

GIOVANNI TEBALDINI

DELLA

MUSICA SACRA

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA

(CONFERENZE)

APPENDICE

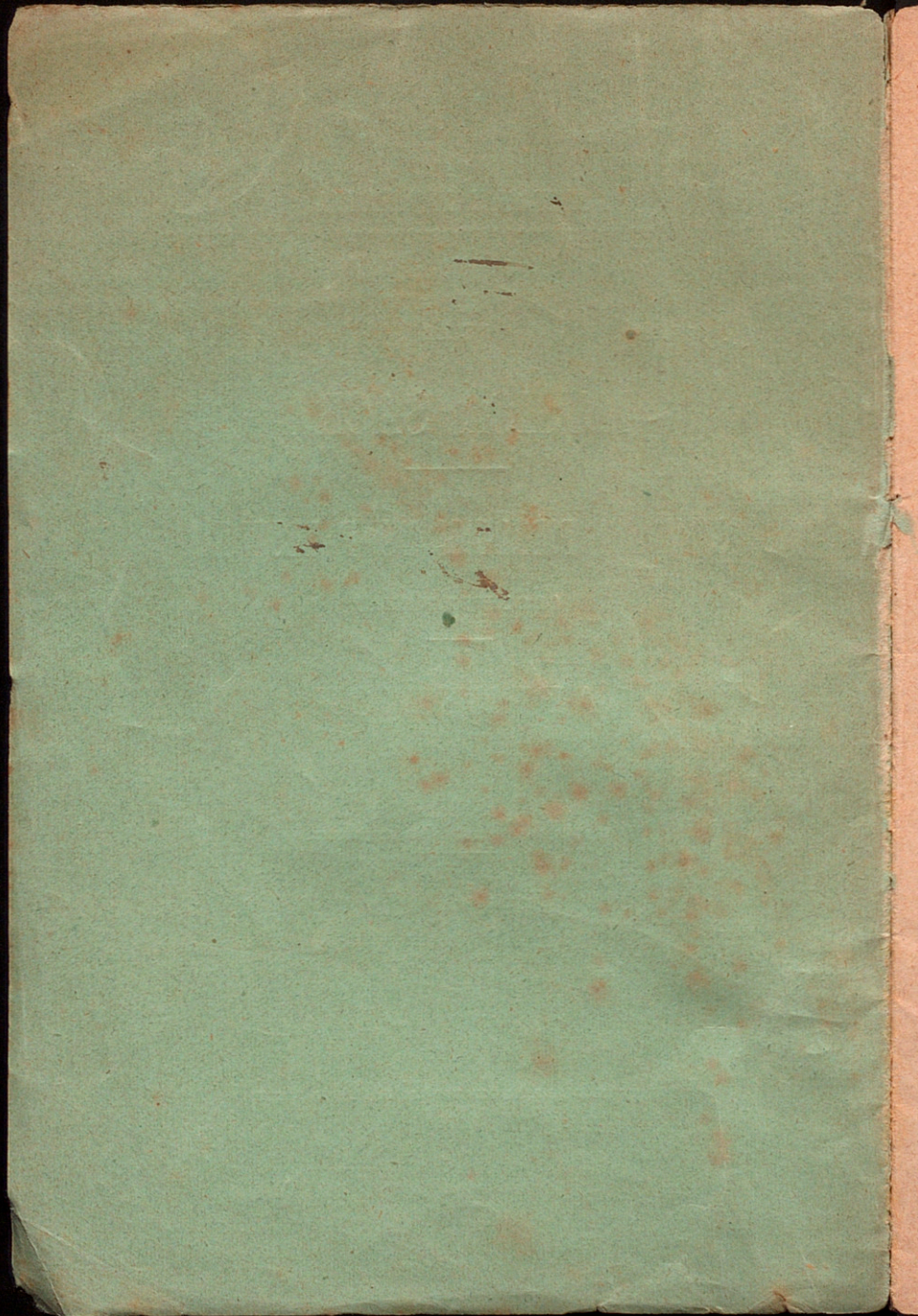
II EDIZIONE RIVEDUTA ED AUMENTATA

PADOVA

EDITORIA DELLA SCUOLA VENETA DI MUSICA SACRA

1894

7



All' Illustrazione di No

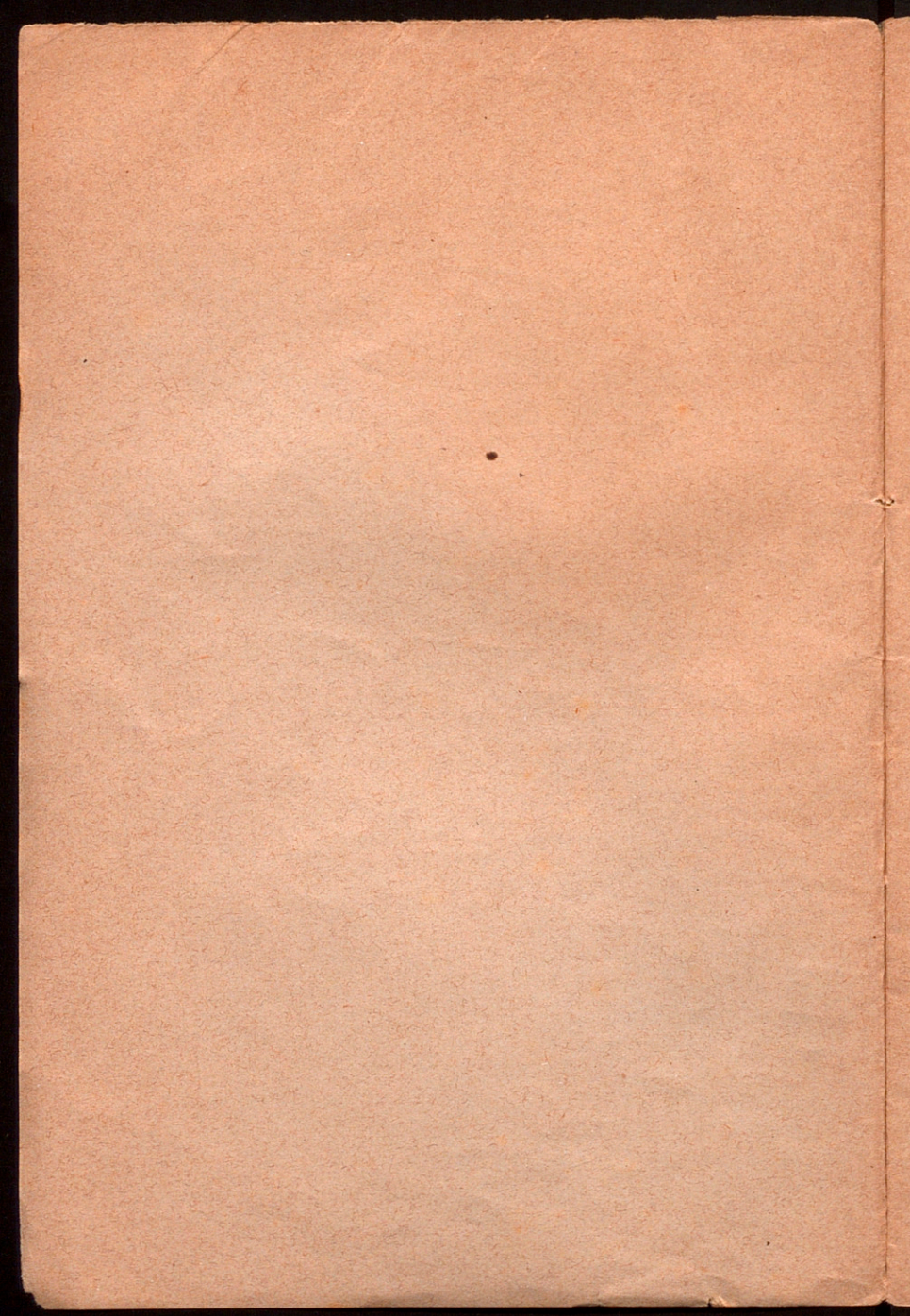
Filippo Pedrell

devoto ammiratore

• di ammirazione

Ed Teulada

Padova Febbre 1896



GIOVANNI TEBALDINI

DELLA

MUSICA SACRA

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA

(CONFERENZE)

APPENDICE

II EDIZIONE RIVEDUTA ED AUMENTATA



PADOVA

EDITORIA DELLA SCUOLA VENETA DI MUSICA SACRA

1894

Padova 1:94, Tip. del Seminario.

A Sua Eminenza Reverendissima
IL CARDINALE GIUSEPPE SARTO
PATRIARCA DI VENEZIA



Come l'Eminenza Vostra Reverendissima
si degnò aggradire l'omaggio della 1^a Edi-
zione di quest'operetta intesa a rendere po-
polare il principio della restaurazione della
musica sacra, così voglia accettare ora la
ristampa di essa colle aggiunte e modifica-
zioni introdottevi.

