



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI

GIOVANNI TEBALDINI (1864-1952) e la restituzione della musica antica

GIORNATA DI STUDI
Padova, martedì 17 novembre 2015
Sala delle Edicole, Corte dell'Arco Vallarezzo

Organizzazione:

- Dipartimento dei Beni culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica - Università di Padova
- Scuola di Dottorato in Storia, Critica e Conservazione dei Beni Culturali - Università di Padova

Con la collaborazione di:

- Centro Studi Antoniani - Padova
- Centro Studi e Ricerche "Giovanni Tebaldini" - Ascoli Piceno

Comitato scientifico:

- Franco Bernabei, Dipartimento dei Beni culturali - Università di Padova
- Luciano Bertazzo, Centro Studi Antoniani - Padova
- Paola Dessì, Dipartimento dei Beni culturali - Università di Padova
- Antonio Lovato, Dipartimento dei Beni culturali - Università di Padova
- Donatella Restani, Dipartimento di Beni culturali - Università di Bologna
- Giovanna Valenzano, Dipartimento dei Beni culturali - Università di Padova

Segreteria organizzativa:

- Francesca Antonia Bianchini e Marco Caroli, Scuola di Dottorato in Storia, Critica e Conservazione dei Beni Culturali - Università di Padova
- Giorgio Peloso, CdS Storia e Tutela dei Beni artistici e musicali - Università di Padova

Immagine:

- Giovanni Tebaldini, *Ceciliae Nuptiae*
© Centro Studi e Ricerche "Giovanni Tebaldini" - Ascoli Piceno, ms. autografo, c. 2r.

I 150 anni dalla nascita di Giovanni Tebaldini, fautore del recupero dell'antico, sono l'occasione per presentare i risultati conseguiti attraverso alcuni progetti di ricerca sostenuti dal Dipartimento dei Beni culturali dell'Università di Padova. Dal 2005 un gruppo di giovani ricercatori è impegnato nell'approfondimento delle problematiche attinenti la restituzione della musica medievale e rinascimentale, promossa dai movimenti di riforma attivi tra Otto e Novecento, studiando le informazioni offerte dai repertori, dai documenti d'archivio e soprattutto dal dibattito di idee ospitato in molte riviste. Il compito è ricostruire un capitolo di storia della musica a lungo trascurato e che, a prescindere dagli esiti estetici, presenta aspetti significativi delle tendenze culturali che alimentarono il complesso fenomeno socio-politico da cui prese forma la giovane nazione italiana.

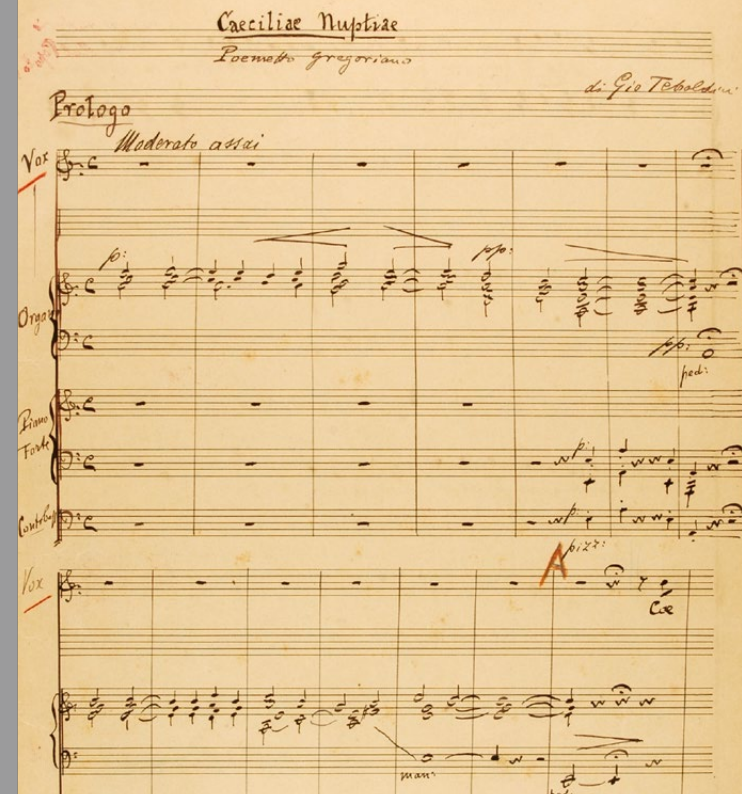
Il processo di riforma si distingue per avere cercato di attuare un programma che risponde a due istanze principali: la necessità di riaffermare un'identità nazionale che, in ambito musicale, affonda le radici nella tradizione del canto monodico e della polifonia rinascimentale; la spinta verso la modernità che è il filo conduttore, ma spesso anche il discrimine di ogni valutazione della produzione musicale. Le due tendenze appaiono come forze centrifughe e contrapposte, che agivano all'interno dei movimenti di riforma condizionando la portata della loro azione di rivisitazione del passato. Nonostante ciò, il pensiero teorico e i risvolti concreti sottesi all'opera di restituzione dei repertori antichi rappresentano una componente che contraddistingue la nascente musicologia.

Partendo da queste considerazioni, la giornata di studi intende discutere le motivazioni e le scelte operative che guidarono l'azione di Giovanni Tebaldini. A livello di riflessione, il tema principale riguarda la ripresa del canto precarolingio, gregoriano e palestriniano, considerato in relazione ai tentativi di riforma liturgico-musicale. Dal punto di vista pratico, saranno osservate le modalità di lettura e trascrizione della musica antica, come emergono dal confronto tra il metodo di Tebaldini e quello di altri musicisti del suo tempo attivi in area veneta, dove più marcato fu l'impegno di restituzione della musica antica.

GIOVANNI TEBALDINI (1864-1952) e la restituzione della musica antica

a cura di Paola Dessì e Antonio Lovato

PADOVA, MARTEDÌ 17 NOVEMBRE 2015
Sala delle Edicole, Corte dell'Arco Vallarezzo



Informazioni

www.beniculturali.unipd.it

Contatti

paola.dessi@unipd.it - antonio.lovato@unipd.it

Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica

Piazza Capitaniato, 7 - 35139 Padova
Front Office: +39 049 8274673
Fax: +39 049 8274670
dipartimento.beniculturali@unipd.it
www.beniculturali.unipd.it

Scuola di Dottorato in Storia, Critica e Conservazione dei Beni Culturali

UNIVERSITÀ DEGLI
STUDI DI PADOVA

IN COLLABORAZIONE CON

CENTRO STUDI ANTONIANI
PADOVA



CENTRO STUDI E RICERCHE
"GIOVANNI TEBALDINI"
ASCOLI PICENO



GIOVANNI TEBALDINI (1864-1952) E LA RESTITUZIONE DELLA MUSICA ANTICA

MARTEDÌ 17 NOVEMBRE 2015 - SALA DELLE EDICOLE, CORTE DELL'ARCO VALLARESSO - PADOVA

Registrazione - ore 9:30

Saluti - ore 9:45

Giovanna Valenzano

Prorettore al patrimonio artistico, musei e biblioteche, Università di Padova

Jacopo Bonetto

Direttore del Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, della musica, Università di Padova

Luciano Bertazzo

Direttore del Centro Studi Antoniani, Padova

Prolusione

Antonio Lovato, Università di Padova

Il recupero della musica antica tra Otto e Novecento: progetti di ricerca

SESSIONE I - ore 10:30

TRADIZIONE VS MODERNITÀ

Chair: Donatella Restani, Università di Bologna

Ramón Saiz-Pardo, Pontificia Università della Santa Croce

Angelo De Santi (1847-1922) e la musica liturgica: i fondamenti teologici di una nuova disciplina

Mauro Casadei Turrone Monti, Università di Modena e Reggio Emilia

Il cantus precarolingio per la musicologia cecilianica e Tebaldini

Paola Dessì, Università di Padova

Il Medioevo musicale di Francesco Balilla Pratella (1880-1955) e di Giovanni Tebaldini

Marco Caroli, Università di Padova

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/26-1594) secondo Giovanni Tebaldini

Guido Milanese, Università Cattolica del Sacro Cuore
Giovanni Tebaldini e l'accompagnamento organistico al canto gregoriano tra Otto e Novecento

Discussione - ore 12:30

Pausa pranzo - ore 13:00

SESSIONE II - ore 14:30

TRASCRIPTIONI E PRASSI ESECUTIVE

Chair: Paola Dessì, Università di Padova

Anna Maria Novelli, Centro Studi e Ricerche "Giovanni Tebaldini" - Ascoli Piceno

Giovanni Tebaldini e la «riviviscenza della Tradizione» nelle ricerche del Centro Studi a lui dedicato

Anna Godoy López, Universitat Autònoma de Barcelona

The recovery of ancient music from epistolary sources: the case of Felip Pedrell (1841-1922) and Giovanni Tebaldini

Lucia Boscolo, Università di Padova

Giovanni Tebaldini trascrittore di musica antica

Franco Colussi, USCI - Friuli Venezia Giulia

Siro Cisilino (1903-1987) trascrittore di musica antica

Luigi Lera, Conservatorio di Udine

Giovanni D'Alessi (1884-1969) trascrittore di musica antica

Antonio Silvestri, Archivio Capitolare di Treviso

Le trascrizioni di musica antica nella corrispondenza di Giovanni D'Alessi

Discussione - ore 17:00

PADOVA

Chiesa di S. Nicolò - Piazzetta S. Nicolò
ore 20:45

CONCERTO

Gruppo Vocale Novecento

Organista: Francesco Grigolo

Direttore: Maurizio Sacquegna

Giovanni Tebaldini (1864-1952)

Prélude Choral, organo

Tomás Luis de Victoria (1548 ca.-1611)

Ave Maria, 4 voci

Giovanni Tebaldini (1864-1952)

Ave Maria, voce sola e organo

Idebrando Pizzetti (1880-1968)

Ave Maria, 3 voci e organo

Giovanni Tebaldini (1864-1952)

Intermezzo, organo

Giovanni Matteo Asola (1524-1609)

Laudate dominum omnes gentes, 8 voci a due cori

Giovanni Tebaldini (1864-1952)

Laudate dominum omnes gentes, 4 voci

Lorenzo Perosi (1872-1956)

Laudate dominum omnes gentes, 2 voci e organo

Giovanni Tebaldini (1864-1952)

Marche Grave, organo

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/26-1594)

Sicut cervus desiderat, 4 voci

Giovanni Tebaldini (1864-1952)

Sicut cervus desiderat, 4 voci

Giovanni Tebaldini (1864-1952)

Sonata per organo con coro

Progetto finanziato dall'Università di Padova sui fondi della legge 3.8.1985, n. 429

Il **Gruppo Vocale Novecento**, fondato nel 2003, esegue polifonia sacra rinascimentale a sole voci virili. Ha partecipato a concerti, rassegne, festival, corsi e concorsi nazionali e internazionali, ottenendo prestigiosi riconoscimenti. Nel 2015, al 49° Concorso nazionale di Vittorio Veneto, gli è stato assegnato il primo premio per il canto polifonico di ispirazione popolare, il secondo premio per musiche originali d'autore, il premio speciale "Centenario" e il premio speciale per la migliore interpretazione della musica di autori contemporanei. Tra le incisioni discografiche si segnala una raccolta antologica con musiche di Tomás Luis de Victoria e un oratorio di Giuseppe Gazzaniga, eseguito con il gruppo Alio modo ensemble diretto da Silvano Perlini.

Francesco Grigolo, diplomato in Organo, Composizione organistica e Canto presso il Conservatorio di Vicenza, si è perfezionato all'Università della musica di Vienna. Vincitore, nel 2010, della borsa di studio Associazione musicale Terenzio Zardini, svolge attività concertistica in Italia e all'estero come direttore, solista e accompagnatore. È direttore del Coro Polifonico San Biagio di Montorso Vicentino e del Gruppo corale di Bolzano Vicentino, con i quali ha effettuato numerose produzioni musicali, ottenendo riconoscimenti come il premio "Direttore" al 47° Concorso nazionale corale di Vittorio Veneto. È componente del sestetto vocale EsaConsort, consulente artistico dell'ASAC Veneto e organista titolare del duomo di Arzignano. Ha inciso musiche di Terenzio Zardini e Mario Lanaro.

Maurizio Sacquegna, laureato in musicologia presso l'Università di Padova con una tesi magistrale sulla musica policorale di Giovanni Matteo Asola (1525-1609), è iscritto al corso di Direzione di coro e Composizione corale al Conservatorio di Vicenza. Ha approfondito il canto gregoriano con Lanfranco Menga e la vocalità funzionale con Luciano Borin. È direttore del Coro Piccola Baita, del Gruppo Vocale Novecento, del Coro del Liceo di Cologna Veneta e della Corale di Locara. È docente presso l'UNIVA di Vicenza (sede di Montecchio), nei seminari dell'Accademia Piergiorgio Righele e nel Liceo coreutico di Verona. Componente del sestetto vocale EsaConsort, ha ricevuto premi e riconoscimenti in numerosi concorsi nazionali.



