere con sicurezza la musica, studiando poi le <i>messe</i> e tutte le <i>opere</i> di Gounod allo stesso modo che io vado praticando da una decina d'anni a questa parte.</p>

I giudizi drastici del Tebaldini sul conto dell'Angelini e sul valore artistico della musica sacra del Gounod ricompaiono in una lettera confidenziale al De Santi.

Ma se io son caduto in qualche sofisma cosa si dovrà mai dire del povero Angelini? Veda nelle due ultime risposte come parla di polifonia, come risponde alle accuse che si fanno a Gounod d'esser

¹⁶⁰ Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», II/1-2, 1893-1894, p. 2.

¹⁶¹ Ivi, I/12, 1892-1893, p. 90; NEGRI, *L'opera di Giovanni Tebaldini* cit., pp. [479-480].

cromatico – e, direi io, pazzamente cromatico – di maltrattare le voci: giudichi la peregrina osservazione che volendo si potrebbe fare appunto a Tomadini di aver scritto le messe senza introiti! Giudichi del conto che l'Angelini tiene di Haller, di Mitterer che non conosce neanche per [*parola n.d.*] nelle loro più forti composizioni. Veda cosa scrive a proposito delle arpe usate da Gounod nella Messa di Giovanna d'Arco. [...] Gounod non ha quasi mai composto musica sacra liturgica perché i suoi sentimentalismi religiosi non furono che isterismi come le passjoni amorose così celebri e tante altre clamorose avventure. Per me lo trovo della specie di Listz.

Quanto al valore artistico di quella musica! Santo Iddio. È di una fiacchezza, di una povertà[,] di una monotonia, di una ostentata (credo far onore così all'immortale autore di Faust) semplicità, resa difficile dal cromatismo che la opprime. Insomma trovo che Tomadini, non in tutto, ma nelle ultime composizioni specialmente, pur avendo dei difetti di tecnica, e qualche volta dell'aridità, è di una ispirazione così robusta, di una fattura così maschia, che al suo confronto la musica di Gounod paiono isterismi da donnicciuola. Legga la Messa postuma – non la Ducale. Esamini il Memor sit di questa seconda messa. C'è a sufficienza per farci arrossire d'aver dimenticato per tanto tempo un maestro sì eminente e nostro, per gli sbadigli francesi.¹⁶²

Non tutte le considerazioni del Tebaldini appaiono ugualmente solide nell'argomentazione. Se è condivisibile la constatazione che nella polifonia antica una distinzione tra genere sacro e profano è superflua e che l'utilizzo di *tenores* profani, una volta ricondotto ai criteri del contrappunto, dell'*οκτοέχος* e della modulazione modale, è irrilevante e non percepibile all'ascolto,¹⁶³ meno convincente appare la condanna dello stile cromatico. Infatti, all'Angelini che portava ad esempio la *Sonata cromatica* del Frescobaldi e la musica organistica moderna, egli contrappone la necessità di una netta divisione tra polifonia e musica strumentale, sostenendo «che per le voci il cromatismo è di difficile per non dire di impossibile intonazione e che le regole del contrappunto, dalle più elementari alle più avanzate, impongono come canone inviolabile la sua esclusione».¹⁶⁴ Si tratta di un'evidente forzatura, che non si cura dell'uso diffuso dello stile cromatico nella musica sacra di autori rinascimentali quali Marc'Antonio Ingegneri e Orlando di Lasso.¹⁶⁵ Unilaterale è anche la risposta all'Angelini che difende l'estensione vocale delle messe del Gounod perché «i cantori moderni sono avvezzi a queste ardue tessiture portate all'ennesima

¹⁶² ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 10, fasc. 3, fasc. 9, lettera del 5 luglio 1893 [II, 94].

¹⁶³ Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», II/1-2, 1893-1894, pp. 2-3. Il Tebaldini affermava: «Nel caso odierno invece, prima si è autori di musica profana e poscia di musica sacra, usando in questa gli stessi mezzi adottati per la musica profana. [...] Gounod[,] oltre [a] prendere gli andamenti melodici delle sue opere profane, trapianta nella musica sacra l'armonizzazione, la modulazione, gli andamenti armonici usati in teatro, e con tale veste adorna pure gli stessi temi melodici tolti al canto gregoriano». Ivi, p. 3.

¹⁶⁴ Ivi.

¹⁶⁵ Cfr., ad esempio, MARC'ANTONIO INGEGNERI, *Responsoria Hebdomadae Sanctae... quattuor vocibus...*, Venezia, Riccardo Amadino, 1588; ORLANDO DI LASSO, *Prophetiae sibyllarum... quattuor vocibus chromatico more...*, München, Heinrich Nicolaus, 1600.

potenza dal Wagner».

Cosa c'entrano i coristi di teatro con i cantori di chiesa, colle *maîtrises* e colle *scholae cantorum*? O forse, perché sventuratamente prevalgono ancora in parecchie città i coristi da teatro, dovrà questa essere una ragione per continuare nel sistema d'educazione corale propria al teatro, usandola magari anche nei seminari?¹⁶⁶

Il Tebaldini cercò di rafforzare le proprie posizioni appoggiandosi alle osservazioni di dom Janssens e del critico musicale francese Antoine Dessus.¹⁶⁷ Nel luglio 1893, pubblicò pertanto una seconda lettera del monaco belga, che non si addentra in analisi armonico-melodiche della musica del Gounod, ma si ispira alla teologia tomista della quale era un illustre studioso.¹⁶⁸ D'accordo con il Tebaldini che all'epoca del Palestrina «l'art musical tout entier était encore fraîchement sorti du sanctuaire», lo Janssens vedeva nella situazione a lui contemporanea una contrapposizione insanabile tra il Bene della musica di autentica ispirazione sacra e il Male insito nel melodramma.

Le néo paganisme a élevé autel contre autel. Les deux maitres s sont en présence: la passion, dans toutes ses acceptions, depuis l'orgueil satanique jusq'à l'ardeur bestiale, voilà le maitre qui trône au théâtre ; le Christ, avec son cortège de vertu et de saints ; voilà celui qui règne dans le temple. Or je dis qu'il est moralement impossible à l'artiste de consacrer dignement son pinceau ou sa lyre tantôt à l'un, tantôt à l'autre de ses maîtrises.

Gounod, déchu de sa vocation ecclésiastique, offrit au Moloch du théâtre la plus fraîche éclosion de son génie. Je suis de ceux qui pensent que son *Faust* est ce qui restera de lui comme l'œuvre qui le peint mieux.¹⁶⁹

La lettera del Dessus, invece, è uno scritto prolisso che propone un breve saggio sulla decadenza della musica liturgica francese, certificata dalle esecuzioni del *Parsifal* di Wagner nella chiesa di St.-André a Bordeaux, della «messe dramatisée» di Franz Liszt e della cantata *Gallia* di

¹⁶⁶ «La scuola veneta di musica sacra», II/1-2, 1893-1894, p. 4. Anche molta musica antica richiede una tessitura sbilanciata verso il grave o l'acuto e si può ampliare l'estensione dei registri vocali prescindendo dallo stile di canto.

¹⁶⁷ Con lo pseudonimo di «Super», il Dessus, firmò una serie di pubblicazioni sull'evoluzione, la decadenza e la restaurazione della musica liturgica europea. Cfr. ANTOINE SUPER, *Décadence et restauration de chant liturgique. Esquisses historiques et artistiques*, Paris, Dumoulin, 1883; ID., *À S.E. le cardinal D. Bartolini, préfet de la Sacrée Congrégation des Rites, réponse et documents très humblement adressés, à l'occasion de sa lettre à un desservant du diocèse de Périgueux concernant la décadence et la restauration du chant liturgique*, Paris – Le Puy, Impr. de Marchessou fils, 1884; ID., *La Chapelle Impériale Russe. La chapelle de D. Slaviansky d'Agrenoff. Esquisse historique et critique sur la question de la musique a l'église*. Paris, Picquoin, 1886.

¹⁶⁸ Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», II/1-2, 1893-1894, pp. 5-6; LAURENT JANSSENS, *Summa theologica ad modum commentarii in Aquinatis Summam praesentis aevi studiis aptatam*, 9 voll., Freiburg im Breisgau, Herder, 1900-1921.

¹⁶⁹ «La scuola veneta di musica sacra», II/1-2, 1893-1894, p. 5.

Gounod a St. Eustache di Parigi.¹⁷⁰ La figura del Gounod compare a margine del discorso per sottolineare la commistione che egli effettua tra repertorio sacro e profano, pur essendosi eletto ad «avocat d'office» del canto gregoriano in Francia.¹⁷¹ Il Dessus conferma la concezione laica del compositore francese che, nel discorso commemorativo in occasione del funerale di un direttore d'orchestra dell'Opéra avrebbe definito una «diocèse artistique» i solisti, il coro e l'orchestra del teatro parigino intervenuti alla cerimonia con musiche di Rossini, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Mozart, Alessandro Stradella e Beethoven.¹⁷² In fine, il Dessus fa riferimento alla lettera che l'Angelini aveva chiesto al Gounod per controbattere al Tebaldini e che era stata pubblicata ne «La lega lombarda» e nel settimanale «La scintilla» di Venezia con il titolo di *Credo artistique*.¹⁷³

La risposta, quasi certamente a nome del Tebaldini, fu subito pubblicata da «La difesa» e da «L'osservatore cattolico» con l'obiettivo di confutare la seguente dichiarazione del Gounod.¹⁷⁴

Dal momento che la Chiesa apre la porta de' suoi templi ad altre risorse, oltre le voci e l'organo, come sarebbe l'orchestra, essa riconosce e proclama il diritto d'espressione personale nella musica sacra.¹⁷⁵

Ribadito che il regolamento della Sacra Congregazione dei Riti tollera l'accompagnamento orchestrale, si ricorda che in Germania, Belgio, Italia e Francia la riforma della musica sacra è iniziata «con un concetto molto più elevato ed oggettivo». Inoltre, c'è il dubbio che il Gounod non abbia «mai composto musica sacra con principii veramente liturgici», di cui sembra negare la caratteristica fondamentale, cioè l'oggettività. Per dimostrare il danno che il soggettivismo porta alla musica sacra, si fa riferimento a una conferenza che il Tebaldini svolse il 25 maggio 1893 presso il vescovado di Padova, dimostrando che l'arte è tanto più nobile e bella quanto più si avvicina all'oggetto divino, come già aveva sostenuto il Pothier ne *Les mélodies grégoriennes*.¹⁷⁶

Il Tebaldini si appoggiò anche al liturgista Georg Jakob per denunciare «il principio di

¹⁷⁰ Ivi, pp. 7-10.