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA**

Martedì 17 novembre 2015, ore 20.45

Padova, Chiesa di S. Nicolò - Piazzetta S. Nicolò

Il Novecento (ri)ascolta la musica antica

CONCERTO

in memoria di Pier Luigi Gaiatto

GRUPPO VOCALE

NOVECENTO

Organista: Francesco Grigolo

Direttore: Maurizio Sacquegna

Ingresso libero

Progetto finanziato dall'Università di Padova sui fondi della legge 3.8.1985, n. 429

Il concerto è organizzato dagli studenti dell'Università di Padova ed è rivolto al mondo universitario (studenti, docenti e personale tecnico-amministrativo), ma anche a quanti sono interessati alla riscoperta della polifonia antica avvenuta tra Otto e Novecento. Lo scopo dell'iniziativa è diffondere i risultati ottenuti da un gruppo di studio del nostro Ateneo, che ha indagato le modalità con le quali nei secoli XIX e XX è stata reinterpretata la polifonia del Rinascimento, genere che ha ispirato le composizioni di numerosi musicisti moderni e contemporanei. Gli autori scelti per il programma sono rappresentativi della riforma della musica sacra in Italia: Giovanni Tebaldini, di cui sono appena trascorsi i 150 anni dalla nascita, Ildebrando Pizzetti e Lorenzo Perosi, i quali si sono variamente ispirati ad alcuni dei principali esponenti della Scuola Romana e Veneziana del '500, come Giovanni Pierluigi da Palestrina, Tomás Luis de Victoria e Giovanni Matteo Asola.

Gli studenti dell'Università di Padova coinvolti in questa iniziativa hanno contribuito a raccogliere le composizioni per studiarne le caratteristiche testuali e musicali, e poi proporre la loro esecuzione che, in questa occasione, viene affidata al Gruppo Vocale Novecento. Il concerto, però, è anche l'occasione per ricordare un carissimo compagno di studi prematuramente scomparso, il dott. Pier Luigi Gaiatto che ha indagato sistematicamente l'opera di chi ha promosso la riscoperta della musica antica in area veneta. Le sue ricerche sono state fondamentali per coloro che, dopo di lui, hanno continuato lo studio degli autori e dei repertori prodotti dalla riforma della musica sacra. Pier Luigi aveva avviato anche la compilazione del catalogo delle musiche di Giovanni Tebaldini: possa l'esecuzione del concerto favorire la conclusione di quel progetto editoriale, a riconoscimento del suo lavoro e in omaggio alla sua memoria.

Studenti dell'Università di Padova che hanno promosso l'iniziativa: Giorgio Peloso (garante), Agnese Aghito, Valentina Bagarolo, Anna Balagion, Barbara Bittante, Lara Bottaro, Giulio Daniele, Alessandro De Blasi, Elena Filippucci, Alessia Leccese, Dario Lo Surdo, Giorgia Malagò, Gaia Masut, Francesco Ostuni Minuzzi, Alessia Penazzato, Miriam Rizzi, dott. Giorgio Zoia

PROGRAMMA

Giovanni Tebaldini (1864-1952)

Prélude Choral, op. 16 n. 1

da *Trois pièces d'orgue*, 1897

Tomás Luis de Victoria (1548 ca.-1611)

Ave Maria, 4v (CATB)

da *Victoria-Werke*, VIII, 1913

Giovanni Tebaldini (1864-1952)

Ave Maria, op. 22 n. 7, 1v (S) e organo

da «Composizioni sacre per canto», I/5, 1909

Ildebrando Pizzetti (1880-1968)

Ave Maria, op. 2, 3v (ATB) e organo

da «Musica sacra», 7, 1900

Giovanni Tebaldini (1864-1952)

Intermezzo, op. 16 n. 2

da *Trois pièces d'orgue*, 1897

Giovanni Matteo Asola (1524-1609)

Laudate dominum omnes gentes, 8v

(coro I: CATB; coro II: CATB)

da *Vespertina omnium solemnitatium psalmodia*, 1590

Giovanni Tebaldini (1864-1952)

Laudate dominum omnes gentes, 4v (T1T2BrB)

Inedito

Lorenzo Perosi (1872-1956)

Laudate dominum omnes gentes, 2v (SMz) e organo

da «Melodie sacre», II, 1898

Giovanni Tebaldini (1864-1952)

Marche Grave sur le thème de "Vexilla", op. 16 n. 3

da *Trois pièces d'orgue*, 1897

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/26-1594)

Sicut cervus desiderat, 4v (CATB)

Trascrizione in Giovanni Tebaldini, *Trilogia sacra*, 1921

Giovanni Tebaldini (1864-1952)

Sicut cervus desiderat, op. 24 n. 2, 4v (SATB)

da *Tria Motetta*, 1904

Giovanni Tebaldini (1864-1952)

Sonata per organo con coro sul corale «Herzliebster Jesu»,

op. 26, 4v (SATB) e organo, 1901: Allegro sostenuto

IL SANTO

RIVISTA FRANCESCANA
DI STORIA DOTTRINA ARTE

QUADRIMESTRALE

LVII, 2017, fasc. 1-2

CENTRO STUDI ANTONIANI
BASILICA DEL SANTO - PADOVA

IL SANTO
Rivista francescana di storia dottrina arte

International Peer-Reviewed Journal

ISSN 0391 - 7819

Direttore / Editor publishing

Luciano Bertazzo

Comitato di redazione / Editorial Board

Michele Agostini, Luca Baggio, Ludovico Bertazzo ofmconv, Giulia Foladore,
Emanuele Fontana, Isidoro Liberale Gatti ofmconv, Maria Nevilla Massaro, Damien Ruiz,
Valentino Ireneo Strappazzon ofmconv, Andrea Vaona ofmconv

Comitato scientifico / Scientific Board

Maria Pia Alberzoni (Università di Milano), Giovanna Baldissin Molli (Università di Padova),
Nicole Bériou (IRHT - Paris), Luciano Bertazzo (FTTr-Facoltà Teologica del Triveneto),
Louise Bourdua (Warwick University - UK), Francesca Castellani (Università IUAV - Venezia),
Jacques Dalarun (IRHT - Institut de Recherches des Textes - Paris), Pietro Delcorno
(University of Leeds - UK), Maria Teresa Dolso (Università di Padova), Tiziana Franco
(Università di Verona), Donato Gallo (Università di Padova), Nicoletta Giové
(Università di Padova), Jean François Godet-Calogeras (St. Bonaventure University - USA),
Eleonora Lombardo (Universidade do Porto - P), Antonio Lovato (Università di Padova),
Steven J. McMichael (University of St. Thomas - USA), José Meirinhos
(Universidade do Porto - P), Giovanni Grado Merlo (Università di Milano),
Antonio Rigon (Università di Padova), Mariaclara Rossi (Università di Verona),
Andrea Tilatti (Università di Udine), Giovanna Valenzano (Università di Padova)

Segreteria / Secretary

Chiara Giacon

Direttore responsabile / Legal representative

Alessandro Ratti

ASSOCIAZIONE

CENTRO STUDI ANTONIANI

Piazza del Santo, 11

I - 35123 PADOVA

Tel. +39 049 860 32 34

Fax +39 049 822 59 89

E-mail: info@centrostudiantoniani.it

<http://www.centrostudiantoniani.it>

INDICE DEL FASCICOLO
LVII, 2017/1-2

GIOVANNI TEBALDINI

ANTONIO LOVATO, <i>Il recupero della musica antica tra Otto e Novecento. Progetti di ricerca</i>	7
RAMÓN SAIZ-PARDO HURTADO, <i>Angelo De Santi e la musica liturgica. I fondamenti teologici di una nuova disciplina</i>	19
MAURO CASADEI TURRONI MONTI, <i>Il Cantus precarolingio per la musicologia cecilianiana e Giovanni Tebaldini</i>	37
PAOLA DESSÌ, <i>Il "Medioevo musicale" di Giovanni Tebaldini: restituzione e conservazione</i>	49
MARCO CAROLI, <i>Giovanni Pierluigi da Palestrina secondo Giovanni Tebaldini</i>	61
GUIDO MILANESE, <i>Giovanni Tebaldini e l'accompagnamento al canto gregoriano</i>	77
ANNA MARIA NOVELLI, <i>Giovanni Tebaldini e la «riviviscenza della tradizione» nelle ricerche del Centro Studi a lui dedicato</i>	101
ANNA GODOY LÓPEZ, <i>The Recovery of ancient Music from epistolary Sources: the case of Felip Pedrell and Giovanni Tebaldini</i>	137
LUCIA BOSCOLO FOLEGANA, <i>Giovanni Tebaldini trascrittore di musica antica</i>	145
LUIGI LERA, <i>Giovanni D'Alessi trascrittore di musica antica</i>	165
ANTONIO SILVESTRI, <i>Le trascrizioni di musica antica nella corrispondenza di Giovanni D'Alessi</i>	185

NOTE E RICERCHE

VINCENZO VOZZA, <i>«Bernardinus Franciscanus», teologo interlocutore dell'eterodosso Pietro Speciale da Cittadella</i>	203
ANTONINO POPPI, <i>Conversione, battesimo e vestizione religiosa di un adolescente ebreo (Abraam Alpronth) nella basilica del Santo, a Padova (1582)</i>	223

ANNA MARIA NOVELLI *

GIOVANNI TEBALDINI E LA «RIVIVISCENZA DELLA TRADIZIONE» NELLE RICERCHE DEL CENTRO STUDI A LUI DEDICATO

Il Centro Studi e Ricerche «Giovanni Tebaldini», costituito ad Ascoli Piceno nel 1999, ha come obiettivo primario quello di riportare l'attenzione sulla multiforme attività di Giovanni Tebaldini, iniziata da giovanissimo. Fu organista, compositore, musicologo, direttore di cori e di cappelle, docente, paleografo, direttore d'orchestra, conferenziere, giornalista e critico musicale. Grazie alle doti innate, agli studi, alle acute intuizioni, agli ideali artistici e ai valori spirituali che lo ispiravano, riuscì a guadagnarsi un posto di rilievo nel panorama musicale italiano ed europeo, soprattutto nel campo della musica sacra e del «recupero dell'antico», di quel repertorio dei secoli XVI-XVIII di cui fu uno dei più competenti esegeti e riformatori.

A dieci anni, a Brescia – sua città natale – Tebaldini entra a far parte dei coristi della parrocchia e si incuriosisce nello sfogliare vecchi manoscritti musicali, rimanendo colpito per l'abbandono in cui versano. In seguito dirà che da lì nacque la sua passione per il riordino e la catalogazione degli archivi. Quattro anni più tardi, quando già suona l'organo in duomo e l'armonium al Teatro Grande, acquista il libro *Le musiche di Jacopo Peri nobil fiorentino sopra l'Euridice del Sig. Ottavio Rinuccini* (Firenze, Guidi editore). In una pagina, nel marzo 1940, appunta:

Ho acquistato questa pubblicazione precisamente nel 1878 e rovistando e curiosando fra i libri di storia che allora potevano capitarmi sotto mano, riuscii a

* Come nipote di Giovanni Tebaldini e per conto del Centro Studi e Ricerche di Ascoli Piceno a lui intitolato, ringrazio sentitamente per la Giornata di studi «Giovanni Tebaldini (1864-1952) e la restituzione della musica antica», 17 novembre 2015, nonché gli interpreti del Concerto dal significativo e articolato programma, organizzato nella medesima occasione. Padova è stata la città in cui Tebaldini ha operato con più soddisfazione e ha intrattenuto, fino alla scomparsa, rapporti di lavoro e di amicizia con i dirigenti della Fabbriceria della Veneranda Arca di Sant'Antonio.

fermare *la prima idea* formatasi intorno al sorgere del teatro melodrammatico, lontano però dall'immaginare, neppure col pensiero, che *trentaquattro anni dopo* (1912) all'Augusteo di Roma avrei ridato vita alla *Rappresentazione d'Anima e di Corpo* di E. de' Cavalieri, e *trentotto anni più tardi* (1916) al Conservatorio di Milano presentava io stesso, ricostruita, l'*Euridice* di Jacopo Peri e Giulio Caccini¹.

Nella primavera del 1881 si trasferisce a Milano ed entra presto in contatto con don Guerrino Amelli, esperto paleografo e iniziatore della riforma della musica sacra in Italia. L'anno dopo partecipa al Congresso internazionale di canto gregoriano presso il cenacolo di Santa Sofia diretto dall'Amelli e nell'estate successiva è al Congresso gregoriano di Arezzo. Nell'autunno del 1883 si iscrive al Regio Conservatorio di musica di Milano. In quel periodo, pur frequentando gli esponenti della Scapigliatura e componendo musiche profane, nella scuola di Amelli continua a seguire le lezioni di paleografia musicale, canto gregoriano e polifonia vocale.

Nel febbraio 1885 va a dirigere la *Schola cantorum* di Vaprio d'Adda dove svolge anche mansioni di organista. La sua diventa la prima scuola corale cecilianica della diocesi, con un programma fedele alla Sacra Congregazione dei Riti. Intravede la possibilità di una missione educatrice fra il popolo e ad essa si dedica con passione, fervore e fede.

È l'ottobre 1888 quando, nella Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna, conosce Franz Xaver Haberl²; in sua compagnia assiste alle rappresentazioni dell'*Alceste* di Gluck e dell'*Otello* di Verdi, dirette da Franco Faccio. Haberl gli dà da trascrivere in notazione moderna composizioni polifonico-strumentali di Viadana e lo esorta a recarsi a Regensburg alla sua scuola³. Nel dicembre dello stesso anno Tebaldini parte per la Germania, primo fra gli italiani a frequentare la famosa Kirchenmusikschule. In una lettera del 1° settembre 1945 al professor Vincenzo Lonati⁴ racconta:

Io arrivai in Baviera (Monaco e Ratisbona) con 100 lire. Mi trattenni studiando e lavorando, ma il maggior aiuto mi venne dal Direttore della Scuola cui erami iscritto: il Dr. Franz Xaver Haberl. Non solo, ché fu premurosamente Lui a farmi nominare Maestro a San Marco di Venezia. Questo per la verità⁵.

¹ La pubblicazione è conservata nel Centro Studi e Ricerche «Giovanni Tebaldini» di Ascoli Piceno (da qui in avanti I-APcsrgt).

² Franz Xaver Haberl (Oberellenbach, Baviera 1840-Regensburg 1910), sacerdote e musicologo, dal 1862 fu maestro di cappella nel duomo di Passau, poi organista e maestro di coro a Roma. Dal 1871 al 1882 assunse l'incarico di maestro di cappella della cattedrale di Regensburg, dove istituì la Scuola di musica sacra (1874) di cui fu direttore. Fondò l'Associazione per la pubblicazione dell'*Opera omnia* di Palestrina in trentatré volumi e riuscì a curarne dieci. Dal 1872 diresse la rivista «Musica divina» e, dal 1888, il periodico «Musica sacra» di Regensburg.

³ Cf. Appendice, 2.

⁴ Vincenzo Lonati (Brescia 1875-1963), laureato in lettere, fu docente al Liceo scientifico «A. Calini» della città natale. Socio dell'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Brescia, ha ricoperto il ruolo di segretario dal 1929 al 1952.

⁵ Carteggio conservato presso l'Archivio di Stato di Brescia, faldone 165, *Carte Tebaldini*.

Tra il 25 dicembre e il 6 gennaio, nella cattedrale di Ratisbona, è presente all'esecuzione della *Missa Papae Marcelli* di Giovanni Pierluigi da Palestrina e di musiche di Ignaz Martin Mitterer, Michael Haller, Orlando di Lasso, Tommaso Ludovico Grossi da Viadana, Giovanni Croce e Luca Marzenio. Dalla Germania invia interessanti corrispondenze alla «Gazzetta Musicale di Milano»⁶. I suoi puntuali resoconti delineano il quadro di quella che era la vita musicale sacra in Baviera e criticano velatamente l'ambiente musicale italiano che non valorizza i geni del passato.

Il 21 giugno Haberl lo chiama nel suo studio per proporgli l'incarico di vice maestro di Cappella e di direttore della *Schola cantorum* della basilica di San Marco a Venezia. Due mesi dopo il cardinale Domenico Agostini, patriarca di Venezia, pubblica una lettera pastorale per annunciare al popolo e al clero l'istituzione di detta *Scuola* che doveva «rinnovellare» le antiche glorie musicali sotto la guida di Tebaldini, il quale prende servizio il 1° ottobre. Da quel momento il proposito di riportare alla loro forma viva e concreta le antiche musiche diviene per lui un impegno costante che porta avanti per quasi mezzo secolo, unendosi alla esigua schiera di musicisti d'azione di allora. Egli inserisce quella che definiva «riviviscenza della Tradizione» in un progetto organico che comprende i diversi aspetti del suo operare. Nella Biblioteca Marciana scopre antiche partiture di autori veneti che trascrive in notazione moderna e che – cosa inusuale per quei tempi – fa eseguire: è convinto infatti che, mentre pittura, scultura, letteratura possano raggiungere il cuore e l'anima dei fruitori con l'immagine e la parola, la musica ha lo svantaggio di non proporsi se non attraverso i concerti. Cito le sue parole:

La vera conoscenza della nostra musica antica, limitata all'ausilio della musicologia, sarebbe rimasta per conseguenza allo stato di semplice ideale aspirazione se [...] alferi dell'idea, in condizioni di penetrare tecnicamente e spiritualmente nelle varie opere che si volevano far rivivere, non si fossero proposti di tradurre in atto quello che la musicologia si era sino ad allora limitata a segnalare e ad illustrare a scopo puramente culturale. E poiché un fatto preliminare urgeva, cominciarono i pochi a imporsi la dura fatica di creare e di preparare gli elementi atti all'interpretazione delle singole opere⁷.

A pochi mesi dalla sua costituzione, nell'agosto del 1890 presenta la *Schola cantorum* a un pubblico di artisti, letterati, ma anche di curiosi e di increduli. Il programma comprende melodie gregoriane a sole voci che furono una rivelazione, salutate dalla stampa con giudizi unanimemente positivi⁸. Il 6 ottobre scrive da Venezia a Luigi Illica, suo amico fin dagli anni milanesi:

⁶ L'elenco completo degli articoli può essere desunto dal sito www.tebaldini.it, sezione *Bibliografia/Scritti di*, 1889.

⁷ GIOVANNI TEBALDINI, *Per la resurrezione de la nostra musica*, «Rivista musicale italiana», 46, n. 6 (1942), p. 6 dell'estratto con paginazione autonoma.

⁸ *Ivi*, p. 8 e p. 12.

La tua cartolina m'ha fatto rinsavire... Regnando il sistema musicale democratico di casa Sonzogno è meglio tacere e consacrarsi agli ideali della vera musica... arte e non mestiere [...]. Io mi dedico a Palestrina ed a' suoi gloriosi seguaci... Quelli sono i genî che oggi dopo tre secoli hanno la potenza virtuale di commuovere... Cosa sarà di Mascagni fra tre secoli?! Vien da ridere a pensarci [...]. Ho avuto un primo successo; ora ne tenterò altri con Bach e Legrenzi, Lasso e Lotti⁹.

Il 20 marzo 1891, nella Sala Apollinea del Teatro La Fenice (allora sede del Liceo musicale «Benedetto Marcello»), tiene il primo «Concerto Storico» – da lui preparato e diretto – con musiche sacre e profane di Scuola veneta del XVII secolo. Gli autori sono Giulio Cesare Martinengo, Claudio Monteverdi, Giovanni Rovetta, Francesco Cavalli, G. Battista Rovettino, G. Battista Bassani, Marc'Antonio Ziani, Giovanni Legrenzi. Il suo intento? Contribuire all'educazione musicale del pubblico, soprattutto giovanile¹⁰. Due anni dopo, il 6 febbraio, al Teatro Goldoni di Venezia, si commemora il primo Centenario goldoniano con la commedia *Ciassetti e spassetti* messa in scena dalla compagnia di Giacinto Gallina; la rappresentazione è preceduta e alternata da composizioni di Baldassare Galuppi (*Introduzione alla Cantata dell'Ascensione*), G. Battista Sammartini (*Adagio e Allegro* per quintetto d'archi), Tommaso Traetta (*Sinfonia* della Cantata *Venere al Tempio*, *Intermezzo* dall'opera *Farnace*, *Minuetto cantato*), trascritte da Tebaldini da partiture trovate nella Biblioteca Marciana e da lui dirette¹¹.

La critica, incapace di «salire verso le regioni della spiritualità estetica», non sempre apprezzava quei primi tentativi di diffondere e propagare il culto delle musiche del passato, del tutto nuove, forse perché «non si sentiva capace di uscire dallo stretto confine della inanimata archeologia e dell'arte convenzionale scolastica».

Che cosa ha fatto il Centro di Ascoli Piceno per valorizzare il «recupero dell'antico» perseguito da Tebaldini?

Fin dalla sua costituzione non si è limitato al semplice riordino delle partiture possedute, ma ha cercato di rintracciare, presso istituzioni pubbliche, ecclesiastiche e private, trascrizioni risultanti dai programmi, dagli articoli, dalla corrispondenza, da elenchi lasciati da Tebaldini. Purtroppo non sono state ritrovate tutte le composizioni eseguite nei concerti veneziani, citate nel testo *Per la resurrezione de la nostra musica*, pubblicato dalla «Rivista musicale italiana», e di cui egli ha avuto cura di allegarne un certo numero al periodico «La scuola veneta di musica sacra» da lui fondato, redatto e stampato tra Venezia e Padova dal 1892 al 1894. Sono

⁹ Si tratta di una cartolina postale, contrassegnata con il n. 59, conservata a PIACENZA, BIBLIOTECA PASSERINI-LANDI, *Fondo Antico - Lascito Illica*.

¹⁰ Nel 1941 l'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Brescia – per il cinquantesimo del Concerto Storico – aveva fatto ristampare il programma. Il PDF è consultabile in Appendice, 3.

¹¹ TEBALDINI, *Per la resurrezione*, p. 13.

composizioni di Andrea e Giovanni Gabrieli, G.P. da Palestrina, Gioseffo Zarlino, Giovanni Legrenzi, Giuseppe Maria Carretti.

A proposito delle trascrizioni sacre e profane dei Gabrieli, in una lettera da Loreto in data 9.XII.1932, indirizzata a mons. Paolo Guerrini¹² di Brescia e conservata presso l'Archivio musicale «Civiltà Bresciana», egli elenca diciannove titoli di Andrea e tre di Giovanni, ma non è stato ancora individuato dove si trovino alcune di quelle partiture¹³. Miglior sorte si è avuta per il periodo padovano in cui Tebaldini, maestro della Cappella Antoniana, ne riordinò l'archivio, curando anche la pubblicazione del volume *L'archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova. Illustrazione storico-critica* (Tipografia e Libreria Antoniana, Padova 1896); così presso la Biblioteca Antoniana sono state rintracciate sue trascrizioni di brani musicali di Giuseppe Tartini, Costanzo Porta, Bonifacio Pasquali, Giulio Belli da Longiano, Giò Batta Ghizzolo, Orazio Colombani, Giovanni Battista Martini, Benedetto Vinaccesi.

Nel 1897 Tebaldini, stimolato anche da Giuseppe Verdi, partecipa al concorso per direttore del Regio Conservatorio di Parma e risulta vincitore. La decisione di lasciare l'attività di direttore di cappelle musicali ecclesiastiche era derivata dal fatto che sentiva l'urgenza di dedicarsi alla formazione dei giovani, ai quali dare una preparazione integrale che non riguardasse, quindi, soltanto l'ambito musicale, ma i diversi campi del sapere. A Parma, occupato a rinnovare il Regio Conservatorio dal lato amministrativo e didattico, si applicò meno nel recupero dell'antico, ma trovò in Verdi un formidabile interlocutore. Il primo rapporto tra i due, nel 1894, è epistolare, tramite Giulio Ricordi. Il maestro di Busseto gli chiede una «Canzone e Danza popolare veneziana 1400-1600» per un'edizione speciale di *Otello* da mettere in scena a Parigi. Nel 1896 scrive direttamente a Tebaldini, che si trova a Padova, per avere copia di alcuni *Te Deum* «antichi». La storia è nota perché le lettere di Verdi, che hanno per tema i *Te Deum* e l'*Inno Ambrosiano*, sono riportate in più pubblicazioni¹⁴. Il loro sodalizio poggiava sulla comune convinzione che nell'arte musicale per progredire bisognasse ripartire dalla consapevolezza del passato; non casuale, quindi, fu l'istituzione in Conservatorio di una cattedra di Canto gregoriano e Polifonia vocale, tenuta da Tebaldini stesso, che però incontrò forti critiche nell'ambiente parmense. Ildebrando Pizzetti, suo allievo prediletto, scriverà:

¹² Guerrini Paolo (Bagnolo Mella 1880-Brescia 1960) collaboratore del periodico «Santa Cecilia», scrisse parecchie biografie di musicisti. Fu autore della *Storia della Riforma cecilianica in Italia* e dell'appendice della *Storia della musica sacra* di Katschthaler. Storiografo bresciano, ha spaziato tra storia, cultura e musica. Fu nella città di Brescia bibliotecario della «Queriniana», archivista vescovile, vicecancelliere della Curia, docente di storia presso il Seminario diocesano e direttore dell'Archivio storico civico.

¹³ Per i dati delle composizioni cf. Appendice, 4.

¹⁴ Tra le altre in *Idealità convergenti. Giuseppe Verdi e Giovanni Tebaldini*, a cura di ANNA MARIA NOVELLI - LUCIANO MARUCCI, D'Auria, Ascoli Piceno 2001, pp. 48-50.

parlare di canto gregoriano, di polifonia, di classici, di Palestrina, di Bach, di Beethoven, era come parlare arabo, perché in tutti noi c'era la inveterata credenza (acquisita in Conservatorio) che si potesse far della musica senza bisogno di studiare quelle anticaglie¹⁵.

Il 2 giugno 1898, durante la *I Esercitazione Pubblica di Musica Italiana del XVIII secolo*, Tebaldini fa eseguire dagli allievi brani di Bassani, Domenico Scarlatti, Zipoli, Marcello, Vinaccesi, Lotti, Tartini, Galuppi (supportati da un programma di sala con illustrazioni storico-critiche) e l'8 dicembre successivo, alla seconda esercitazione, musiche di Traetta e Marcello. In quell'occasione Verdi gli invia la seguente lettera:

Maestro Tebaldini – / Grazie. / Mi rallegro che in una esercitazione musicale di un conservatorio Italiano siasi eseguita Musica Italiana. / È una meraviglia! / Saluti / Dev. G. Verdi¹⁶.