¹⁷¹ Ivi, p. 8.

¹⁷² Ivi, p. 9.

¹⁷³ Il Dessus definì il *Credo artistique* del Gounod «une boutade humoristique, plus inconsciente qu'irrespectueuse». Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», II/1-2, 1893-1894, p. 10. Il Tebaldini non pubblicò integralmente la lettera del Dessus che, risentito, dichiarò che sarebbe apparsa negli «Annales philosophique, morales et littéraires» di Parigi. Rivolgendosi al De Santi, il Tebaldini commentò: «Da ultimo Le dirò che io faccio la figura dell'asino di Buridano. Dessus dall'altra parte mi assale perché non ho pubblicato integralmente la sua lettera e mi crede troppo transigente perché... palestriniano». ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 10, fasc. 3, fasc. 9, lettera del 4 dicembre 1893 [II, 98].

¹⁷⁴ Cfr. «La difesa», XXVII, 1893, 21 luglio. L'attribuzione al Tebaldini deriva dal ricorso a espressioni che compaiono in ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 10, fasc. 3, fasc. 9, lettera del 9 luglio 1893 [II, 95].

¹⁷⁵ Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», II/1-2, 1893-1894, p. 10.

¹⁷⁶ Cfr. GIOVANNI TEBALDINI, *La musica sacra in Italia*, Milano, Palma, 1893, pp. 33-47.

soggettivismo o di individualità» che condizionava i compositori di musica sacra.¹⁷⁷ Occorreva riscoprire i grandi ideali che avevano favorito la dimensione mistica e artistica del canto gregoriano, confluita poi nella polifonia.¹⁷⁸ «Dare alla musica da chiesa un carattere proprio [...] veramente liturgico» significava sradicare la matrice positivista dalla società ed eliminare il verismo dall'arte, per ritornare a «figgere l'occhio verso l'infinito ammirando in esso la maestà del Creatore» con le «qualità proprie del canto gregoriano».¹⁷⁹

Dicendo soggettivismo notasi bene che intendiamo dire l'*individualità*, il modo di sentire proprio ad ogni artista, sia esso compositore od esecutore, il quale agli alti principj di *una sola verità* che emana intieramente da Dio, contrappone sé stesso, il proprio *io* e dimentica il fine santo pel quale l'arte è stata ammessa nella Chiesa.

[...]

Elevando a dottrina il principio dell'arte sacra ispirata intieramente e solamente dalla Chiesa, non è egli vero che l'artista si trova in una sfera di pensiero e d'azione così superiore alla comune che l'artista profano dovrà camminare ben bene prima d'arrivare a lui?¹⁸⁰

Questa concezione ideologica e confessionale dell'arte era una condanna senza appello per l'Angelini e per la musica sacra del Gounod che, pur riconoscendo la specificità del canto gregoriano, non rinunciò a rivendicare la libertà del linguaggio musicale nella liturgia.¹⁸¹

Ammessa la teoria del maestro francese[,] ogni proposito di riforma della m[usica] s[acra] cade intieramente, giacché colla teoria dell'individualismo può essere accettato ed ammesso nella Chiesa qualunque genere di m.s. Tale principio adunque contrasta colle stesse leggi della Chiesa, e se la m[usica] s[acra] di Carlo Gounod è il riflesso di teorie così false, non v'è bisogno di spendere molte parole per dimostrare che il carattere sacro in tale musica deve fare molto difetto.

[...]

Noi certo non possiamo congratularci né con chi ha avuto l'infelice idea di trascinare Gounod a fare un *Credo artistique* pari al suo, né con lui che è arrivato a 75 anni per dire ed affermare simile dannose e false osservazioni, le quali, in conclusione, non possono che dare ragione a chi nega alla m[usica] s[acra] di G[ounod] lo spirito veramente sacro e liturgico.

Per chiudere la partita, attraverso «La scuola veneta di musica sacra» il Tebaldini diffuse la

¹⁷⁷ Ivi, pp. 35-37; JAKOB, *Die Kunst*, cit.

¹⁷⁸ Cfr. TEBALDINI, *La musica sacra* cit., pp. 38-39.

¹⁷⁹ Ivi, pp. 41-45.

¹⁸⁰ Ivi, pp. 46-47.

¹⁸¹ Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», II/1-2, 1893-1894, p. 7.

traduzione dell'articolo che lo Janssens aveva pubblicato nel settembre del 1893 nella «Revue bénédictine» di Maredsous, esponendo una «dotta ed elevata confutazione» dei singoli paragrafi del *Credo artistique* del Gounod, basata sugli assiomi della filosofia scolastica.¹⁸²

TAB. 10. Osservazioni di Laurent Janssens sul *Credo artistique* di Charles Gounod.

CREDO ARTISTIQUE GOUNOD	OSSERVAZIONI DOM JANSSENS	
	PRO	CONTRO
«L'arte non è schiava d'alcuna formula, ed il trionfo dei maestri di genio è precisamente d'esserne liberati. Ho detto la <i>formula</i> e non la <i>forma</i> che è tutt'altra cosa. La formula è la forma senza la vita; è la <i>routine</i> , il cadavere. L'arte è una parola. La parte ed il dovere che spetta alla parola è quello d'esprimere e d'essere sincera».	<ul style="list-style-type: none"> - È il paragrafo migliore. - Contiene diversi pensieri esposti con grande chiarezza e vigore d'espressione. 	<ul style="list-style-type: none"> - La formula non è <i>routine</i> e cadavere. - Secondo la filosofia scolastica la materia (= formula) è l'elemento inferiore, mentre la forma le dona perfezione e vita propria. - Se la formula fosse solo un cadavere sarebbe un rifiuto da gettare. - In realtà, la formula è materia prima sempre suscettibile di vita. - Senza il soffio della vita la formula diventa prima <i>routine</i> e poi cadavere. - I maestri di genio non si sono liberati dalle formule ma hanno ricevuto il dono di creare formule nuove e di ridonare la vita a formule antiche che si credevano estinte. - Ai talenti minori spetta di fecondare le formule esistenti e viventi <i>in potentia</i>. - Ciascun genere musicale può avere più formule, tutte capaci di prendere forma e vita sotto l'azione del compositore (<i>vd.</i> le monodie gregoriane, in gran parte risultanti dalla variazione di formule melodiche prototipiche).
«Io riconosco e proclamo ben alto che la Chiesa ha e deve avere la sua propria lingua, la quale si distingue da quella dei più grandi genii in quanto essa è <i>impersonale</i> , vale a dire che non è più la preghiera di <i>ciascuno</i> ma la preghiera di <i>tutti</i> . Non è più un <i>solo</i> , ma un <i>unissono</i> ».	<ul style="list-style-type: none"> - Definizione preziosa di ciò che deve essere il canto della Chiesa: la preghiera di tutti, l'unisono. 	<ul style="list-style-type: none"> - Non esiste distinzione tra la lingua liturgica della Chiesa e quella dei grandi geni (<i>vd.</i> i testi di Isaia, s. Paolo, s. Agostino ecc.) - Personale e impersonale possono convivere qualora colui che si esprime non trasmetta dei sentimenti particolari, ma generali; allora il linguaggio personale può prestarsi ad essere

¹⁸² Ivi, pp. 10-14.