Nel 1927 Tebaldini, invitato a tornare nel Conservatorio di Parma per tenere le conferenze su Beethoven e Verdi, nonché tre lezioni gregorianopalestriniane, decide di donare all'Istituto partiture di sue trascrizioni di Giacomo Carissimi, Emilio de' Cavalieri, Jacopo Peri e Giulio Caccini, Girolamo Frescobaldi, Antonio Lotti, Benedetto Marcello, Giovanni Battista Sammartini, Tommaso Traetta, Marco da Gagliano, inoltre una *Messa* a 6 voci di quest'ultimo, trascritta a Regensburg nel 1889 (copia della quale si trova anche nella Biblioteca del Conservatorio «Luigi Cherubini» di Firenze), XXIV mottetti di Palestrina, la sua *Trilogia Sacra* con melodie gregoriane, mottetti e inni pure di Palestrina, a commento delle tre cantiche dantesche per il VI Centenario di Dante Alighieri, celebrato a Ravenna nel 1921¹⁷.

Anche a Roma Tebaldini presenta alcune sue trascrizioni in Concerti storici presso l'Accademia di Santa Cecilia e il Teatro Augusteo, rispettivamente il 12 e il 17 aprile 1912. La ricca bibliografia su *Rappresentazione d'Anima e Corpo* e su *Euridice* dimostra quanto rilevante sia stato il successo di quei concerti e quale il gradimento non soltanto degli esperti del settore musicale¹⁸.

Nel febbraio del 1914 il direttore d'orchestra Bernardino Molinari¹⁹

¹⁵ RAFFAELLA NARDELLA, *La cultura verdiana nell'insegnamento di Tebaldini*, «Aurea Parma», 85, n. 1 (2001), p. 69.

¹⁶ Lettera pubblicata nell'articolo *In gloria di Verdi. Italianità musicale. Verdi al Maestro Tebaldini*, «Orfeo», 4, n. 1 (1913).

¹⁷ Per l'elenco dettagliato delle composizioni donate cf. Appendice, 5. La partitura dell'esecuzione ravennate è conservata nella Biblioteca Classense di Ravenna.

¹⁸ Per la bibliografia di *Rappresentazione di anima e di corpo* cf. Appendice, 6, per quella di *Euridice* cf. Appendice, 7. Ulteriori informazioni si trovano nella sezione *Note didascaliche* del sito www.tebaldini.it.

¹⁹ Bernardino Molinari (Roma 1880-1952), direttore d'orchestra, compì gli studi al Liceo Musicale di Santa Cecilia in Roma con Stanislao Falchi per la composizione e Remigio Renzi per armonia e organo. Dal 1912 al 1943 fu direttore artistico dei concerti dell'Augusteo di Roma, ai quali diede notevole impulso. Per le sue nozze Tebaldini gli donò la trascrizione autografa di *Euridice* di Peri e Caccini.

ripropone all'Augusteo di Roma un programma di trascrizioni e riduzioni di Tebaldini: Bassani (*Sonata*), Legrenzi (*Intermezzi dal Totila*), Traetta (*Intermezzo del Farnace*), Galuppi (*Introduzione alla Cantata dell'Ascensione*), de' Cavalieri (*Preludio alla Rappresentazione d'Anima e Corpo*), Frescobaldi (*Fuga in sol minore*). Alcune di esse sono state ritrovate nella Bibliomediateca annessa alla Casa della Musica della capitale; altre (*Fuga in sol minore* del presunto Frescobaldi, *Largo* di Bassani, *Sonata n. 1* di A. Scarlatti, stralci da *Rappresentazione*) nella Biblioteca dell'Accademia Filarmonica di Bologna e nel Fondo Don Cesare Franco del Conservatorio «Niccolò Piccinni» di Bari.

Dal 1902 Tebaldini opera a Loreto come direttore della Cappella Lauretana. Il suo lavoro è arduo, perché i dettami della riforma cecilianica in quell'ambiente di provincia, sebbene la basilica sia un'istituzione vaticana, non vengono compresi, anzi avversati. I direttori precedenti preferivano la musica di matrice teatrale e il popolo non era educato alla qualità delle composizioni classiche. Nonostante ciò, anche a Loreto egli scandaglia il ricchissimo archivio musicale, scoprendo composizioni di antichi autori che trascrive e fa eseguire. Per brevità riporto soltanto i principali: Giovanni Pierluigi da Palestrina, Costanzo Porta, Filippo de Monte, T. L. da Vittoria, Matteo Asola, Francesco Soriano, Felice Anerio, Antonio Cifra, Vincenzo Pellegrini, Ludovico da Viadana, Emidio Rossi, Giovanni Legrenzi, Tommaso Redi, Geminiano Giacomelli, Ottavio Pitoni, Giovanni Giuseppe Fux, Giovanni Clari, Andrea Basili, Gio. Batta Borghi, Stanislao Mattei.

Nel 1925, quando è alle soglie della pensione, il Ministero della Pubblica Istruzione promuove l'incisione di alcuni dischi delle Cappelle Lauretana e Sistina per l'etichetta «La voce del padrone». Il Centro Studi e Ricerche «Giovanni Tebaldini» possedeva la *brochure* con tutti i dati delle registrazioni, che per Loreto erano nove. Di recente questi dischi sono stati trovati e acquisiti dal Centro: oltre a brani di gregoriano, contengono composizioni di Tebaldini, Corrado Barbieri e Perosi, trascrizioni di brani di Lotti, Palestrina, Mattei, Porta, Suriano, Borghi²⁰.

Napoli è un'altra città dove Tebaldini ha fatto conoscere le musiche del passato e dove, tra l'altro, dal 1925 al 1930 ha retto la cattedra speciale di Canto gregoriano ed Esegisi della polifonia palestriniana, istituita per lui al Conservatorio «San Pietro a Majella» dal direttore Francesco Cilèa. I suoi rapporti con il capoluogo partenopeo risalgono al 1918. Nell'ottobre di quell'anno, in casa dell'industriale Roberto De Sanna²¹, appassionato di musica, nasce l'idea di formare una società musicale per far eseguire in

²⁰ Per i dati completi cf. Appendice, 8.

²¹ Roberto De Sanna era un industriale del carbone. Per un periodo gestì il Teatro San Carlo e fu organizzatore di una stagione lirica italiana al Covent Garden di Londra. Nella sua abitazione riuniva personalità del mondo intellettuale e politico.

prevalenza partiture della grande tradizione polifonica italiana, verso le quali i cultori napoletani (in testa il poeta Salvatore Di Giacomo che offre la sua entusiastica collaborazione) sentono – come ha scritto Emilia Gubitosi²² – «quella naturale attrazione che si avverte verso un mondo da scoprire»²³. Al gruppetto iniziale si uniscono personalità dell'ambiente artistico e politico e Tebaldini viene coinvolto da Di Giacomo per la sua competenza nel settore. Gettate le basi dell'Associazione, nella primavera dell'anno successivo iniziano i primi concerti, organizzati e diretti da Tebaldini stesso²⁴.

Particolarmente interessanti, per i contenuti inerenti il «recupero dell'antico», le lettere di Tebaldini a Illica che trattano di *Rappresentazione di anima e di Corpo* in una trascrizione e riduzione adattata da Tebaldini alla «visione scenica» del librettista. Sono incentrate sul tentativo, purtroppo naufragato forse perché i tempi non erano maturi, di rappresentare l'opera in forma teatrale. Per l'operazione furono interpellate personalità di rilievo: Toscanini, l'impresario del Metropolitan Giulio Gatti Casazza, il musicista Emilio Pizzi (residente a Londra), che avrebbe dovuto parlare con l'impresario Thomas Beecham, il direttore d'orchestra Edoardo Mascheroni, Tito Ricordi e Luigi Grabinski Broglio (direttore della «Selenium Film»). Infatti Illica, come ultima ipotesi, avrebbe voluto realizzare un film, idea che Tebaldini non condivideva²⁵.

Da uno scritto autografo, allegato alla partitura del 1910 (conservata presso il nostro Centro), si comprende che egli aveva realizzato «un sunto organico del lavoro, tale cioè che pure rimanendo nei limiti di lunghezza adatti a un pubblico moderno, stesse a renderne per intero il significato morale e spirituale e il valore musicale e artistico». Per la rappresentazione scenica si dovrà attendere il 20 maggio 1931, quando il direttore d'orchestra tedesco Hermann Scherchen²⁶ la proporrà al Residenz Theatre di

²² Emilia Gubitosi (Napoli 1887-1972) è stata la prima donna in Italia a essere ammessa agli studi di composizione in un conservatorio. Nel 1918, con Salvatore Di Giacomo e altri (tra i quali Tebaldini), fondò l'Associazione «Alessandro Scarlatti» di Napoli, di cui dirigeva la scuola corale. Fu concertista e insegnante presso il Conservatorio «San Pietro a Majella».

²³ Informazioni tratte da una memoria dattiloscritta, inedita, sulla storia della «Scarlatti», conservata presso I-APcsrgt, inviata dalla Gubitosi a Tebaldini per il venticinquennale della costituzione dell'Associazione, quindi nel 1944 circa.

²⁴ Per il contenuto dei programmi cf. Appendice, 9.

²⁵ Per la lettera di Tebaldini a Illica, in cui il musicista espone le sue idee in merito, cf. Appendice, 10. Tutta la corrispondenza tra Tebaldini e Illica su questo argomento meriterebbe un approfondito studio monografico in quanto dà modo di conoscere motivazioni e intenzioni che chiariscono meglio il pensiero di Tebaldini sul recupero dell'antico.

²⁶ Hermann Scherchen (Berlino 1891-Firenze 1966), direttore d'orchestra tedesco. Nel 1919 fondò a Berlino una società per la musica nuova, nel 1920 la rivista «Melos» e nel 1933 «Musica viva». Istituì un laboratorio di musica elettronica a Gravesano (Canton Ticino); organizzò corsi, conferenze e seminari per lo studio della musica contemporanea. Fu anche grande interprete del repertorio classico e romantico. Autore di

Monaco²⁷. Nel 1939 quella trascrizione fu ripetuta a Roma, nella Sala Borromini alla Vallicella, sotto la direzione di Francesco Molinari Pradelli²⁸ e fu trasmessa in differita dall'EIAR.

Riconoscimenti e qualificati giudizi giunsero a Tebaldini per la sua opera di trascrittore ed esecutore di musiche del passato. Basti ricordare la motivazione della Reale Accademia d'Italia del 1940:

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

*Il Vicepresidente per la Classe di Arti / P. Mascagni*²⁹.

Eloquenti anche le testimonianze di Ildebrando Pizzetti, Guido Alberto Fano, Mario Pilati, Giulio Confalonieri, Lodovico Ferdinando Lunghi, Mario Labroca³⁰.

Per quanto concerne i dati sulle trascrizioni effettuate da Tebaldini a Venezia, Padova e Loreto, rimando al catalogo delle composizioni tebaldiniane di prossima pubblicazione, a cura della Fondazione Levi di Venezia.

metodi didattici e di scritti estetici e divulgativi, va ricordato pure come compositore di musica da camera e vocale. Diresse più volte *Rappresentazione di Anima e di Corpo* di de' Cavalieri e altre musiche di antichi autori nella trascrizione-riduzione di Tebaldini.

²⁷ L'amico Francesco Cilèa in una cartolina illustrata, datata Napoli, 25.V.31 (conservata presso I-APcsrgt) scrive a Tebaldini: «Leggo in questo momento sul "Giornale d'Italia" il gran successo di *Anima e Corpo* a Monaco. Il mio pensiero corre a te, che hai fatto rivivere quel capolavoro, e ti invio le mie, le nostre congratulazioni».

²⁸ Francesco Molinari Pradelli (Bologna 1911-1996) è stato un direttore d'orchestra, allievo di Bernardino Molinari. Debuttò alla Scala nel 1946 per la riapertura del Teatro dopo la guerra. Dieci anni dopo diresse al Covent Garden di Londra. Dal 1957 lavorò parecchio negli Stati Uniti, senza mai abbandonare i più famosi teatri italiani. Pregevoli le sue incisioni discografiche per le più rinomate etichette.

²⁹ La motivazione del riconoscimento fu letta a Roma, in Campidoglio, da S. E. Luigi Federzoni, presidente della Reale Accademia d'Italia, nell'adunanza solenne del 21 aprile 1940, alla presenza del re Vittorio Emanuele III.

³⁰ ILDEBRANDO PIZZETTI, *La musica dei Greci, studio storico-critico*, Musica, Roma 1914, pp. I-III: cf. Appendice, 11a; GUIDO ALBERTO FANO, *Nella vita del ritmo*, Ricciardi, Napoli 1916, pp. 54-55: cf. Appendice, 11b; MARIO PILATI, *Giovanni Tebaldini*, «Bollettino bibliografico musicale», 4, n. 2 (1929), pp. 2, 3, 5, 7-8, 10, 18: cf. Appendice, 11c; GIULIO CONFALONIERI, *Cose a posto*, «7Giorni», 9, n. 26 (1943); anche in *Bruciar le ali alla musica*, con il titolo *Omaggio a Tebaldini*, Rizzoli, Milano 1945, pp. 256-262: cf. Appendice, 11d; LODOVICO FERDINANDO LONGHI, *Giovanni Tebaldini. Accademico di S. Cecilia*, «Il Giornale d'Italia», 18 gennaio 1951, p. 5: cf. Appendice, 11e; MARIO LABROCA, *Ricordo di Giovanni Tebaldini* [rubrica radiofonica]; *L'Osservatore musicale*, 18.5.1952, anche in *Parole sulla musica*, Rizzoli, Milano 1954, p. 67: cf. Appendice, 11f.

APPENDICE DOCUMENTARIA



1. Giovanni Tebaldini nel 1889. Sul retro la dedica autografa: «All'ill^{mo} e Rev.^{mo} / P.^e Angelo De Santi / il sempre suo / riconoscente / Gio Tebaldini / Venezia Ottobre 1891» (courtesy ROMA, ARCHIVIO LA CIVILTÀ CATTOLICA, *Fondo Angelo De Santi*).



2. Giovanni Tebaldini nel 1889 con i compagni di classe e i docenti della Kirchenmusikschule (courtesy I-APcsrgt).

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



3. Programma del *Concerto Storico*, organizzato e diretto da Tebaldini a Venezia il 20 marzo 1891 con trascrizioni di partiture di autori del passato da lui riesumate (courtesy I-APcsrgt). *segue* →

PROGRAMMA

1. **Martinengo** Giulio Cesare († 1613) — INNO « *Virgo Mater Ecclesiae* » Coro a quattro voci miste - (Manoscritto esistente nell'Archivio della Cappella di S. Marco).
Alunni della *Schola Cantorum* di S. Marco.
2. **Monteverde** Claudio (1568-1643) — DUETTO per Soprani nell'opera *L'Incoronazione di Poppea* (poesia di Gio. Fr. Busenello) rappresentata nel teatro Grimani a SS. Giovanni e Paolo in Venezia, gli anni 1642 e 1646) - (Da codice inedito della R. Biblioteca di S. Marco, trascr. da G. Tebaldini).
Signorine *Erminia Pucci* e *Elvira Dabalà*.
3. **Rovetta** Giovanni († 1668) — RESPONSORIUM « *Beata viscera* » Coro a quattro voci miste (Ms. dell'arch. d. Cappella di S. Marco)
Alunni della *Schola Cantorum*.
4. **Cavalli** (Caletti Bruni) Francesco (1599-1676) — ARIA per Soprano e SCENA DEGLI INCANTESIMI, con accompagnamento d'archi e cembalo, nell'opera *Giasone* (poesia di A. Cicognini) rappresentata nel teatro Tron a S. Cassiano, gli anni 1649 e 1666 - (Da codice inedito della R. Biblioteca di S. Marco, trascritta da G. Tebaldini).
Signorina *Erminia Pucci*.
5. **Rovettino** (Volpe) G. B. († 1692) — ARIA per Contralto con accompagnamento di violini e cembalo nell'opera « *Gli amori di Apollo e Leucotoe* » rappresentata nel teatro Grimani a SS. Gio. e Paolo l'anno 1663 - (Da codice inedito della Regia Biblioteca di S. Marco, trascritta da T. Wiel).
Signorina *Elvira Scopinich*.
6. **Bassani** G. B. (1657-1716) — SONATA per violino con accompagnamento di cembalo - (Trascriz. di G. Ritter - edita).
Prof. *P. A. Tirindelli*.

(segue documento)

7. Ziani Marc'Antonio (1653-1715) — **ARIETTE** per Soprano nell'opera *Alessandro Magno in Sidone* (poesia di Aurelio Aureli, rappresentata la prima volta nel teatro Grimani a SS. Gio. e Paolo l'anno 1679 - (Da codice inedito della R. Biblioteca Marciana, trascr. da T. Wiel).
Signorina *Elvira Dabalà*.
8. Legrenzi Giovanni (1625-1691) — **SINFONIE** per archi e cembalo nell'opera *Totila* (poesia di Matteo Noris) rappresentata nel teatro Grimani a SS. Gio. e Paolo l'anno 1677 - (Da codice inedito della R. Biblioteca di S. Marco).
9. detto — **ARIA** per Tenore con accom. d'archi e tromba nell'opera *Totila* (id. id.) - (Trascriz. di G. Tebaldini).
Cav. *Francesco Pasini*.
10. detto — **SALMO** « *Nisi Dominus* » Solo e Coro a 3 voci di uomini, con accompagnamento d'archi e organo - (Trascrizione di F. Commer, edita).
Cav. *Francesco Pasini* e alunni della *Schola Cantorum*.

ACCOMPAGNATORI

al cembalo — Maestro *Ansonio De Lorenzi Fabris*
all'organo — Signor *Oreste Ravanello*

CONCERTATORE E DIRETTORE

Giovanni Tebaldini

Biglietto d'ingresso — **ALLA SALA Lire 3.— - ALLA RINGHIERA Lire 1.—**
a beneficio del LICEO B. MARCELLO e della SCHOLA CANTORUM di S. Marco

I biglietti sono vendibili ai Negozi Musica E. Brocco in Merceria dell'Orologio e P. Faustini ai Leoncini, ed alla Cancelleria del Liceo.

**4. Lettera autografa di Giovanni Tebaldini
a monsignor Paolo Guerrini di Brescia, Loreto 9.XII.932¹:
Tebaldini enumera le trascrizioni dei Gabrieli**

[...] Oggi riprendendo fra mano il materiale allora raccolto e di cui Le ho parlato a Brescia, vedo che possego, messe in partitura da me o dal mio allievo Concina [Giovanni] cantore di S. Marco, le seguenti composizioni:

- A. Gabrieli: Isti sunt triumphatores, Mottetto a 6 voci
 " " Inclina Domine auream tuam, Offertorio a 6 voci
 " " Deus qui beatum Marcum, Mottetto a 7 voci
 " " O Salutaris hostia, Mottetto ad 8 voci
 " " Ave Regina coelorum, Antifona ad 8 voci
 " " Ego dixi Domine, Mottetto a 7 voci
 " " A casa un giorno mi giudò la sorte, Madrigale a 3 voci (quattro stanze)
 " " Dunque baciarsi sì belle e dolci labbra, idem idem (due stanze)
 " " Ella fa se non invan dolersi, idem idem (una stanza)
 " " Hor che nel suo bel seno
 " " Lieto e tranquillo il mar d'Adria riposa, Dialogo ad 8 voci
 " " Domine Deus in Te speravi, Mottetto a 7 voci
 " " O Crux splendidior, Antifona ad 8 voci
 " " Angelus Domini, Responsorio a 7 voci
 " " Angeli Archangeli, Antifona a 4 voci
 (già pubblicata dalla Schola Cantorum di Parigi e da me fatta eseguire più volte a S. Marco, al Santo di Padova ed a Loreto)
 " " Canzona per organo, (ridotta da me per orchestra)

E queste sono sedici composizioni di A. Gabrieli cui posso accompagnare l'O sacrum convivium a 5 voci e le due Canzoni per organo apparse nella «Scuola veneta di musica sacra».

- G. Gabrieli, Dai Fiori Musicali di diversi autori a 3 voci
 " " Alma cortese e bella, Parole di T. Tasso
 " " in Corona di Dodici Sonetti, di G. B. Lucarini
 " " Sacro tempio d'onore, Madrigale a 5 voci
 " " Surrexit Christus, Mottetto Pasquale a 3 voci
 con istrumenti (da me ridotto e fatto eseguire con orchestra a Napoli ed altrove) tratto dall'Opera del Winterfeld "Gabrieli und seine Zeitalter".

¹ Originale presso BRESCIA, FONDAZIONE CIVILTÀ BRESCIANA, *Fondo Paolo Guerrini*. Le sottolineature sono di Tebaldini.

5. Trascrizioni di Tebaldini da lui donate nel 1928 al Conservatorio di Parma insieme a un consistente numero di pubblicazioni di argomento musicale

Inganni dell'Umanità, Madrigale a 3 voci miste (ATB) con accomp. d'orchestra, di Antonio Lotti

Invocazione a Giove, coro a 4 voci (SATB), T (Tirsi), A (Pastore), organo regale e cembalo, da *Dafne* di Marco da Gagliano

Jefte, Oratorio per soli coro ed orchestra, di Giacomo Carissimi

Messa a 6 voci, di Marco da Gagliano, da Tebaldini trascritta a Regensburg nel 1889.

Rappresentazione di Anima e di Corpo, Melodramma per voci (B, MS, TI, TII), cori e orchestra di Emilio de' Cavalieri (1550-1602). Trascr. e riduzione in partit. moderna del 1910; rivista tra aprile e maggio del 1917 per la visione scenica di Luigi Illica.

Salmo XXIV (Ad te Domine levavi), per soli tenore e basso, coro, orchestra, organo o cembalo, di Benedetto Marcello. Parole italiane «In mezzo a' tristi affanni...».

Salmo XLII (Judica me Deus), per basso, organo e orchestra, di Benedetto Marcello
Sinfonia, in tre tempi per archi, di Giovanni Battista Sammartini

Trilogia Sacra, melodie gregoriane, mottetti e inni di G.P. da Palestrina, a commento delle Cantiche Dantesche, nella visione immaginata ed espressa da Giovanni Tebaldini

Tu vivi felice, Minuetto cantato, per soprano, flauti traversieri e archi, di Tommaso Traetta (1727-1779). Partit. d'orchestra e riduzione per canto e pf di Giovanni Tebaldini.

XXIV Mottetti, a 4-5-6-8 voci miste, di G.P. da Palestrina (Palestrina, 1525-Roma, 1594), tratti dalla Raccolta Haberl dell'Ed. Breitkopf und Hoertel, Loreto, 1921]

(Le partiture e le pubblicazioni sono conservate nella Biblioteca Palatina-Sezione musicale di Parma).

6. Bibliografia su *Rappresentazione di Anima e di Corpo*

[...] La *Rappresentazione di Anima e di Corpo* e l'*Incoronazione di Poppea*, iersera eseguite nel grandioso anfiteatro dinanzi ad un pubblico discretamente affollato e vibrante di entusiasmo, hanno rivelato in pieno i loro pregi sommi di ispirazione e di stile, ottenendo un consenso unanime di ammirazione.

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

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

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

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

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

(ALBERTO GASCO, *Augusteum – Il concerto di musica italiana antica*, «La Tribuna», 18 aprile 1912)

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

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

Qualche rigido archeologo musicale potrebbe forse criticare il Tebaldini per avere alterato l'ordine in cui i pezzi da lui scelti si trovano nell'originale, di aver limitato a pochi numeri, tra i molti compresi nell'originale, la materia della sua pubblicazione. Ma, in coscienza, trovo che l'egregio Tebaldini ha ragione; tutti gli episodi della *Rappresentazione* hanno un solo scopo, un solo significato: descrivere la lotta tra la terrena voluttà e la pura gioia celestiale, la vittoria dell'anima sul corpo, della fede sul senso. Scelti i momenti in cui le seduzioni sensuali, gli eccitamenti alla virtù, le tergiversazioni e la elevazione finale siano meglio definiti, con le espressioni più ricche di valore estetico, non è gran danno modificarne l'ordine (visto anche

il consiglio, già riferito, dell'autore), sopra tutto quando qualche insignificante trasposizione consente una bella e suggestiva gradazione negli affetti e negli effetti. [...]

(GIORGIO BARINI, *Rassegna musicale. Venti anni di concerti*, «Nuova Antologia», CLXXVI, 1 aprile 1915, pp. 453-454, 456.

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

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

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

Chi avrebbe immaginato un Emilio de' Cavalieri (questo primitivo, questo ingenuo, questo, in apparenza, fanciullesco allineatore di poche note) sinfonista! Ciò dimostra la fatuità di certe sentenze e di certe distinzioni.

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

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

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

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

(DOMENICO ALALEONA, *Prefazione a Rappresentazione di Anima e di Corpo* di Emilio de' Cavalieri, traduz. in partitura moderna di GIOVANNI TEBALDINI, M. Capra ed., Torino 1914)

Fu gradita sorpresa per me quando Hermann Scherchen, nel passato mese di marzo, ebbe ad informarmi che durante la *Festwoche Neuer Musik* di Monaco si sarebbe ripetuta, scenicamente, la *Rappresentazione d'Anima e Corpo* di Emilio de' Cavalieri in quella che è la mia versione e realizzazione quale venne presentata per la prima volta all'Augusteo di Roma nell'aprile del 1912 e quale lo stesso Scherchen eseguiva a Francoforte nel maggio del 1926. Successivamente il Signor Büchtger, organizzatore del *Festwoche*, mi sollecitava per un articolo intorno all'opera del de' Cavalieri e ai principi da me seguiti nella ricostruzione di essa, da inserire, a mo' di illustrazione, nel programma generale della stessa *Festwoche*.

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



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

La chiara, lucida e scintillante prosa dell'illustre e compianto critico francese, riportata poscia integralmente nel volume *Notes Breves* dell'anno successivo (Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1914) col titolo *Vieille musique romaine*, avrebbe potuto servire di traccia – ripeto – alla mia illustrazione, cominciando dal ricordo che il Bellaigue ha voluto fare d'una celebre frase di Alfredo de Musset: «*Qui nous vins*

d'Italie et qui lui vient des cieux» poiché tale apparve al medesimo Bellaigue il ritorno della *Rappresentazione d'Anima e Corpo*.

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

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

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

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

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

E veniamo a ragioni positive.

Al principio del secolo XVII, cui appartiene la *Rappresentazione d'Anima e di Corpo*, violini divisi, cornetti e tromboni in un assieme sonoramente grandioso, erano già stati usati su larga misura da compositori celebratissimi quali, ad esempio, Giovanni Gabrieli. Come non ammettere che il de' Cavalieri abbia mirato egli pure a questi risultati? Nella sua partitura non v'è cenno di ciò. Perché nel piccolo ambiente dell'Oratorio della Vallicella gli mancavano i mezzi e la possibilità di allargare il suo quadro colorendolo di più intensa vita.

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

«Nel principio avanti il calar della tela, sarà bene fare una musica piena con voci doppie e *quantità assai di strumenti*.