		<p>il linguaggio di tutti.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Non è possibile avere un'opera veramente bella che non sia personale nella sua ispirazione e creazione (vd. i salmi davidici) - Pur essendo eminentemente personale, la lingua dei grandi geni si presta meglio di tutte le altre a divenire universale. - Nella lingua degli uomini di genio, faro di tutte le intelligenze e impulso di tutti i cuori, ognuno vi trova l'espressione di quanto ha di migliore. - Il carattere personale del genio concorda pienamente con il carattere oggettivo, indispensabile ad ogni linguaggio destinato all'universalità. - Assenza di distinzione tra la preghiera o il canto d'ognuno e la preghiera o il canto d'insieme: nella coralità vi è la preghiera e il canto d'ognuno, mentre in ognuno si riproduce la preghiera e il canto della coralità.
<p>«Ora, per quanto profonda, sincera, ardente e possente sia l'espressione d'un'opera individuale[,] quest'opera non può diventare il linguaggio di tutti».</p>		<ul style="list-style-type: none"> - Più l'opera sarà profonda, sincera, ardente, potente e più s'allontanerà dal particolarismo, al fine di poter esprimere il tutto del bello in forme comprensibili.
<p>«Questo però non è il suo scopo né la sua pretesa. Ma dacché la Chiesa apre la porta de' suoi templi ad altre risorse che non sieno le voci e l'organo, e venute dal di fuori come l'orchestra, essa riconosce e proclama per ciò stesso il diritto d'espressione personale nella musica religiosa».</p>		<ul style="list-style-type: none"> - Credendo a Gounod, la Chiesa ammetterebbe pari a pari due musiche: l'una impersonale, l'altra personale. - Ma la Chiesa non conosce che una preghiera degna del tempio, quella che si presta ad essere la preghiera di tutti (e lo stesso Gounod lo afferma). - Il compositore deve comporre per tutti, altrimenti la sua opera sarà difettosa alla base ed indegna del tempio. - Senza rinunciare alle proprie impressioni personali, anzi dando loro la più alta intensità possibile, il compositore deve 'innalzarsi' per tradurre ad un livello superiore le sante emozioni del popolo fedele e il sentimento universale. - La funzione dell'orchestra è la

		medesima dell'organo, ovvero quella di accompagnare il canto; pertanto, la distinzione radicale che Gounod stabilisce fra questi due complementi della voce è arbitraria.
--	--	---

La contraddizione «fatale» per il Gounod consisteva nel presupporre un linguaggio universale per la Chiesa esigendo, nello stesso tempo, il diritto alla libera «espressione personale nella musica religiosa». Per lo Janssens, invece, la musica sacra richiede forme precise: «la più perfetta per la semplicità, gravità, calma, purezza de' suoi modi, per l'espressione più perfetta dell'unissono è il canto gregoriano», seguito dal «genere di Palestrina» e dalla polifonia moderna. Per esprimere attraverso la propria musica la «legge suprema, inalienabile, dell'[universale] preghiera liturgica», un compositore dovrebbe reinterpretare e rinnovare questi linguaggi.¹⁸³

Poiché l'Angelini aveva giudicato insufficiente il contributo dello Janssens, il Tebaldini propose ulteriori prese di posizione della stampa francese, del periodico «Musica sacra» e perfino di Lorenzo Perosi.¹⁸⁴ Tutti ritenevano il Gounod un ottimo compositore teatrale, ma un autore di musica liturgica non appropriata, per quanto suggestionato dall'antico.¹⁸⁵

L'ostinazione e i timori, che rendevano Tebaldini intransigente anche con le persone a lui idealmente vicine, causarono la reazione di molti aderenti al movimento di riforma. Il Bonuzzi, ad esempio, scrisse al De Santi lamentandosi di quanto accaduto nella II Adunanza generale della Società regionale veneta di San Gregorio (ottobre 1893).¹⁸⁶

Da quello che sento a destra ed a sinistra, tutti si lamentano della condotta[,] dei modi aspri, scortes, intolleranti dell'amico Tebaldini... è una cosa che qui ci fa sommo rammarico.

A[l] congresso di Thiene tenne una condotta che offese altamente l'ingegner Saccardo, capo dell'amministrazione di S. Marco e finora il più potente dei protettori di Tebaldini e della sua causa. L'ingegnere[,] ad una lettera nella quale io lo ragguagliava del modo con cui, insieme al Tebaldini, abbiamo cercato di mitigare certe asprezze, rispose con un lagno così forte che mi ha fatto molto male. Se le cose continuano di questo passo il Tebaldini non resterà, almeno lo temo, gran tempo a Venezia.¹⁸⁷

[...]

¹⁸³ Ivi, p. 13.

¹⁸⁴ Ivi, p. 14.

¹⁸⁵ Ivi, II/3-4, 1893-1894, pp. 23-24. Secondo il Tebaldini la musica sacra di Gounod doveva essere considerata un passaggio intermedio per arrivare all'esecuzione della polifonia classica.

¹⁸⁶ Nel resoconto dell'adunanza, emergono in parte le rimostranze del Tebaldini nei confronti dell'ambiente marciano e della refrattarietà del clero veneziano ad accogliere la riforma. Ivi, II/5-6, 1893-1894, p. 34.

¹⁸⁷ Il Bonuzzi fu profetico perché nell'ottobre del 1894 il Tebaldini fu sostituito in San Marco da Lorenzo Perosi.

Dalla lettera di Saccardo apparisce che se il Tebaldini si lagna di essere isolato, ciò dipende dal suo naturale[,] dai suoi modi ecc. e che i suoi sostenitori che finora hanno speso e denari e sostegni d'altro genere ne sono disgustati.¹⁸⁸

La parte più virulenta della polemica si chiuse alla fine del 1893 con un'apparente sconfitta da parte del Tebaldini che, in occasione dell'Avvento, si vide imporre l'esecuzione in San Marco della *Messe à la mémoire de Jeanne d'Arc* del Gounod, «con relativa arpa al Benedictus».¹⁸⁹

Due anni sono le confesso non conoscevo così intimamente come oggi la musica sacra di Gounod. Del resto qui non è la questione di Gounod, che entra. È il modo come sono stato trattato; il modo come mi è stata imposta l'esecuzione di una sua messa – qualunque sia (qualunque sia, capisce!).

[...]

Non so poi perché Ella dica che non si può dimostrare la musica di Gounod disforme dalle prescrizioni ecclesiastiche se in tutte le messe (dico tutte) vi si contengono strappi alla liturgia. E noti che qui non parlo della proprietà intrinseca, né del valore artistico di quella musica.

Io non so come sia ma vedo che il p. Janssens, pubblicamente e privatamente, è quello che meglio di tutti mi ha compreso. [...] Del resto sarò curioso di vedere com'Ella giudicherà un mio prossimo studio critico-analitico, sulla musica sacra di Gounod. Temo che chi vuol difendere quest'autore in chiesa, non conosca a sufficienza quanto ha creato pel teatro.

[...]

Un'ultima parola. Crede Lei che Tinel[,] Mitterer, Haller, Piel, Haberl, Habert, Böckeler ed altri pensino diversamente di me nella questione su Gounod?¹⁹⁰

Lo «studio critico-analitico» sulla musica sacra del Gounod fu pubblicato nel primo numero della «Rivista musicale italiana» (gennaio 1894) e il Tebaldini approfittò dell'occasione per riaprire la polemica sul Gounod con un articolo ne «La scuola veneta di musica sacra».¹⁹¹ In apertura riporta il giudizio del Barbieri nel periodico «Musica sacra» contro la rivendicazione del Gounod al «droit d'expression personnelle». La parte centrale è polemica con l'Angelini, mentre la sezione finale critica la memoria sul Gounod pubblicata dal Bonuzzi nel quotidiano «Il cittadino» di Brescia

¹⁸⁸ ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 2, fasc. 1, fasc. 16, lettera del 24 novembre 1893. Il De Santi rispose al sacerdote veronese riconoscendo come eccessiva la 'sostituita' intransigenza manifestata dal Tebaldini: «Riguardo al Tebaldini, i lamenti giungono anche qui da ogni parte. Non solo c'è lo sbilancio nei modi; ma anche ne' principii, troppo severi. Benché io non dia ragione all'Angelini, nella questione sul Gounod, non posso neppure darla al Tebaldini. Venendo l'occasione, non mancherò di tornare alla carica. Ma *naturam expellas* etc.». *Lettere inedite* cit., p. 55. Cfr. anche RAINOLDI, *Sentieri*, p. 254.

¹⁸⁹ ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 10, fasc. 3, fasc. 9, cartolina postale dell'1 dicembre 1893 [II, 97].

¹⁹⁰ Ivi, lettera del 4 dicembre 1893 [II, 98].

¹⁹¹ Cfr. GIOVANNI TEBALDINI, *Gounod autore di musica sacra*, «Rivista musicale italiana», I/1, 1894, pp. 67-85 (cfr. anche il periodico «Music» di Chicago, giugno-luglio 1894); «La scuola veneta di musica sacra», II/5-6, 1893-1894, pp. 44-46.

(gennaio 1894), al quale il Tebaldini contesta errori di analisi. Ad esempio, dimostra che nella *Missa Iste confessor* del Palestrina il tema gregoriano compare prima integralmente e poi frammentato tra le varie voci.

Il Tebaldini giudica inadeguati anche gli strumenti bibliografici del Bonuzzi che, per sostenere la liceità di alcune forme drammatiche nella musica sacra, si era richiamato a Joseph d'Ortigue.¹⁹² Non gli appare nemmeno legittimo sostenere che all'epoca del Palestrina «la tonalità moderna non era peranco conosciuta» e che era possibile utilizzare soltanto i modi ecclesiastici, ragione per cui il Bonuzzi giudicava anacronistico comporre musica sacra in stile antico come usavano il Mitterer, l'Haller, il Piel, Edgar Tinel, Johannes Singenberger e aveva tentato di fare lo stesso Gounod nella «povera» *Quatrième messe solennelle*. Il Tebaldini sostiene che «molte delle scoperte armoniche per le quali si distingue[va] la tonalità moderna [...] fossero note anche assai prima di Palestrina» e che comporre in stile era una scelta consapevole. Al contrario, a causa della propria «indole» ed educazione musicale, il Gounod non aveva prodotto un'opera di valore artistico.

L'ultimo atto della polemica si consumò nell'ottobre del 1894, quando «La scuola veneta di musica sacra» pubblicò una lettera del 6 marzo nella quale l'Angelini appare più conciliante e si dichiara un amatore convinto del canto gregoriano e della polifonia del Palestrina.¹⁹³ Egli auspica anche una riabilitazione del Gounod, reputato «autore di transizione, ma specialmente nelle ultime due messe ed in qualche altra composizione [...] degno delle sacre volte, anche dopo introdotta la riforma sacra musicale», sostenendo la legittimità dello stile cromatico 'moderato' nella musica vocale liturgica, come avveniva per quella organistica. Il Tebaldini si limitò a una breve risposta di cinque righe con la quale, ribadendo la superiorità del Tomadini sul Gounod, chiude in maniera definitiva la discussione.