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

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

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

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

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

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

Ildebrando Pizzetti nello scritto: *Interpretare la musica* (Pegaso, giugno 1929) ha affermato giustamente e profondamente: «C'è chi dice, e c'è chi l'ha scritto, che l'interprete di un'opera d'arte deve porsi nell'identico stato d'animo in cui si trovò l'autore dell'opera quando essa fu creata». Un'affermazione questa, che è indizio di presunzione superbissima e di *straordinaria semplicità di mente*. Ma se neppure uno stesso uomo può sentirsi identico a se stesso in due momenti successivi della sua esistenza! (*Qui, gli storici e gli archeologi della musica, i critici e gli ortodossi della musicologia; i sacerdoti, tutori dello spirito del tempo, protesteranno, con ogni probabilità, contro le affermazioni sacrosantamente vere del Pizzetti. g. t.*) ... E continua l'autore di *Debora e Jaele*:

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

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

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



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

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

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

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

(GIOVANNI TEBALDINI, *Rappresentazione di Anima e di Corpo di Emilio de' Cavalieri al Residenztheater di Monaco di Baviera*, «La Nuova Italia Musicale», 4, n. 6 [1931], pp. 3-5)

7. Bibliografia su *Euridice*

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

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

Il resuscitare quasi a vita novella queste luminose espressioni del genio italiano, che segnano tappe miliari nel cammino millenario della musica, è opera dunque non tanto patriottica quanto degna dell'ammirazione e dell'incoraggiamento universale. Ma l'opera non è perciò delle più facili; ché vi s'accompagnano difficoltà non poche e non trascurabili. Infatti, la ricostruzione e la trascrizione devono essere fatte con intenti al tempo stesso di grande bellezza e fedeltà storica. E il trascrittore deve essere dotato, oltre che di un felice temperamento d'artista e di una sicura conoscenza dell'epoca storica, di serenità affinché la sua mano non si lasci trarre dalla voluttà di una frase, per sostenerla con una base orchestrale sia pure di per se stessa bella, ma non corrispondente per stile al capitello d'una semplicità dorica.

Queste le difficoltà d'ordine estetico, oltre quelle, assai minori, tecniche di realizzazione del *continuo*, cui s'imbatte il ricostruttore moderno di queste musiche

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

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

(GUIDO MAGGIORINO GATTI,

La rievocazione del genio italiano nelle ore storiche della guerra. Musiche italiane del Seicento in esecuzioni recenti a Milano ed a Torino, «Orfeo», 7, n. 10 [1916], p. 3)

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

Il gruppo fiorentino, che non poteva avere una coscienza storico-critica di quanto avveniva e di cui esso stesso era parte integrante, si compiacque di rappresentare la nuova arte nel mondo che allora meglio si confaceva agli spiriti umanistici del rinascimento: come la riproduzione di una forma dell'antica arte greca.

[...] Per bene intendere i rapporti tra le edizioni originali e la elaborazione fatta dal maestro Giovanni Tebaldini per l'esecuzione moderna, bisogna volgere l'attenzione al fatto che in quel tempo la notazione era molto abbreviata, limitandosi alle sole parti di canto e al rigo del basso. La risoluzione delle armonie si poteva intendere per mezzo di indicazioni numeriche, ma i riempimenti armonici e le singole parti strumentali venivano improvvisate dagli esecutori: gli autori confidavano pienamente «nel giudizio e nell'arte di chi suona» (Caccini). E si noti che in quel tempo era molto sviluppata l'arte della «improvvisazione e delle diminuzioni», per cui, è certo, gli esecutori portavano un contributo personale alla composizione dell'insieme. L'orchestra apprestata per l'esecuzione della *Euridice* si può ritenere dovesse

essere numerosa. Se Emilio del Cavaliere, per la rappresentazione dell'Oratorio della Vallicella aveva sentito il bisogno di raccomandare che in alcuni punti si usassero «più strumenti che possibile», a maggior ragione è da ritenersi che a Palazzo Pitti, tra gli sfarzi e le sontuosità delle feste celebrate in onore della Cristianissima Regina, i mezzi apprestati per l'esecuzione strumentale non siano stati così esigui come da alcuni si è voluto dedurre dalle parole di ringraziamento rivolte da Jacopo Peri ai gentiluomini dell'orchestra. Il maestro Tebaldini, per tal ragione, ha creduto di potersi concedere qualche licenza nel colorire, occorrendo, le tinte dello strumentale: il che, del resto, sarebbe stato, in ogni caso, indispensabile ai fini dell'attuazione pratica d'una rappresentazione per i nostri giorni.

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

(Programma del Concerto, a cura dell'ASSOCIAZIONE «ALESSANDRO SCARLATTI», R. Politeama Giacosa, Napoli, 28 gennaio 1920).

[...] Ripetendosi oggi in questo ampio Politeama l'*Euridice* di Peri e Caccini – da me compulsata nella sua forma primitiva, e tradotta in partitura moderna – innanzi ad un pubblico formato in maggioranza di giovani, per doveroso senso di rispetto ho desiderato io stesso di chiarire al cospetto vostro quei criteri che da anni molti, oramai, mi accompagnano, mi sorreggono e mi incitano a percorrere la strada, modesta sia pure, ma solatia e sicura, sino ad oggi battuta.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sospirate aure celesti
Lacimate o selve o campi.

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

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

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

Gioite al canto mio
Selve frondose
Gioite amati colli!

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

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

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

GIOVANNI TEBALDINI, *Prolusione alla II esecuzione di "Euridice"*,
Napoli, R. Politeama Giacosa, 2 febbraio 1920; testo autografo inedito
conservato presso Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Brescia)

8. Dischi «di musica religiosa eseguita dai Cantori della Cappella Musicale Lauretana sotto la guida di Giovanni Tebaldini», Edizione Società Nazionale del Grammofono - [Voce del Padrone] - Milano, 1 aprile 1925

- L. 22 - R 7409 *Asperges me, Domine* - Corale Gregoriano 7-254750
Kyrie Eleison (Lotti) a 3 voci dispari (dalla messa completa) 7-254751
- L. 22 - R 7411 *Gloria in excelsis* (Tebaldini), a 4 voci dispari 7-251752
(dalla *Missa Capitularis*) con acc. di organo 7-251753
Introibo in domum tuam (Gounod) offertorio a 4 voci 7-251753
- L. 22 - R 7413 *Super Flumina Babylonis* (Tebaldini) Offert. a 4 voci dispari 7-251754
Sanctus (Palestrina) a 4 voci dispari (dalla Messa "Sine nomine") 7-251755
- L. 22 - R 7417 *Ave Maris Stella* (Tebaldini) Inno a 4 voci dispari 7-251758
Lucis Creator Optime (Barbieri) Inno a quattro voci dispari 7-251759
- L. 22 - R 7419 *Magnificat* (Pitoni) cantico a 4 voci dispari 7-254760
(per i Vespri domenicali e solenni) 7-254761
Est secretum Valeriane (Tebaldini) antifona a 4 voci dispari 7-254761
- L. 22 - R 7421 *Alma Redemptor Mater* (Mattei) Antifona a 4 voci dispari 7-254762
(dall'Avvento alla Purificazione) 7-254762
Ave Regina Coelorum (Porta) Antifona a 4 voci dispari 7-254763
(dalla Purificazione al Giovedì Santo) 7-254763
- L. 22 - R 7423 *Regina Coeli laetare alleluja* (Lotti) Antifona a 4 voci dispari 7-254764
(dal Sabato Santo al Sabato di Pentecoste) 7-254765
Salve regina (Suriانو) Id. (dalla Trinità all'Avvento) 7-254765
- L. 22 - R 7425 *Vexilla regis prodeunt* (Borghi) Inno a 4 voci dispari 7-254766
(alla Processione e deposizione del S.S. nel Venerdì Santo) 7-254767
Sicut cervus desiderat (Tebaldini) tratto a 4 voci dispari 7-254767
- L. 22 - R 7427 *Ecce Sacerdos Magnus* (Perosi) Responsorio a 6 voci dispari 7-254768
(nell'ingresso solenne in Basilica dei Cardinali e Vescovo Dioc.) 7-254769
Virginis Lauretanae gloria. Tre invocazioni a 4 voci dispari 7-254769
(nella Processione con la Santa Statua della Vergine) 7-254769

9. Programmi dei concerti con trascrizioni di Tebaldini, da lui diretti per l'Associazione "Alessandro Scarlatti" di Napoli

Primo Concerto, Anno I, Napoli, 8 aprile 1919, Emilio de' Cavalieri, *Rappresentazione d'Anima e Corpo* per soli, coro e orchestra

Secondo Concerto, Anno I, Napoli, 14 aprile 1919, Emilio de' Cavalieri *Rappresentazione d'Anima e Corpo* per coro e orchestra (*Sinfonia* per orchestra, *Coro* "O Signor Santo e vero", *Finale* per orchestra); G. Fr. Anerio, *Laude Spirituale* per soprano e *Laude Spirituale* per soprano e baritono; G. Frescobaldi, *Fuga in sol minore*; G. Carissimi, *Aria* dall'*Historiae Ezechiae* per tenore, archi e organo; G. Carissimi, *Plorate filii Israël* (Recitativo per soprano e Coro a 6 voci); G. B. Bassani, *Sonata* per archi, oboe ed organo; G. Gabrieli, *Surrexit Christus* (Mottetto per coro a 3 voci e orchestra).

Terzo Concerto, Anno I, Napoli, 28 aprile 1919, Emilio de' Cavalieri, *Rappresentazione d'Anima e Corpo* per coro e orchestra; G. Carissimi, *Aria* dall'*Historiae Ezechiae* per tenore, archi e organo; G. Carissimi, *Plorate filii Israël* (Recitativo da *Jefte* per soprano e coro a 6 voci); G. Gabrieli, *Surrexit Christus* (Mottetto per coro a 3 voci e orchestra).

Concerto [non numerato], Anno II, Napoli, 28 gennaio e 2 febbraio 1920, Peri e Caccini, *Euridice*.

Quarto Concerto, Anno II, Napoli, 12 aprile 1920, G. Carissimi, *Preludio* per archi e organo; G. Carissimi, *Jefte*, per soli, coro e orchestra; A. Lotti, *Regina coeli*, antifona per coro a 4 voci; B. Marcello, Salmo XLII *Iudica me Deus* per bassi, archi e organo; B. Galuppi, *Introduzione* alla *Cantata dell'Ascensione* per orchestra d'archi, oboi e organo.

Quinto Concerto, Anno II, Napoli, 14 aprile 1920, G. Carissimi, *Preludio* per archi e organo; G. Carissimi, *Jefte*, per soli, coro e orchestra; G. Tartini, *Canzoncine spirituali* (inedite) per soprani e contralti con accomp. d'archi; G.P. da Palestrina, *Pueri Hebraeorum*, mottetto a 4 voci; A. Lotti, *Regina coeli*, antifona per coro a 4 voci; B. Marcello, Salmo XXI *Deus Deus meus* per tenore, archi e organo; B. Galuppi, *Introduzione* alla *Cantata dell'Ascensione* per orchestra d'archi, oboi e organo.

Concerto [non numerato], Anno IV, Napoli, 15 maggio 1924, *Trilogia Sacra - Paradiso* a commento delle cantiche dantesche, immaginata ed espressa da G. Tebaldini (con melodie gregoriane, inni e mottetti palestriniani), unitamente ad altre musiche dello stesso Tebaldini, di M. E. Bossi e I. Pizzetti.

10. Lettera autografa di Giovanni Tebaldini a Luigi Illica

[s.l.] 20 sett. 918²

Caro Illica, torno momentaneamente a casa dopo aver assistito a due rappresentazioni cinematografiche di Christus e di Frate Sole ridotte... ai minimi termini. Cosa da ridere e piangere insieme!

Questa circostanza mi ha fatto riflettere e considerare che il melodramma di de' Cavalieri – soprattutto musicalmente – ridotto a cinematografia come tu vagheggi, verrebbe esposto ad oltraggi dei quali io non assumo al certo né la paternità né la responsabilità. La sua rappresentazione in teatro avrebbe potuto significare l'amplificazione di un'idea; la riduzione in cinematografia (intendo dire della musica) una profanazione.

È stato bene che io mi sia persuaso de visu della fondatezza delle mie opinioni.

Infatti, se anche in una prima rappresentazione si riuscisse ad avere tutto quello che occorre, quanto mai potrebbe durare questa edizione se in taluni posti la musica si ridurrebbe ad un... pianoforte scordato o male strimpellato? La riforma monodica del de' Cavalieri fu fatta in nome del recitar cantando; e noi vorremmo ridurre la sua arte al tacer sonando? Quello che è mirabile in quella musica è l'esatta corrispondenza fra recitativo e parola. Tutto questo scomparirebbe nella nuova

² Originale presso PIACENZA, BIBLIOTECA PASSERINI-LANDI, *Fondo Antico - Lascito Luigi Illica*. Le sottolineature sono di Tebaldini.

riduzione per essere sostituito da che cosa? Dal gesto commentato nel più dei casi da un pianoforte chitarra?

Ma se Tito von Ricordi o il suo Ludretto osservarono a te che io mi ero permesso troppe licenze (oh gli aristarchi puritani!) nella riduzione della Rappr. d'A. e C. tanto da meritare la censura di Cesari (tutte balle perché il Cesari lodò incondizionatamente il mio lavoro, ma solo – per ben altre cause – a due anni di distanza volle insorgere contro la riduzione dell'Euridice) cosa direbbero e con loro tanti altri se io, proprio io, esponessi il de' Cavalieri ad una alterazione siffatta.

Ti ripeto, se il lavoro fosse stato dato in teatro e se artisticamente e moralmente avessi raccolto il frutto del lavoro di rifacimento (che mi costò un mese e mezzo di fatica) sulla tela della tua riduzione per teatro, potrei forse dare il mio nulla osta per una [?] terzo adattamento, ma così no, perché poi esporrei il de' Cavalieri ed io ancora al pericolo di vederci chiuse le porte di quelle Sale da concerti in cui la Rappr. d'A. e C. fosse per essere eseguita.

Figurati, tacendo tu e tacendo gli altri (e fu una vera gaffe) a riguardo di ciò che anche a te era apparso con tanto fascino... artistico e commerciale, pur nel momento in cui la cosa avrebbe incontrato indubbio favore e reso un servizio al nostro Paese, io mi diedi a resuscitare su vaste proporzioni un'altra forma d'arte tutta nostra: il Concerto Spirituale. E cominciai abbastanza bene a Bologna. Ora dovrei continuare la mia strada.

Vuoi che vada a cozzare contro il buio di un vicolo chiuso? Francamente non mi sento! Adoprati a far dare il melodramma scenico come lo studiammo e lo compimmo. Cerca una buona occasione e dovrebbe trovarsi, se nel campo teatrale ed affaristico si capisse qualche cosa) e mettiamoci all'opera. Salvata la dignità storica del de' Cavalieri e nostra... se adattamenti commerciali si dovranno fare, si faranno poi. Altrimenti facciamo un'altra cosa. Prendendo il soggetto e sviluppandolo come a te sembra più opportuno, io farò della musica nuova... adattabile a tutti gli usi. A questo potrò accondiscendere. [...]

11. Testimonianze di autori vari

a) *Lettera dedicatoria a Giovanni Tebaldini*

Carissimo Maestro,

si ricorda? ... Quattordici anni or sono Ella iniziava al Conservatorio di Parma le sue belle lezioni di Canto gregoriano, invitando ad assistervi gli alunni delle Scuole di Composizione.

Si ricorda? Non so. Ma ben me ne ricordo io, ed ho sempre in mente i suoi insegnamenti preziosi, e ricordo il fervore che faceva vibrare la Sua voce, mentre Ella si studiava di far comprendere e *sentire* ai giovani discepoli la divina bellezza delle antiche melodie onde volle essere espressa la fervida intimità degli uomini cui la parola di Cristo uomo aveva recato il conforto di una speranza suprema.

Ella parlava a noi giovani delle melodie liturgiche latine, e ce le faceva conoscere ed ammirare, perché in essa è un meraviglioso tesoro di espressioni che un musicista non può ignorare senza vergogna.

Ma c'era, ...allora, chi voleva vedere nelle sue lezioni una pura e semplice manifestazione di clericalismo e di propaganda clericale! ...

Ma non voglio ora ricordarle i per Lei tristi anni del Suo directorato al Conservatorio di Parma; dico tristi per Lei perché la Sua intelligentissima opera di riforme didattiche, che avrebbe dovuto essere non solo riconosciuta ma benedetta, dentro e fuori del Conservatorio, fu avversata, osteggiata accanitamente senza ragione alcuna...

Io so, ed è la verità vera, che anni fecondi di buoni risultati ce n'erano stati ben pochi, per il Conservatorio di Parma, prima che Ella se ne assumesse la direzione: e ve ne son stati anche meno, dopo.

E per me so che al Suo esempio e ai Suoi insegnamenti io debbo non solo alcuni degli anni di mia vita più dolci a ricordare, ma anche l'aver sentita la necessità di studiare amorosamente le antichissime musiche e teorie musicali.

De' miei studi intorno alle musiche antichissime, latine e greche in ispecie, è testimoniaza questo modesto opuscolo, ed io La prego di accettarne la dedica in segno della memore gratitudine e del non mutabile affetto che nutre per Lei

il Suo

Ildebrando Pizzetti

Firenze, fe[b]braio 1913

(ILDEBRANDO PIZZETTI,

La musica dei Greci: studio storico-critico, Musica, Roma 1914, pp. I-III)

b) *Nella vita del ritmo*

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 stipato 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. [*Missa Aeterna Christi munera*] 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 quei primi cristiani annientanti la propria individualità nella contemplazione estetica del Divin Redentore. [...]

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

c) *Giovanni Tebaldini*

[...] Fin dai suoi primi studi ufficiali la sua attenzione di studioso e d'artista si rivolse con predilezione speciale al periodo del massimo fiore dell'arte nostra, appartenente ad un passato purtroppo dimenticato o per lo meno ritenuto a quei tempi nulla più d'un arnese da museo o occupazione da professori di storia, ormai ben lontano dall'aver qualcosa a che fare con l'arte moderna, bisognosa di ben altro. Tebaldini capì, invece, e più che capire intuì, mercé la caratteristica sensibilità che distingue certe nature di storici artisti da quelle dei catalogatori di professione – sensibilità di cui era abbondantemente fornito e che ebbe poi sempre a improntare distintamente, tutte le manifestazioni successive del suo ingegno e della sua volontà animatrice – che proprio nell'arte antica, l'arte moderna, e la nostra in special modo, già palesante le prime irrequietudini di fronte al sorgere di indistinte ma già percepibili nuove esigenze, avrebbe trovato di che alimentarsi e sostanzarsi per la vita

ulteriore di cui veniva sempre più avvertendo l'urgenza. Fu così che egli si diede con alacre entusiasmo all'opera che doveva assorbire tutta la sua vita e costituire lo scopo della sua missione d'artista: non resuscitare quel glorioso passato, – ché egli lo sentiva ben vivo e forte di un'immensa forza rigeneratrice – ma piuttosto richiamare ad esso il presente, ed in tal modo tentare di dirigerlo sulla vera via, l'unica sulla quale era possibile ritrovare il cammino sul quale procedere, nell'ininterrotta continuità delle tradizioni.

[...] Lo studio dei grandi capolavori della polifonia classica, convenientemente predisposto dallo studio e dalla pratica della liturgia gregoriana che di quella è come la linfa di vita, nonché del successivo periodo monodico e strumentale italiano, fu così compiuto contemporaneamente all'attiva parte presa dal Tebaldini alla vita musicale del suo tempo.

[...] Alla direzione della Cappella di S. Marco e ad istituirvi la *Schola cantorum* venne appunto chiamato il Tebaldini, e la sua nomina, messa in relazione coi precedenti della sua opera, non fu senza significato. Si voleva offrire il modo di portare a prove fattive, sul terreno della pratica, quelli che fin allora erano stati fervidi voti, ma tali soltanto, di un gruppo di ingegni intraprendenti quale quello cui il Tebaldini apparteneva. Questi, dal canto suo, non perde tempo, e già l'anno dopo presenta i cantori da lui reclutati ed istruiti in un importante saggio corale in cui vennero eseguite melodie gregoriane e canti polifonici, saggio coronato da grandissimo successo. E fuori della Cappella raccoglie intorno a sé il pubblico, prendendo per primo l'iniziativa dei *Concerti storici* che valsero a rivelare ai contemporanei il prezioso patrimonio polifonico italiano, e veneziano in ispecie. Rivelazioni erano davvero, se si pensa che i nomi di Palestrina, dei Gabrieli, di Monteverdi erano poco di diverso da nomi mitici di esclusiva conoscenza degli storiografi e di quelle poche persone che bazzicavano fra le carte vecchie (senz'altro risultato di una passiva, solitaria contemplazione), e che per la maggior parte le musiche eseguite erano state sottratte dal Tebaldini stesso alla polvere secolare dell'archivio marciano. Il Tebaldini fu da allora ritenuto come il fortunato scopritore di un tesoro ignorato (una fortuna dovuta al suo intuito e al suo ingegno) e ben presto cominciarono a... fioccarlo da ogni parte d'Italia e d'Europa richieste di consigli, idee, notizie concernenti le musiche e i musicisti di cui egli si era fatto illustratore e divulgatore, e da allora cominciò a contare le numerose amicizie, ben spesso illustri, che lo resero caro e stimato ad uomini d'ogni campo dell'arte.

[...] Tutte queste manifestazioni rispondono all'armonioso sentimento di un'unica missione da assolvere, in modi svariati ma convergenti, dominati da un'unica ispirazione e aspirazione: rinnovare e innovare, attraverso la passione di una cultura non sterilmente circoscritta, ma atta a spargere ovunque, di questo rinnovamento e innovamento, il seme buono. *Restaurare innovando* è il motto che doveva far suo un giovane che il Tebaldini trovò fra gli allievi del Conservatorio di Parma, quando nel 1897 dalla Cappella patavina vi passò, nominato Direttore. Ecco la forma migliore e più feconda alla quale tendeva il Tebaldini per il suo apostolato, dopo gli anni trascorsi nel folto più vivo e vivente della nostra più luminosa storia e che avevano procurato ormai alla sua fede il materiale d'idee e di esperienza necessaria per passare in pieno campo teorico delle aspirazioni a quello pratico e fattivo delle realizzazioni: essere a contatto diretto coi giovani, far udire alla generazione nuova, quella destinata a dar vita e forma alla nuova realtà, la parola esperta e conscia del fine di un padre, di un fratello spirituale. Quel giovane, che il Tebaldini salutò nell'intimo del suo cuore con la stessa gioia di chi trovi alfine una zolla di terreno fertile e sostanzioso in mezzo all'aridità del deserto, era Ildebrando Pizzetti.

[...] Penetrando nel riposto e, per menti insensibili o superficiali, inaccessibile contenuto espressivo del canto gregoriano e sviscerando l'essenza dell'antica arte polifonica, fu possibile al Pizzetti materiare la sua arte di quella "vocalità" e "coralità" che ne sono i contrassegni, e che coincidono perfettamente, per aspirazioni e per risultati, coi caratteri che oggi la rinnovata arte italiana va presentando e sempre meglio definendo. Ma nella speciale classe tenuta dal Tebaldini, se alla musica convergevano tutti gli argomenti che in essa venivano trattati, questi non si restringevano ad un periodo storico, ad una sola attitudine creativa vista sotto il puro riguardo tecnico o storico, ma erano compresi in ogni più vario e vasto campo di indagini, di studi, di riflessioni e di considerazioni, riflettenti ogni periodo della storia dell'arte fino al contemporaneo, e non dell'arte musicale soltanto. Ciò per la peculiare caratteristica dell'opera tebaldiniana che abbiamo già lumeggiata: essere cioè tale opera non ispirata da una passione di cultura sterilmente circoscritta, bensì da una passione feconda che alla conoscenza e comprensione del passato musicale non poteva non associare quella ugualmente importante del presente e di ogni altra manifestazione dello spirito.

[...] Ventidue anni durò il periodo di directorato del Tebaldini alla Cappella Lauretana, durante i quali egli riprese le fila dell'attività interrotta all'epoca del suo passaggio a Parma da Venezia e Padova. E come in queste città, fra gli archivi e la cura delle cappelle Marciana e Antoniana, egli non tralasciava occasione per rendere tangibili ed utili i frutti ricavati dallo studio e dalla convivenza con quel passato di cui s'era fatto rivelatore, così a Loreto, nelle esecuzioni di cappella, nelle pubblicazioni (fra cui notevole quella analoga alla Illustrazione per il catalogo padovano, del catalogo Lauretano), discorsi, conferenze, concerti, tenuti ora in questa ora in quella città italiana e straniera, appariva il segno ben distinguibile della passione che lo aveva animato e tuttora lo animava.

[...] Questa larga e comprensiva visione del passato era quella stessa di Verdi, il quale fu l'uomo che nello stesso tempo seppe più di tutti veder chiaro e lontano innanzi, se appena ora ci si comincia ad accorgersene. La vicinanza a Verdi del Tebaldini, uomo ben preparato a comprenderne il pensiero talora inespresso, fece sì che questi fosse l'unico, forse, a quei tempi, che sapesse non fraintendere il significato del famoso "torniamo all'antico". «La sua preoccupazione era sempre l'italianità dell'arte nostra, intesa in senso non volgare e banale quale ritennero alcuni, bensì secondo la virtù della *tradizione germinale*, quella che va da Palestrina al *Guglielmo Tell*». Sono parole del Tebaldini a proposito del suo grande amico. E tutta l'opera tebaldiniana può considerarsi un "torniamo all'antico" inteso nel giusto senso che gli aveva dato chi lo aveva proferito. Opera di pioniere, che si accumula a quella che i superstiti franckiani, Ch. Bordes e V. d'Indy, ebbero a svolgere in Francia intorno alla *Schola cantorum* di S. Gervais (su queste aspirazioni mediterranee doveva prevalere poi la nordica meteora debussiana), e segnatamente a quella di Felipe Pedrell in Ispagna, volte insieme all'auspicio di un moderno rinascimento latino in cui parlasse la gran voce secolare della razza comune [...].

(MARIO PILATI, *Giovanni Tebaldini*,
«Bollettino bibliografico musicale», 4, n. 11 [1929], pp. 2, 3, 5, 7-8, 10, 18)

d) *Cose a posto*

[...] Nel campo delle resurrezioni musicali, dell'intuito profondo per i nostri tesori, della adorazione senza fini nascosti e dell'ostinata volontà di diffonderli, il caso di Giovanni Tebaldini si può chiamare più unico che raro.