In concomitanza con l'esaurimento della polemica gounodiana, l'assunzione da parte del Tebaldini dell'incarico di maestro di cappella della basilica di Sant'Antonio a Padova sancì la fine de «La scuola veneta di musica sacra». L'ultimo numero dell'annata 1893-1894 uscì con sei mesi di ritardo, nel giugno del 1895. Ufficialmente, le motivazioni che spinsero il Tebaldini a far cessare la pubblicazione del periodico, nonostante gli apprezzamenti ricevuti dalle testate cattoliche e gli incoraggiamenti pervenuti da parte degli aderenti al movimento di riforma della musica sacra, erano rappresentate dalle molteplici incombenze derivate dalla direzione della Cappella Antoniana e dalla cura del relativo archivio. La riforma della «storica» cappella musicale del Santo avrebbe infatti

¹⁹² Cfr. JOSEPH-LOUIS D'ORTIGUE, *La musique a l'Église*, Paris, Didier & c.e, 1861. Il Tebaldini sottolineava come i criteri sulla musica sacra espressi al tempo del d'Ortigue fossero stati superati dagli studi del De Santi e dello Jakob.

¹⁹³ Cfr. «La scuola veneta di musica sacra», II/9-10, 1893-1894, pp. 75-76.

impegnato fortemente il Tebaldini, soprattutto in vista delle celebrazioni previste per il VII centenario della nascita di sant'Antonio di Padova.¹⁹⁴

7. Il recupero della musica antica tra «concerti storici» e liturgia

Alla severità nei riguardi della musica sacra contemporanea, il Tebaldini contrapponeva un grande interesse per quella antica. Insieme a Oscar Chilesotti, Pier Costantino Remondini e Luigi Torchi, egli può essere infatti annoverato tra gli antesignani della musicologia storica italiana.¹⁹⁵

Nella generale situazione di arretratezza degli studi sulla musica antica nella quale versava l'Italia durante la seconda metà dell'Ottocento, i sei concerti organizzati nell'inverno 1862-1863 dai fratelli Giuseppe e Leopoldo Mililotti, per la rassegna «Renaissance de la musique classique et profane» a palazzo Altemps a Roma, avevano permesso l'ascolto di brani del Palestrina e di Claudio Monteverdi.¹⁹⁶ Fu una delle prime occasioni per il recupero di musiche non tradite attraverso un processo di rifunzionalizzazione o con esecuzioni pressoché ininterrotte e che non appartenessero alla terna Marcello, Händel e Glück, i quali si erano imposti nel repertorio concertistico già nella seconda metà del XVIII secolo, grazie agli orientamenti dell'estetica neoclassica.¹⁹⁷

Un ritorno all'antico fu proposto anche nelle due «tornate musicali» organizzate dal Remondini presso la Società ligure di Storia patria (1876), dove vennero commentate ed eseguite composizioni rinascimentali, strumentali e vocali, di Giacomo Gorzanis, Giovanni Battista dalla Gostena, Gioseffo Guami, Francesco da Milano, Simone Molinaro e Vincenzo Ruffo.¹⁹⁸ Nello stesso periodo, a Milano erano state fondate la Società del Quartetto corale e la Società di Canto corale (1874), mentre a Torino si era costituita l'Accademia di Canto corale “Stefano Tempia” (1875). Le due associazioni milanesi, fuse nel 1882, possedevano un repertorio che spaziava dal Palestrina al Victoria, al barocco italiano e tedesco, fino al romanticismo di Brahms, Mendelssohn e Schumann.¹⁹⁹ La corale torinese, invece, organizzò due importanti concerti per la Settimana Santa

¹⁹⁴ Ivi, II/12, 1893-1894, pp. 89-90.

¹⁹⁵ Cfr. GIOVANNI TEBALDINI, *Contributo critico-bibliografico alla cronaca della “musicologia” in Italia nella seconda metà del sec. XIX*, «Harmonia», II/6, 1914, pp. 6-13; TARRINI, *Pier Costantino Remondini e le «tornate musicali»* cit.; DI PASQUALE, *Dei concerti storici* cit.

¹⁹⁶ Ivi, p. 44.

¹⁹⁷ Cfr. CARL DAHLHAUS, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln, Arno Folk, 1977 (ed. it., *Fondamenti di storiografia musicale*, a cura di Gian Antonio De Toni, Firenze, Discanto, 1980), pp. 65-87; HARRY HASKELL, *The Early Music Revival: a History*, New York, Thames & Hudson, 1988; ZOPPELLI, *Lo «stile sublime»* cit.; DI PASQUALE, *Dei concerti storici* cit., pp. 25-26.

¹⁹⁸ Cfr. TARRINI, *Pier Costantino Remondini e le «tornate musicali»* cit.; DI PASQUALE, *Dei concerti storici* cit., pp. 48-55.

¹⁹⁹ Cfr. MARIA GRAZIA SITÀ, *Le connotazioni musicali dell'associazionismo milanese*, in *Milano musicale* cit., pp. 233-281; 254-255 e appendice; ANDREA ESTERO, *Quale musica e in quale conservatorio?*, in *Milano e il suo conservatorio*.

(1881 e 1882), nei quali vennero eseguiti brani dell'Allegri, di Felice Anerio, di Giovanni Gabrieli, del Palestrina e di Tomás Luis de Victoria.²⁰⁰

Un impulso decisivo alla realizzazione di «concerti storici» giunse dagli ambienti culturali del Veneto, in particolare per iniziativa di Oscar Chilesotti che, nell'aprile 1888, presso il Liceo musicale "Benedetto Marcello" di Venezia svolse una conferenza-concerto «intorno alla melodia popolare nel secolo XVI», proponendo l'esecuzione di alcuni brani strumentali dell'epoca.²⁰¹ In seguito, il Chilesotti aveva progettato insieme a Cesare Pollini un grande evento da tenere nella città lagunare nel marzo 1889, con il concorso di solisti vocali, strumentali e di un coro di voci miste. I tempi stretti per le prove, i molteplici impegni del Pollini e l'inadeguata preparazione dei «coristi padovani» determinarono la cancellazione del concerto storico, comunque eseguito a Roma nel maggio seguente. Preceduto, da una conferenza del Chilesotti, il concerto fu diretto dal Pollini, proponendo brani vocali profani di Bartolomeo Tromboncino, Francesco d'Ana, Alessandro Stradella, Luca Marenzio, Giovanni Battista Bassani e Orazio Vecchi alternati a composizioni strumentali di Fiorenzo Maschera, Adriano Banchieri, Giovanni Legrenzi, Giovanni Battista Vitali e Francesco Veracini. In quest'ottica di riscoperta del patrimonio musicale antico, fu eseguita anche una sonata per violino e clavicembalo di Antonio Vivaldi, allora pressoché sconosciuto.²⁰²

Nel solco tracciato dal Chilesotti e dal Pollini si inserì l'attività di Giovanni Tebaldini, il quale, dopo avere assunto la direzione della *schola cantorum* di San Marco alla fine del 1889, circa due anni dopo (20 marzo 1891) organizzò il primo grande «Concerto storico di musica sacra e profana [della] scuola veneta del secolo XVII» presso il liceo musicale veneziano.²⁰³ Avendo circoscritto i limiti geografici e temporali delle musiche eseguite, che accostavano brani sacri e profani dello stesso periodo, l'evento rappresentò un'evoluzione rispetto a quello organizzato da Chilesotti-Pollini, che era sembrato un centone di composizioni appartenenti a secoli differenti.

Il Tebaldini incentrò il concerto sull'opera del Legrenzi, inserendo, oltre al citato *Nisi Dominus*, due sinfonie e il recitativo con l'aria di Belisario *Coronato di verdi allori* da *Totila*. A complemento della parte profana, egli scelse una sonata per clavicembalo e organo del Bassani (ridotta per violino, oboe e organo) e alcuni brani tratti da *L'incoronazione di Poppea* del Monteverdi, da *Giasone* di Francesco Cavalli, da *Gli amori di Apollo e Leucote* di Giovanni Battista

1808-2002, a cura di Guido Salvetti, Milano, Skira, 2003, pp. 73-123: 90-94; GABBRIELLI, *La polifonia antica* cit., pp. 200-201.

²⁰⁰ Cfr. ENNIO BASSI, *Stefano Tempia e la sua Accademia di Canto corale*, Torino, Centro studi piemontesi – Fondo "Carlo Felice Bona", 1984; DI PASQUALE, *Dei concerti storici* cit., 59; GABBRIELLI, *La polifonia antica* cit., pp. 202-203.

²⁰¹ Cfr. DI PASQUALE, *Dei concerti storici* cit., pp. 66-72.

²⁰² Ivi, pp. 73-113.

²⁰³ Cfr. «Gazzetta musicale di Milano», XLVI/13, 1891, pp. 216-217; *Concerto storico di musica sacra e profana (scuola veneta del secolo XVII) nella sala del Liceo Benedetto Marcello la sera di venerdì 20 marzo 1891 ore 9*, [Brescia, Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti, 1941].

Volpe e da *Alessandro Magno in Sidone* di Marc'Antonio Ziani. Sul fronte della musica sacra, il Tebaldini diresse la *schola cantorum* marciata nell'antifona *Virgo mater Ecclesiae* di Giulio Cesare Martinengo e nel responsorio *Beata viscera Mariae* di Giovanni Rovetta. La scelta di questi due autori appare significativa sotto il profilo storico-musicale, in quanto, seppure indirettamente, focalizza l'attenzione su Claudio Monteverdi, maestro della cappella di San Marco dal 1613 al 1643, e sul trapasso dalla «prima» alla «seconda pratica».²⁰⁴ Infatti, mentre l'antifona del Martinengo rappresenta lo *stylus antiquus*, il responsorio del Rovetta, pone in evidenza la dimensione armonica rispetto alla tessitura contrappuntistica. Le recensioni apparse sulla stampa locale furono positive sia circa la qualità intrinseca dei due brani sia riguardo alla preparazione vocale della *schola cantorum*.

Virgo mater Ecclesiae, il sacro “inno” del bresciano Giulio Cesare Martinengo, di forma e di carattere prettamente palestriniano, è intonato dalle bianche voci degli alunni della “schola cantorum” con una sicurezza che fa davvero meraviglia in ragazzini giovani di età e di studio. Il Tebaldini, loro paziente ed intelligente maestro, ha curato ogni effetto di chiaro-scuro ed ha saputo ottenere un'interpretazione mirabile. Anche il “responsorio” *Beata viscera* di Gio[vanni] Rovetta fu cantato assai bene da quei minuscoli cantori.²⁰⁵

Del coro soggiungo che nel “responsorio” *Beata viscera* del Rovetta, i fanciulli creati dal Tebaldini ebbero nel canto delle sfumature così serenamente mistiche da strappare alla folla esclamazioni di meraviglia.²⁰⁶

L'inno *Virgo mater Ecclesiae* a 4 voci del Martinengo fu accolto da unanimi applausi; piacquero molto le voci bianche; l'esecuzione del difficile inno fu veramente ottima.

Questo magnifico pezzo è dello stile palestriniano; noto che impressionò molto l'uditorio quell'armonia pura, risultante dall'intreccio di contrappunti magistralmente disposti. Anche il *responsorium* di Rovetta piacque; ma osservo che questo[,] sebbene forse più d'effetto del primo, è inferiore a quello e vi si riscontra l'artificio più che altro; manca quella spontaneità, quella purezza di linee propria del genere polifonico di Palestrina e dei suoi contemporanei; di più[,] per la disposizione delle parti, ogni voce non naviga molto bene, come nel primo pezzo; ad ogni modo anche questo è un bel squarcio di musica.²⁰⁷

²⁰⁴ Il Martinengo fu l'immediato predecessore del Monteverdi, mentre il Rovetta, ne fu il successore dal 1664 al 1668.

²⁰⁵ «L'Adriatico», XVI, 1891, 21 marzo. Cfr. anche *Concerto storico* cit.

²⁰⁶ «La Venezia», XVI, 1891, 21 marzo. Cfr. anche *Concerto storico* cit.

²⁰⁷ «Musica sacra», XV/4, 1891, pp. 61-62.

Se durante il periodo veneziano la proposta di musica antica durante la liturgia fu limitata dalla presenza del maestro di cappella titolare, Nicolò Coccon, nei quattro anni trascorsi a Padova alla guida della Cappella Antoniana, il Tebaldini fu nelle condizioni di allestire dei programmi assolutamente validi. Particolare rilevanza ebbero le celebrazioni del VII Centenario antoniano, che gli permisero di eseguire dei veri e propri concerti di musica antica nella liturgia. Nei giorni 16-18 agosto 1895, il Tebaldini diresse la *Missa aeterna Christi munera* e l'inno *En gratulemur hodie* del Palestrina, alcuni salmi in falsobordone di Lodovico da Viadana, di Cesare de Zaccaria, del Victoria e di Giuseppe Antonio Bernabei, un *Magnificat* di Giuseppe Ottavio Pitoni e l'antifona *Salve Regina* a tre voci del Martini. Il secondo giorno fu dedicato agli antichi maestri di cappella della basilica antoniana, con l'esecuzione della *Missa brevis* di Costanzo Porta, di una serie di brani a cinque voci di Bonifacio Pasquali, Giulio Belli, Orazio Colombani e Bartolomeo Ratti, di due salmi in falsobordone di Giovanni Ghizzolo e della *Salve Regina* «ripiena» di Giuseppe Tartini, ultima composizione del musicista di Pirano.

Si trattava di un programma quanto mai inconsueto e persino 'ardito', che richiese la partecipazione di voci acute ben preparate.²⁰⁸ Va rimarcata, inoltre, la coerenza in base alla quale il Tebaldini articolò la serie di brani rinascimentali, raggruppandoli secondo l'organico vocale richiesto, proponendo la tipologia del falsobordone nella salmodia, secondo il modello cinque-seicentesco, e ponendo a suggello le composizioni in contrappunto osservato del Martini e del Tartini. Il buon livello qualitativo delle esecuzioni, segnalato dalle corrispondenze apparse nella «Musica sacra» e ne «La sentinella», colpì il musicista Guido Alberto Fano, che, ad oltre vent'anni di distanza, si espresse così.²⁰⁹

Mi si ravvisa nello spirito un ricordo personale. Ero nella prima giovinezza, in quel periodo della vita in cui tutto nell'anima si tramuta in sogno. Il bel tempio di Sant'Antonio in quel giorno che sto rievocando, come sempre nel periodo delle feste dedicate al santo protettore della città, era stivato di gente. L'altar maggiore di Donatello era stato di recente ripristinato per opera di Camillo Boito; un magnifico organo era stato appena costruito; un mite profumo d'incenso vanito inebriava i sensi e la fantasia. Per la prima volta allora, sotto la direzione di Giovanni Tebaldini, io udii salmodiare melodie gregoriane, modulare musiche del divino Palestrina. Orbene[,] la commozione interna che ne provai fu tale che non dimenticherò mai più; fu per me imbevuto fino allora di musica moderna, specie drammatica e strumentale, una vera rivelazione; e ricordo che ricevetti un'impressione così viva, che parevami, mi sia permessa l'immagine, di avere nel mio spirito, come scolpito, lo spirito di

²⁰⁸ Ad esempio, per l'esecuzione della messa del Porta, alla Cappella Antoniana furono aggregate le voci bianche della *schola cantorum* della cattedrale di Cremona. Cfr. «La sentinella», I, 1895, 21 agosto.

²⁰⁹ Ivi; «Musica sacra», XIX/9, 1895, pp. 134-136.

quei primi cristiani annientanti la propria individualità nella contemplazione estetica del divin Redentore.²¹⁰

Tuttavia, meritano di essere riportate due annotazioni lievemente critiche che furono rivolte nei riguardi dell'esecuzione della *Missa Aeterna Christi munera* del Palestrina e della *Missa brevis* del Porta.

La messa di Palestrina [...] ebbe un'interpretazione diversa da quella che siamo soliti udire, in qualche parte un po' affrettata, in altra piuttosto lenta, però sempre in quei passi ove il sacro testo poteva darne ragione al dirigente; molte volte è questione di sentire.²¹¹

La *Missa brevis* eseguita ieri offre [...] forse più un interesse storico che un interesse artistico. L'ispirazione viva, che scuote l'anima e la eleva, colmandola di sensazioni soavi e pure, ben di rado si presenta in questa messa e spesso invece l'animo nostro resta quasi oppresso da un senso di pesantezza, di cui – anche con le migliori prevenzioni – non abbiamo saputo liberarci. [...]

Chi ci legge sa che non intendiamo con questo negare il valore intrinseco che dal lato tecnico può avere la *Messa* del Porta; [...] tuttavia – e questo anche a giudizio di persone di non dubbia competenza – non crederemmo opportuna l'esecuzione della *Messa* del Porta in condizioni diverse da quelle che si sono avute a Padova, dove[,] come abbiamo sopraccennato[,] questa musica avea una particolare ragione per far parte del programma.²¹²

Queste obiezioni mosse nei confronti delle scelte esecutive del Tebaldini permettono di delineare le direttrici fondamentali sulle quali il musicista bresciano operò nel recupero della musica antica. Innanzitutto, la concezione che la musica fosse un'arte

così astratta e soggettiva da non potersi riguardare e considerare – neppure in ciò che riguarda l'interpretazione di essa – nella sua apparente consistenza esteriore entro limiti fissi ed assoluti. Una data composizione (la storia e l'esperienza in questo ci ammaestrano) pur mantenendosi sostanzialmente quale è stata concepita in origine, può – portata sotto altra luce ed in altro ambiente – ampliare le sue proporzioni ingrandendosi od anche limitandosi sino a destare sensazioni tutt'affatto nuove né dapprima sospettate. Può anzi con questo mezzo rivelare proprietà congenite e contenuto espressivo dapprima sfuggiti e passati inosservati, magari anche allo stesso artista creatore. [...]

²¹⁰ GUIDO ALBERTO FANO, *Nella vita del ritmo*, Napoli, Ricciardi, 1916, pp. 54-55.

²¹¹ «Musica sacra», XIX/9, 1895, pp. 135.

²¹² «La lega lombarda», X, 1895, 19-20 agosto.