Questo musicista oggi illustre, che fu a capo delle Cappelle di Venezia, di Padova e di Loreto, che diresse il Conservatorio di Parma ed ebbe là come allievo il Pizzetti, può dirsi il solo in Italia che abbia pagato con una specie di martirio la sua fanatica fede nell'antica musica nostra. Le vicende di lui fra il 1890 e il '900 assomigliano a un racconto di Defoe o di Verne. Allo stesso modo di Robinson e di Cyrus Smith, Tebaldini viene sbattuto su una scogliera deserta, e con pochi rottami di nave deve farsi una casa, provvedersi di armi, cercare soprattutto di non perire, ossia, per stare in paragone più esatto, di non lasciar perire la fiamma che lo brucia e ch'egli intende di comunicare anche agli altri. In quegli anni lontani, ogni composizione non melodrammatica sembrava un attentato all'integrità nazionale. Ogni musica che facesse a meno di un soprano o tenore era considerata "musica di pensiero"; e siccome il "pensiero" era stato messo a quarantena in Germania, chi fosse sospetto di riportare in patria era una specie di untore, da bruciarsi vivo e non meritarsi nemmeno la Colonna Infame in memoria. Tebaldini, che per naturale destino s'era incontrato coi nostri grandi maestri del Cinque e Seicento, pensò che, almeno in Chiesa, fosse concesso di eseguire musica da chiesa. Così ragionando, quand'ebbe ottenuto un posto nella cattedrale di un certo paese, incominciò a suonare sull'organo la musica dei nostri vecchi organisti. Sorpresi da tanta audacia e feriti nel profondo amor proprio i fabbricieri gli intimarono un ritorno alla *Jone* di Petrella. Proprio in chiesa, questo accidente voleva farli dormire. Ma Tebaldini, figlio autentico della Leonessa d'Italia, non accettò nessuna intimazione di resa; ed, evacuata la piazza, con brillante sortita se ne andò a Ratisbona, proprio per fortificarsi ancor meglio in quel sacrario della pura musica sacra. Tornato in patria e ricevuta la nomina in San Marco a Venezia, fu probabilmente il primo a far risentire Palestrina oltre le mura di San Pietro, e a restituire a codeste esecuzioni una fedeltà e un senso d'arte che anche in Roma esse avevano del tutto perduto. Per raggiungere questo, gli fu necessario incominciare da capo: provvedere alla ricostruzione dei testi, raccogliere una *Schola cantorum* e istruirla a un canto totalmente nuovo, vincer diffidenze e affrontare l'impreparazione del pubblico, risolvere i soliti problemi finanziari, catechizzare le turbe e ingoiare non pochi rifiuti. Ma lì, l'ombra della Biblioteca Marciana lo invitava a nuovi colpi di testa. Dormiva sotto la polvere il gran corpo glorioso della Scuola veneta nelle sue tre incarnazioni perfette di musica religiosa, di musica operistica e di musica strumentale. Come un Sigfrido in giacca e pantaloni, Giovanni Tebaldini squassò le porte del recinto incantato e ne ritornò fuori con *L'incoronazione di Poppea* del Monteverdi, con brani d'opere del Cavalli e del Rovettino, dello Ziani e del Legrenzi, tutti da lui trascritti, realizzati nel basso e strumentati se c'era bisogno di farlo. A questi autori aggiunse in poco tempo il Galuppi nella sua parte così poco nota di autor religioso, e quell'Antonio Lotti che, in pieno secolo XVIII, fu come un pianeta solitario e superbo, scappato fuor dall'orbita dell'aurea polifonia romana. Trasferito a Padova, passato da Padova a Parma, da Parma a Loreto, qualche volta cacciato come elemento pericoloso e apparso fugacemente in Roma e in altre città dell'Italia, Tebaldini si presentava sempre col suo corteo di morti gloriosi. E, impossibilitato a fissare le sue scoperte in istampa per mancanza dei famosi capitali e dei mecenati che glieli fornissero, doveva accontentarsi di sole esecuzioni, le quali, lui partito, svanivano nell'aria come tanti bei giorni di primavera. A un certo punto fu come un aedo che racchiudesse in se stesso e nella sua mortale persona una somma strabocchevole di poesia imperitura.

I primi saggi importanti della nostra musica melodrammatica e dello spettacolo allegorico-religioso, le due *Euridice* di Peri e di Caccini e la *Rappresentazione di*

anima e corpo di Emilio de' Cavalieri, non sfuggirono, neppure esse, all'acuto sguardo di Tebaldini. Non ci fu autor nostro che egli non esplorasse e non facesse rivivere nell'esecuzione. Le "ultime terre" dei giorni nostri, i due Gabrieli e il Frescobaldi, il Sammartini e Alessandro Scarlatti, tutte, con estrema naturalezza, videro trenta o quarant'anni addietro la vela di questo Caboto della musica.

Ma, non ancor soddisfatto, Tebaldini, con pochi altri pionieri tra cui Lorenzo Perosi e l'abate Guerrino Amelli, risalì su su verso le zone incognite del Canto gregoriano; e a soli vent'anni di distanza, con mezzi mille volte inferiori a quelli dei "Ceciliani" tedeschi, poté rivelare anche a noi quella perfetta immagine di civiltà romana che è il "canto fermo".

Fervore di studiosi, iniziative di ogni genere e concreto incoraggiamento del pubblico ci hanno oggi accomodati, confortevolmente, nell'uso della nostra grande musica classica. A tal punto, che il dispendio di essa è presso qualcuno, e qualche volta, una posa.

Ma noi dobbiamo sapere, dobbiamo far sapere come non più di quarant'anni addietro, eseguire musica antica in Italia fosse come rizzar barricate e come, su codeste barricate, Giovanni Tebaldini combattesse già quasi ogni battaglia possibile. Riportandone ferite, allora, assai più che non gloria.

Mentre l'insigne maestro, non piegato da una vita lunghissima, sta finendo di scrivere un volume su Palestrina [rimasto inedito] frutto di lunga consuetudine con le opere di Pierluigi, mi è parso utile di metter le cose un po' a posto. La storia non mi piace; ma mi piace, ogni tanto, di fare lo storico.

(GIULIO CONFALONIERI, *Cose a posto*, «7Giorni», 9, n. 26 (1943); anche in *Bruciar le ali alla musica*, con il titolo *Omaggio a Tebaldini*, Rizzoli, Milano 1945, pp. 256-262)

e) *Giovanni Tebaldini, Accademico di S. Cecilia*

Il maestro Giovanni Tebaldini, l'insigne musicista largamente noto come compositore, musicologo, direttore del Conservatorio di Musica di Parma e delle Cappelle nelle Basiliche di Venezia, Padova e Loreto, è stato nominato Accademico di Santa Cecilia in riconoscimento dei suoi meriti artistici.

Giovanni Tebaldini che è stato un poco il maestro di tutti noi, ha avuto finalmente, a 84 [86] anni un riconoscimento che gli spettava da moltissimi anni: quello della nomina ad Accademico di Santa Cecilia. Se una tale nomina onora l'illustre maestro, essa onora anche la secolare Accademia. Giacché Giovanni Tebaldini ha dato all'arte musicale, con l'insegnamento, con le opere, con gli scritti, con la sua cultura un contributo tra i più alti e fecondi. Il fervore della ricerca e della divulgazione delle grandi opere italiane, del sei e settecento ha inizio con lui; a lui si deve se in tempi indifferenti a quel mondo così affascinante e così ricco di capolavori, l'attenzione si è fermata, ad esempio, su *La Rappresentazione di Anima e di Corpo* di Emilio del Cavaliere; a lui si deve il ritorno appassionato alle grandi forme polifoniche; a lui, e attraverso le esecuzioni e gli scritti polemici, la rinascita di un interesse assopito, se pure nell'Ottocento era mai esistito, verso quelle forme e quei capolavori; a lui l'inizio di quei ritrovamenti e trascrizioni, riesumazioni e divulgazioni che poi hanno appassionato tanti altri valorosi musicisti e che hanno dato tanti e così splendidi frutti. A lui soprattutto si deve l'esempio di una nobiltà ed elevatezza di arte e di amore per l'arte e di una instancabile volontà di bene operare. Per questo Giovanni Tebaldini è stato un poco il maestro di tutti quanti all'arte hanno dedicato le loro energie e la loro volontà di ricercatori del bello. E tutti oggi plaudono a questa sua nomina ad Accademico di Santa Cecilia e formulano i più devoti, affettuosi,

fervidi auguri per una lunga vita che, spesa interamente per l'arte, è ancora oggi, e sia per molto tempo ancora, esempio di operosità e di umiltà per tutti.

(n. f., ma di LODOVICO FERDINANDO LUNGI, «Il Giornale d'Italia», 18 gennaio 1951, p. 5)

f) *Ricordo di Giovanni Tebaldini*

È scomparso l'altro giorno Giovanni Tebaldini: quasi novantenne, fu tra quelli che, pur in silenzio, molto contribuirono alla profonda trasformazione creatasi nella musica italiana dopo la morte di Verdi.

E ricordiamo il musicista scomparso non certo a causa della sua età e delle testimonianze che egli sempre ci dette dei periodi che precedettero le maturazioni d'oggi, ma perché egli fu tra i primi a risuscitare in Italia la conoscenza della musica polifonica e a valorizzare quanto i musicisti avevano creato dal Cinque al Settecento.

In un mondo che viveva soltanto nel teatro lirico e per il teatro lirico egli portò una luce nuova: aprì orizzonti che sembravano ormai decisamente chiusi; risuscitò opere che erano considerate niente più che accademiche, e, quel che più importa, non limitò la sua azione alle ricerche di biblioteca, ma portò le musiche nel vivo delle esecuzioni; e nelle chiese riecheggiarono le grandi messe barocche, e nelle sale da concerti riapparvero i concerti grossi e le opere strumentali italiane. Nacque in tal modo l'amore per gli studi e per le ricerche che diedero così cospicuo arricchimento al nostro patrimonio musicale.

(MARIO LABROCA, Rubrica radiofonica *L'Osservatore musicale*, 18 maggio 1952; anche in *Parole sulla musica*, Ricordi, Milano 1954, p. 67)

SOMMARIO

Giovanni Tebaldini, grazie alla competente, rigorosa e appassionata attività multiforme, è stato un protagonista del rinnovamento della cultura musicale in Italia tra fine Ottocento e primi decenni del Novecento.

Questa relazione esamina la sua estetica, fondata principalmente sulla riscoperta e la riproposizione dell'identità musicale italiana, da lui considerata imprescindibile patrimonio dal quale ripartire per un'evoluzione storicamente coerente della creatività musicale. L'indagine inizia dalla formazione – maturata a Brescia (dove era nato), Milano, Regensburg e in altre località della Germania – e si concentra sul suo lavoro di paleografo, trascrittore di partiture di musiche antiche, organizzatore e direttore di “Concerti storici”, svolto principalmente a Venezia, Padova e Loreto. Infatti, dagli archivi musicali di quelle città egli aveva riesumato composizioni di antichi autori che trascrisse in notazione moderna e, in gran parte, fece pubblicare.

Tebaldini era stato incoraggiato a percorrere la scomoda strada anche dall'amicizia con Giuseppe Verdi e dal suo “Tornate all'antico e sarà un progresso”. Fu tra i primi a riportare alla luce i grandi talenti del passato e a riproporre l'esecuzione di musiche del Cinque e Seicento, soprattutto di Scuola Veneta. Dai suoi studi storico-critici si evince che l'italianità rivendicata non era un'operazione archeologica o un ossequio al nazionalismo; al contrario, la naturale necessità di ridare alla nostra musica la dignità di un tempo e la funzione di elevazione spirituale, indicando in essa un'autorevole fonte di ispirazione per l'autentico progresso dell'arte del suono, legato all'esperienza umana in senso universale.

Parole chiave: Giovanni Tebaldini; De' Cavalieri; Gabrieli; Riforma; Trascrizione.

SUMMARY

Thanks to his competent, rigorous and passionate many-sided activity, Giovanni Tebaldini was a protagonist of the renewal of the Italian musical culture between the end of the 1800s and the first decennium of the 1900s.

The text wants to examine Giovanni Tebaldini's aesthetics, mainly based on the renewed interest in and the re-presentation of the Italian musical identity, which he considered to be the essential heritage from which a historically coherent evolution of musical creativity could evolve. The study begins with his education – from Brescia, where he grew up, to Milan, Regensburg and other German cities – and then it focuses on his work as a paleographer, as a transcriber of antique scores, as an organizer and conductor of the “Concerti Storici” that mainly took place in Venice, Padua and Loreto. In fact, from the musical archives of these cities, Tebaldini had revived musical works of composers of the past, transcribing them into modern notation, publicizing a great number of them.

The friendship with Giuseppe Verdi and also Verdi's saying “tornate all'antico e sarà progresso” [turn to the past and there will be progress] had urged Tebaldini to follow a troublesome route. He was among the first ones to revive the great talents of the past and to repropose the performing of compositions from the 1500s and the 1600s, above all that of the Scuola Veneta. From his historical-critical researches we deduce that the claimed Italianness was neither an archaeological procedure nor a homage to nationalism, but on the contrary, the naturally felt necessity to restore our music's dignity of the past as well as its function of spiritual elevation, indicating in it an authoritative source of inspiration for an authentic progress in the art of music, connected to the human experience in a universal sense.

Keywords: Giovanni Tebaldini; De' Cavalieri; Gabrieli; Reform; Transcription.

Anna Maria Novelli
Head of Centro Studi e Ricerche “Giovanni Tebaldini”
Ascoli Piceno
info@tebaldini.it