La stessa polifonia cinquecentesca[,] dettata per piccole masse di cantori[,] è divenuta oggi campo grandioso non totalmente esplorato neppure dagli stessi interpreti che hanno saputo in questi ultimi anni elevarsi al di sopra del vieto formalismo e della routine di maniera (da non confondersi con la tradizione) durata per secoli.²¹³

Pertanto, l'esecuzione della *Missa Aeterna Christi munera* mirava a rivestire di caratteri espressivi inediti la composizione palestriniana, in quanto la tradizione esecutiva di un brano musicale, secondo il Tebaldini costituita dall'accumulo delle diverse interpretazioni, era soggetta a un accrescimento e sviluppo continui, che la differenziavano nettamente dall'inerte riproposizione di modelli esecutivi che si era «soliti udire». Infatti,

il rispetto alla tradizione, anzi il culto di essa, non significa immobilizzare l'opera d'arte nelle sue forme estrinseche entro i confini angusti in cui è nata. Facendo a questo modo – e così si è praticato a lungo – si è andati incontro all'abbandono delle medesime opere d'arte ed al convincimento durato a lungo della loro intima capacità puramente iniziale e quindi deceduta, sorpassata dalle nuove forme.²¹⁴

Ad un atteggiamento decisamente non filologico e ad una prospettiva 'evoluzionista', probabilmente derivanti dall'attività di musicista pratico e non di musicologo teorico, non comuni nell'ambiente ceciliano dell'epoca ma certamente positivi per gli esiti su di un pubblico assuefatto alla musica di stile drammatico e non avvezzo ad esecuzioni 'archeologiche', il Tebaldini affiancava comunque uno spiccato interesse per la prospettiva storica della musica e le sue molteplici implicazioni. Esse, valutate come espressione autentica della tradizione, lo indussero a 'riesumere' la *Missa brevis* del Porta nonostante il suo scarso valore artistico e a realizzare i pionieristici ma esemplari cataloghi degli archivi musicali delle cappelle Antoniana e Lauretana.²¹⁵

Nel tentativo di tracciare idealmente il percorso compiuto dal Tebaldini nel recupero dell'antico, la tabella seguente fornisce una visione d'insieme della maggior parte dei brani di musica sacra dei secoli XVI-XVIII diretti dal Tebaldini nel corso gli otto anni trascorsi tra Venezia e Padova in qualità di *magister capellae*.

²¹³ ASB, *Archivio storico Ateneo di Brescia, Carte Tebaldini*, b. 165, *Della tradizione* (fotocopia presso il CSRGT). Cfr. ROBERTO NAVARRINI, *L'archivio storico dell'Ateneo di Brescia*, Brescia, Ateneo di Brescia – Accademia di Scienze, Lettere ed Arti, 1996, p. 374.

²¹⁴ ASB, *Archivio storico Ateneo di Brescia, Carte Tebaldini*, b. 165 cit. Nello stesso scritto, il Tebaldini riferisce che, a causa delle proprie scelte non filologiche, fu attaccato dai «musicologi ortodossi e puristi» per avere proposto l'*Euridice* di Jacopo Peri e Giulio Caccini con un organico orchestrale moderno e non con i quattro strumenti citati nella prefazione della partitura originale. Il medesimo approccio 'modernista' si riscontra anche nell'orchestrazione del *Surrexit Christus* di Giovanni Gabrieli e della *Rappresentazione di Anima e di Corpo* di Emilio de' Cavalieri.

²¹⁵ Cfr. TEBALDINI, *L'archivio musicale della Cappella Antoniana* cit; ID., *L'archivio musicale della Cappella Lauretana. Catalogo storico-critico*, Loreto, Amministrazione di S. Casa, 1921.

TAB. 11. Brani di musica sacra antica diretti da Giovanni Tebaldini tra il 1889 e il 1897.²¹⁶

AUTORE E BRANO	FONTE UTILIZZATA	PRIMA ESECUZIONE
CAROLUS ANDREAE (sec. XVII) <i>Beatus vir</i> , 4vv	<i>Musica divina</i> cit., a. II, t. III, fasc. 2.	Padova, basilica di S. Antonio, 16 agosto 1895 (VII Centenario antoniano).
GIULIO BELLI (ca. 1560 – ca. 1621) <i>Beatus vir</i> , 5vv, bc	<i>Psalmi ad vespertas in totius anni solemnitatibus...</i> , Venezia, Riccardo Amadino, 1606 ³ (<i>RISM A/1</i> : I, B 1757).	Ivi, 17 agosto 1895 (VII Centenario antoniano).
GIUSEPPE ANTONIO BERNABEI (1649-1732) <i>Dixit Dominus</i> , 4vv [1] <i>Popule meus</i> , 4vv [2]	<i>Musica divina</i> cit., a. I, t. IV [2]; a. II, t. III, fasc. 2 [1].	Padova, basilica di S. Antonio, Settimana Santa 1895 [2]; Ivi, 16 agosto 1895 (VII Centenario antoniano) [1].
GIUSEPPE MARIA CARRETTI (1690-1774) Credo, 1v, org	<i>Credo corali a una e due voci</i> cit.	[n.d.]
CLAUDIO CASCIOLINI (1697-1760) <i>Missa pro defunctis</i> , 3vv	<i>Messe di requiem</i> , Regensburg, Pustet, [s.d.].	Venezia, basilica di S. Marco, Settimana Santa 1893.
ORAZIO COLOMBANI (ca. 1550-1595) <i>Confitebor tibi Domine</i> , 5vv	<i>Armonia super davidicos vesperarum psalmos maiorum solemnitatum...</i> , Brescia, Vincenzo Sabbio, a istanza di Francesco e dell'erede di Simone Tini, 1584 (<i>RISM A/1</i> : II, C 3424).	Padova, basilica di S. Antonio, 17 agosto 1895 (VII Centenario antoniano).
ANDREA GABRIELI <i>Angeli, archangeli</i> , 4vv	<i>Ecclesiasticarum cantionum</i> cit.	[n.d.]
GIOVANNI GHIZZOLO (ca. 1580 – ca. 1625) <i>Laudate Dominum omnes gentes</i> , 4vv, bc <i>Laudate pueri Dominum</i> , 4vv, bc	<i>Salmi, messa, et falsi bordoni concertati a quattro voci...</i> , Venezia, Alessandro Vincenti, 1624 ³ (<i>RISM A/1</i> : III, G 1793).	Padova, basilica di S. Antonio, 17 agosto 1895 (VII Centenario antoniano).

²¹⁶ Per compilare la tabella mi sono avvalso delle annotazioni apposte dal Tebaldini ad alcune sue trascrizioni, delle recensioni apparse in vari quotidiani e periodici, oltre che della documentazione riguardante l'attività della Cappella Antoniana conservata in I-Pca. Per gli anni 1896-1897, è stato possibile effettuare solo una ricostruzione parziale del repertorio, in quanto la documentazione relativa risulta lacunosa. Oltre a un *Magnificat* a quattro voci in falsobordone eseguito per la Pentecoste del 1893 nella basilica di San Marco, attribuito (probabilmente in maniera erronea) a Giovanni Gabrieli e non rintracciato, non sono incluse le composizioni di Antonio Calegari e di Francesco Antonio Vallotti, in quanto esse non erano mai uscite completamente dal repertorio della Cappella Antoniana.

²¹⁷ Cfr. *San Marco* cit., III, pp. 695, 697. Come già rilevato in precedenza, il ms. contenente la *Messa a tre voci* in Do maggiore del Lotti non è più reperibile nel fondo musicale di San Marco.

²¹⁸ Cfr. LEONIDA BUSI, *Il padre G.B. Martini, musicista-letterato del secolo XVIII*, Bologna, Zanichelli, 1891, p. 455 (rist., Bologna, Forni, 1969).

²¹⁹ Cfr. *San Marco* cit., III, p. 995.

<p>GIOVANNI LEGRENZI (1626-1690) <i>Dixit Dominus</i>, 3vv, 2vl, bc [rid. 3vv, org] [1] <i>Domine ad adiuvandum</i>, 1v, 2vl, bc [rid. 1v, org] [2] <i>Nisi Dominus</i>, 3vv, 2vl, bc [3]</p>	<p><i>Salmi a cinque</i> cit. (trascr. di Franz Commer).</p>	<p>Venezia, Liceo musicale “Benedetto Marcello”, 20 marzo 1891 («Concerto storico di musica sacra e profana [della] scuola veneta del secolo XVII») [3]; Venezia, basilica di S. Marco, Ascensione 1893 [1]; Ivi, Pentecoste 1893 [2].</p>
<p>ANTONIO LOTTI (1667-1740) <i>Ecce panis angelorum</i>, 4vv [1] <i>Messa a tre voci</i> [Do magg.], 3vv [2] <i>Miserere</i>, 4vv [3] <i>Regina caeli</i>, 4vv [4]</p>	<p>I-Vlevi, fondo musicale di S. Marco, ms. B.779/1-10 [4]; Ivi, ms. B.852/1-22 [1]; ANTONIO LOTTI, <i>Miserere a quattro voci</i>, Milano, Calcografia di «Musica sacra», [1883] [3].²¹⁷</p>	<p>Ivi, 24 agosto 1890 (primo saggio pubblico della <i>schola cantorum</i> di S. Marco) [1, 4]; Ivi, III domenica di Avvento 1890 [2]; Ivi, Settimana Santa 1893 [3].</p>
<p>BENEDETTO MARCELLO (1686-1739) <i>Miserere</i>, 3vv, bc [1] <i>Salmo XXII</i>, 2vv, bc [2]</p>	<p>I-Pca, ms. B.III.709 (orchestrazione di Giovanni Soranzo) [?] [1]; <i>Miserere (inedito) a tre voci per due tenori e basso... con accompagnamento d’organo di Jacopo Tomadini...</i>, Milano, Calcografia di «Musica sacra», [1890] [1]; MARCELLO, <i>50 salmi di Davide</i> cit., III [2].</p>	<p>Padova, basilica di S. Antonio, Domenica delle palme 1895 [1]; Padova, sala dei concerti della <i>schola cantorum</i> della basilica di S. Antonio, 25 marzo 1897 (primo saggio della Cappella Antoniana) [2].</p>
<p>GIULIO CESARE MARTINENGO (1564/68-1613) <i>Virgo mater Ecclesiae</i>, 4vv</p>	<p>[ms. segnalato dal Tebaldini nel fondo musicale di S. Marco, ma attualmente non più reperibile]</p>	<p>Venezia, Liceo musicale “Benedetto Marcello”, 20 marzo 1891 («Concerto storico di musica sacra e profana [della] scuola veneta del secolo XVII»).</p>
<p>GIOVANNI BATTISTA MARTINI (1706-1784) <i>Salve Regina</i>, 3vv, archi, bc [rid. 3vv, org]</p>	<p><i>Salve Regina, antifona</i>, Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1734; <i>Salve Regina a 3 voci e organo</i>, a cura di Pierre-Joseph E. Tinel, [s.l., s.n., s.d.].</p>	<p>Padova, basilica di S. Antonio, 16 agosto 1895 (VII Centenario antoniano).</p>
<p>GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (ca. 1525-1594) <i>Benedictus Dominus Deus Israel</i>, 4vv [1] <i>Dextera Domini</i>, 5vv [2] <i>Dum complerentur</i>, 6vv [3] <i>En gratulemur hodie</i>, 4vv [4] <i>Iste confessor</i>, 4vv [5] <i>Missa Aeterna Christi munera</i>, 4vv [6] <i>Missa papae Marcelli</i>, 6vv [7] <i>Pueri Hebraeorum</i>, 4vv [8]</p>	<p><i>Pierluigi da Palestrina’s Werke</i> cit., I, V, VIII-IX, XI, XIV, XXX.</p>	<p>Venezia, basilica di S. Marco, Settimana Santa 1894 [2]; Padova, basilica di S. Antonio, Domenica delle palme 1895 [1, 8]; Ivi, 16 agosto 1895 (VII Centenario antoniano) [5-6]; Ivi, 18 agosto 1895 (VII Centenario antoniano) [4]; Ivi, Pasqua 1896 [7]; Ivi, Pentecoste 1896 [3].</p>
<p>BONIFACIO PASQUALI (?-1585) <i>Dixit Dominus</i>, 5vv <i>Domine ad adiuvandum</i>, 5vv</p>	<p><i>Componimenti di autori bolognesi ecc...</i>, a cura di Alessandro Busi, Bologna, Luigi Trebbi, [s.d.].²¹⁸</p>	<p>Ivi, 17 agosto 1895 (VII Centenario antoniano).</p>

<p>GIUSEPPE OTTAVIO PITONI (1657-1743) <i>Magnificat</i>, 4vv, bc [1] <i>Responsoria. Feria V in Coena Domini</i>, 4vv, bc [2]</p>	<p>I-Pca, ms. C.III.1168 [2]; <i>Musica divina</i> cit., a. I, t. III [1].</p>	<p>Ivi, 16 agosto 1895 (VII Centenario antoniano) [1]; Ivi, Settimana Santa 1896 [2].</p>
<p>COSTANZO PORTA (ca. 1529-1601) <i>Missa brevis</i>, 4vv</p>	<p><i>Constantii Portae... missarum Liber primus</i>, Venezia, Angelo Gardane, 1578 (<i>RISM A/I</i>: VII, P 5180); I-Pca, ms. B.III.654 (trascr. di Francesco Antonio Vallotti [1738], con aggiunta del bc) [?].</p>	<p>Ivi, 17 agosto 1895 (VII Centenario antoniano).</p>
<p>BARTOLOMEO RATTI (1565-1634) <i>Magnificat</i>, 5vv</p>	<p><i>Musica divina</i> cit., a. II, t. III, fasc. 2.</p>	<p>Ivi, 17 agosto 1895 (VII Centenario antoniano).</p>
<p>GIOVANNI ROVETTA (ca. 1596-1668) <i>Beata viscera Mariae</i>, 4vv, bc</p>	<p>I-Vlevi, fondo musicale di S. Marco, ms. B.787/1-39.²¹⁹</p>	<p>Venezia, Liceo musicale “Benedetto Marcello”, 20 marzo 1891 («Concerto storico di musica sacra e profana [della] scuola veneta del secolo XVII»).</p>
<p>FRANCESCO SORIANO (ca. 1550-1621) <i>Passio D.N.I.C. secundum Ioannem</i>, 4vv [1] <i>Salve regina</i>, 4vv [2]</p>	<p><i>Passio</i>, [s.l.], Haberl, 1895 [1]; <i>Salve Regina, antifona</i>, Düsseldorf, Schwann, 1893 [2].</p>	<p>Padova, basilica di S. Antonio, 16 giugno 1895 (Dedicazione della basilica) [2]; Padova, basilica di S. Antonio, Settimana Santa 1896 [1].</p>
<p>GIUSEPPE TARTINI (1692-1770) <i>Canzoncine sacre</i>, 1v, bc [elab. a 2vv del Tebaldini] [1] <i>Salve Regina</i>, 4vv [2]</p>	<p>I-Pca, ms. D.VI.1894 [1]; Ivi, ms. D.VII.1937 [2].</p>	<p>Padova, basilica di S. Antonio, 17 agosto 1895 (VII Centenario antoniano) [2]; Padova, sala dei concerti della <i>schola cantorum</i> della basilica di S. Antonio, 25 marzo 1897 (primo saggio della Cappella Antoniana) [1].</p>
<p>LODOVICO DA VIADANA (ca. 1560-1627) <i>Beatus vir</i>, 4vv [rid. 3vv, org] [1] <i>Benedictus Dominus Deus Israel</i>, 4vv [2] <i>Confitebor tibi Domine</i>, 4vv [rid. 3vv, org] [3] <i>Confitebor tibi Domine</i>, 5vv [4] <i>Laudate pueri Dominum</i>, 5vv [5]</p>	<p><i>Cantiones selectae ex operibus ecclesiasticis fr. Ludovici, Viadanae</i>, Regensburg – New York – Cincinnati, Pustet, 1890 [1-2]; <i>Musica divina</i> cit., a. II, t. III, fasc. 2 [3-4].</p>	<p>Vicenza, chiesa di S. Lorenzo, 21 giugno 1891 (III Centenario aloisiano) [1, 3]; Venezia, basilica di S. Marco, Settimana Santa 1893 [2]; Padova, basilica di S. Antonio, 16 agosto 1895 (VII Centenario antoniano) [4-5].</p>
<p>TOMÁS LUIS DE VICTORIA (ca. 1548-1611) <i>Domine ad adiuvandum</i>, 4vv [1]</p>	<p>Ivi, a. I, t. III [1]; <i>Turba passionis s. Matthaeum</i>, Roma, RCA, 1870 [2] [?].</p>	<p>Ivi, 16 agosto 1895 (VII Centenario antoniano) [1]; Ivi, Settimana Santa 1896 [2].</p>

<i>Passio D.N.I.C. secundum Matthaeum</i> , 4vv [2]		
BENEDETTO VINACCESI (ca. 1670-1719) <i>Si consurgis quasi aurora</i> , 3vv, bc	I-Pca, ms. B.II.621.	Padova, sala dei concerti della <i>schola cantorum</i> della basilica di S. Antonio, 30 maggio 1897 (secondo saggio della Cappella Antoniana).
CESARE DE ZACCARIA (ca. 1550 – ca. 1605) <i>Beatus vir</i> , 4vv [1] <i>Credidi</i> , 4vv [2] <i>Dixit Dominus</i> , 4vv [3] <i>Laudate Dominum omnes gentes</i> , 4vv [4] <i>Laudate pueri Dominum</i> , 4vv [5] <i>Lauda Ierusalem Dominum</i> , 4vv [6]	<i>Musica divina</i> cit., a. I, t. III [1-3, 5-6]; a. II, t. III, fasc. 2 [4].	Padova, basilica di S. Antonio, <i>Corpus Domini</i> 1895 [2]; Ivi, 15 giugno 1895 (Dedicazione della basilica) [1-3, 5-6]; Ivi, 16 agosto 1895 (VII Centenario antoniano) [4].

8. Osservazioni

Nonostante l'intensa e proficua attività svolta presso la Cappella Antoniana, in una lettera inviata al De Santi, il Tebaldini delineava una situazione tutt'altro che positiva degli ambienti padovani prossimi alla riforma della musica sacra. Egli rivelava, infatti, l'autentica ragione che lo aveva spinto ad abbandonare l'impresa editoriale de «La scuola veneta di musica sacra».

Ho fatto cessare la Scuola veneta perché Padova non è terreno propizio per far fiorire impresa simile. I tepidi amanti della musica sacra ivi raccolti sono di quelli che amano gli altri che lavorano ad un simile scopo – finché rimangon lontani. Vicini, vedendo menomato il loro prestigio si squagliano, tanto più avanti di chi non è tipo da far servire un giornale a scopi di gonfiatura[,] di ambizione e di vanità.²²⁰

Il giudizio appare severo ed evidenzia una problematica poco considerata, ma fondamentale per comprendere i meccanismi che avrebbero provocato il disfacimento del movimento ceciliano. In particolare, emerge la mancanza di coesione fra gli attivisti del movimento, separati da divergenze d'opinione, da rivalità personali e da gelosie. Nel Veneto, in particolare, si nota come il patriarcato di Venezia fosse un territorio restio alla restaurazione della musica sacra, così come le diocesi montane di Feltre, Belluno e Ceneda, quella di Chioggia e quella polesana di Adria e Rovigo;

²²⁰ ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 10, fasc. 3, fasc. 9, lettera del 26 agosto 1895 [II, 103].

Padova e Vicenza, invece, si dimostravano ricettive nei confronti delle istanze riformatrici.

Paradossalmente, una situazione difficile come quella veneziana era più favorevole alla diffusione di un periodico 'di rottura' e battagliero quale «La scuola veneta di musica sacra», mentre la tranquille acque padovane, appena al di sotto della placida superficie, celavano delle insidie notevoli, prodotte dal proliferare di pseudo-riformatori attenti, più che altro, al proprio prestigio personale e costantemente alla ricerca del compromesso.

In questo panorama sfaccettato, si concludeva l'esperienza de «La scuola veneta di musica sacra». Con la morte del Bonuzzi (1894) e il 'silenzio' del Tebaldini veniva meno la spinta polemico-critica che aveva animato il movimento ceciliano veneto e la collegata attività pubblicistica; in seguito all'emanazione del nuovo e coercitivo decreto riguardante la musica sacra della Sacra Congregazione dei Riti si scioglievano, inoltre, le varie associazioni ceciliane locali. Si apriva, invece, il periodo della riforma pratica condotta senza clamore all'interno delle cappelle musicali delle basiliche di San Marco e del Santo rispettivamente da Lorenzo Perosi e dal Tebaldini stesso; un «continuo progresso» verso la riscoperta dell'antico, che non poteva essere fermato da alcuna prescrizione ecclesiastica e che avrebbe dato i suoi frutti, germinando vigorosamente dopo l'ascesa al soglio pontificio del cardinale Giuseppe Sarto.

In particolare, le ricerche sin qui condotte tratteggiano un bilancio nel complesso positivo dell'attività di recupero della musica sacra antica svolta dal Tebaldini. Nel settore editoriale, il maestro bresciano operò infatti con acume e spirito critico, selezionando i brani da pubblicare in partitura moderna in base al reale valore intrinseco di ciascuno, alla capacità di rappresentare in maniera significativa un determinato stile compositivo, alla 'liturgicità' e, soprattutto, alla possibilità di essere eseguito dalla maggioranza delle *scholae cantorum* a voci miste di media grandezza. In quest'ottica, si spiega il motivo per il quale il *corpus* delle trascrizioni delle composizioni sacre a sette/otto voci di Andrea Gabrieli non sia stato edito, ma sia servito al Tebaldini principalmente come materiale di studio e fonte di esemplificazioni per i propri saggi e conferenze. Deve essere inoltre rimarcato l'approccio estremamente selettivo del Tebaldini nei riguardi della musica sacra antica. Differenziandosi in maniera netta dall'atteggiamento permissivo manifestato in precedenza dall'Amelli, il musicista bresciano era perfettamente consapevole del fatto che, esaminata in base al succitato principio di liturgicità, non tutta la produzione musicale sacra settecentesca poteva rientrare indifferentemente nella categoria 'musica culturale'. Ad esempio, riguardo alla scuola veneta di musica sacra, il Tebaldini affermava che, a proprio parere, essa si concludeva inderogabilmente con la morte del Marcello e del Lotti. Così infatti si esprimeva in due lettere del 1930 a Ildebrando Pizzetti, già suo allievo presso il conservatorio di Parma.

Ho tenuto in conto quanto mi dicesti a proposito della tua nuova opera di soggetto veneziano. Più

che il [']600 io però ti confesso che è il [']500 della divina città che sento quasi in modo spasimante. Quelli poi che in Venezia non vedono che il [']700, pur riconoscendo la grandezza del secolo di Tiepolo, io li guardo... come eresiarchi. Sarà effetto dei cinque anni passati in San Marco. Ah, come vorrei tornare alla vita di quei giorni: al Dextera Domini di Palestrina, al Surrexit Christus di Gio. Gabrieli ed all'Angeli archangeli di Andrea [Gabrieli;] e poi? Cosa farei se non ho più la forza di cimentarmi in nulla? L'anno scorso, quando tornai in San Marco esclamai: «...ed io ho lasciato questo paradiso? Mi misi a piangere!».²²¹

Casanova... Goldoni... Traetta, Cimarosa, Galuppi? Tutta brava gente. Ma la grande Venezia musicale che ha principiato coi Gabrieli si ferma a Marcello e Lotti. Questo per me.²²²

L'attenzione del Tebaldini per la liturgia si manifesta soprattutto nelle frequenti esecuzioni di moduli salmodici in falsobordone di compositori specializzati in tale pratica compositiva. Nello specifico, egli contribuì alla riscoperta dei falsobordoni del Viadana, uno degli autori più prolifici in questa particolare tipologia di amplificazione e di ornamento del testo sacro, alla quale gli aderenti al movimento ceciliano riconoscevano «un'efficace capacità di enfatizzare la parola divina, immutabile come il rito liturgico che la celebra».²²³ L'esecuzione di falsobordoni 'd'autore' può essere valutata come una delle operazioni più riuscite di recupero reale dell'antico nell'ambito del cecilianesimo. Infatti, alla sua relativa facilità di esecuzione, si accompagna il favore incontrato presso le assemblee liturgiche, a causa della sonorità maestosa e piena derivante dall'armonia stretta che li caratterizza.

Al vespro del primo giorno [16 agosto 1895, Padova, VII Centenario antoniano], specialmente nei grandiosi *falsi bordoni* a 5 voci del Viadana, provammo l'impressione di una imponente maestà religiosa. Quante recondite spirituali bellezze nella grandiosa salmodia così cantata!²²⁴

Nella competente azione in favore del ripristino dell'autentica musica sacra esercitata dal Tebaldini, s'innesta il rapporto tra musica liturgica e musica drammatica, vissuto dal musicista bresciano in maniera fortemente dicotomica. Esso è destinato ad una perenne condizione d'inconciliabilità e si esprime nella contrapposizione tra misticismo e sentimentalismo, la quale

²²¹ I-PAc, *Lascito Pizzetti*, lettera del 21 agosto 1930 (fotocopia presso il CSRGT).

²²² Ivi, lettera del 23 ottobre 1930 (fotocopia presso il CSRGT).

²²³ Cfr. ANTONIO LOVATO, *Il canto dell'ufficio al Santo nei secoli XVII-XIX. Il ms. 746 della Biblioteca Antoniana*, «Il Santo», XXXII, 1992, fasc. 2-3, pp. 235-264: 263. Cfr. anche GINO STEFANI, *Musica e religione nell'Italia barocca*, Palermo, Flaccovio, 1975, pp. 175-176; MURRAY C. BRADSHAW, *Lodovico Viadana as a Composer of Falsibordoni*, «Studi musicali», XIX/1, 1990, pp. 91-131; IGNAZIO MACCHIARELLA, *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, Lucca, LIM, 1994.

²²⁴ «La sentinella», I, 1895, 21 agosto.

animò l'annosa polemica con l'Angelini sulla musica sacra del Gounod.

La vera musica sacra – non quella che attinge le sue fonti agli elementi mondani e profani [–] parla al cuore dei fedeli che credono[,] che soffrono, che amano e che sperano, attraverso la realtà, inquantoché essi vivono realmente della vita ideale che i testi sacri musicati vanno evocando.

La musica sul teatro invece no! Anche nei momenti i più intensamente vivi, i più commoventi, i più accesi[,] l'emozione che ne sorge non è che per conseguenza indiretta.²²⁵

In funzione di un'ideale 'popolarizzazione' della tradizione musicale antica, vanno invece considerate le lezioni teorico-pratiche tenute dal Bottazzo sul ruolo dell'organista liturgico e sull'accompagnamento del canto gregoriano. In questo ambito, anche ai ceciliani più intransigenti va riconosciuto il merito di essere stati in grado di scindere il «lato dell'arte pura» dalla pratica quotidiana del canto liturgico, per permettere che le melodie gregoriane più semplici potessero essere eseguite da cantorie non molto preparate e dall'assemblea. Determinante all'accoglimento dell'accompagnamento organistico della monodia liturgica fu il contributo delle 'autorità' afferenti alla scuola di Regensburg, quali l'Haberl e il Kienle, favorevoli all'attualizzazione del canto gregoriano.²²⁶ Tuttavia, all'interno del movimento ceciliano, si registrano divergenze di opinione riguardo all'estensione del campo di applicazione dell'accompagnamento: il Bottazzo, estraneo alla filologia di orientamento solesmense, lo ammette infatti anche nel caso dei canti neumatici, mentre il Tebaldini, appoggiandosi al Morelot e al De Santi, si dichiara favorevole al sostegno dell'organo esclusivamente nei brani di stile sillabico, ritenendolo, «se si tratti di melodie neumatiche secondo i codici, [...] piuttosto d'impaccio e di rovina che di aiuto». Comunque, entrambe le fazioni concordano che, qualora sia introdotto «per ragioni di opportunità», l'accompagnamento della monodia liturgica non deve essere oggetto di biasimo, «purché sia fatto secondo le regole del sistema diatonico, proposte dai migliori maestri».²²⁷ In ultima analisi, riguardo al recupero dell'antico attuato nella prima fase del movimento ceciliano, qualora esso è stato in grado di raggiungere una posizione comune e di conciliare le tendenze estreme, emergono alcuni tratti e risultati sicuramente positivi; purtroppo, la mancanza di una coesione complessiva e duratura diede vita ad una serie di 'successi' isolati, che non poterono creare un fenomeno 'di massa' capace d'imporsi dal basso nei confronti delle più alte gerarchie della Chiesa cattolica italiana.

²²⁵ Appunto scritto su un mezzo foglio di quaderno e conservato presso il CSRG.T.

²²⁶ Cfr. HABERL, *Magister choralis* cit.; KIENLE, *Choralschule* cit.

²²⁷ Cfr. *Relazione del Congresso nazionale di Musica sacra* cit., pp. 76-77. Cfr. anche STEPHEN MORELOT, *Elements d'harmonie appliquée a l'accompagnement du plain-chant d'après les traditions des anciennes écoles*, Paris, Lethielleux, 1861.