Nel faustissimo giorno di comune esul-
tanza in cui l'Eminenza Vostra Reveren-
dissima si reca ad occupare la Cattedra Pa-

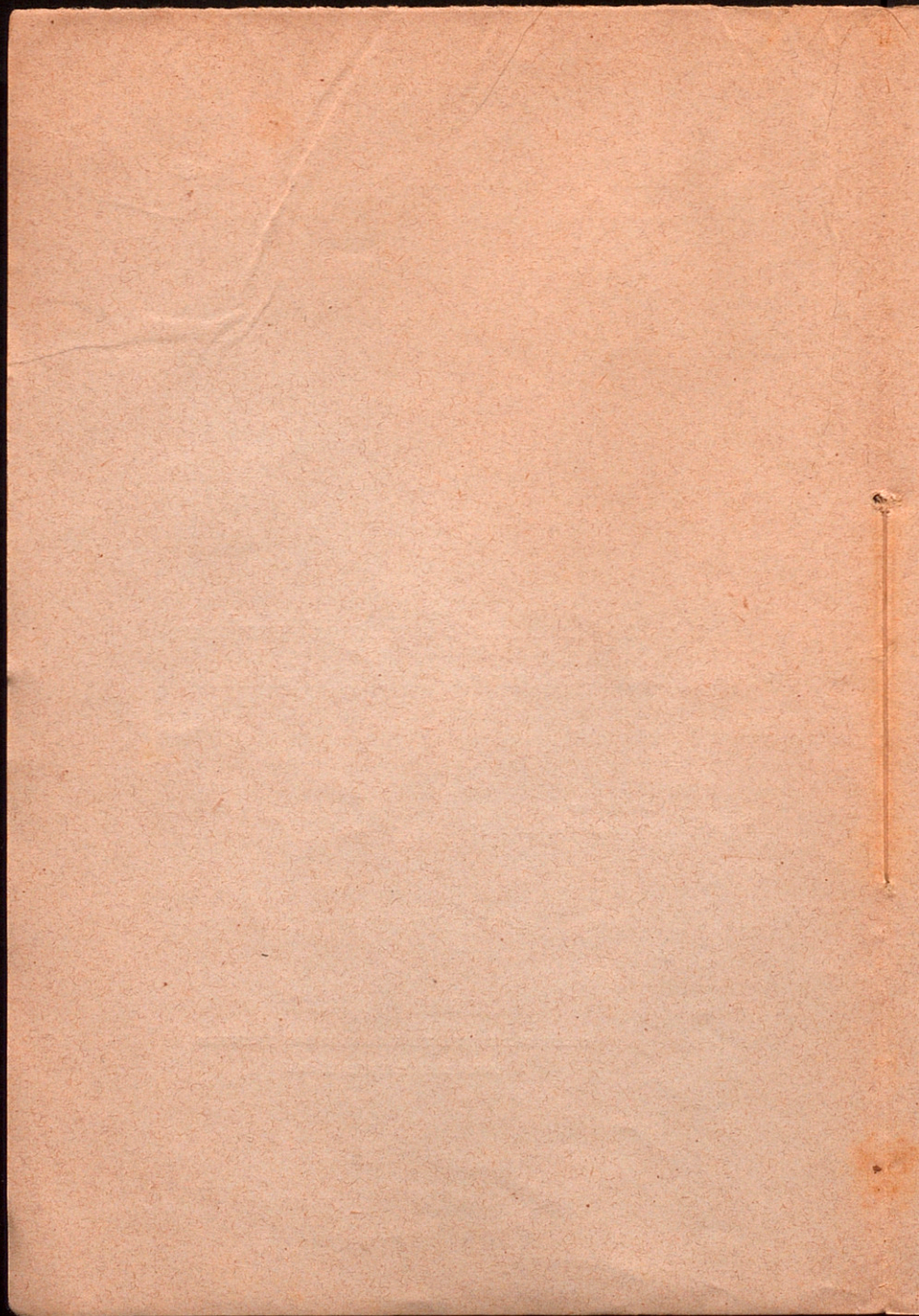
triarcale di Venezia, mentre da ogni parte
Le pervengono omaggi ed ossequî profondi,
si degni l'Eminenza Vostra accettare questa
modesta, ma sincera ed affettuosa testimonian-
za di riverenza a cui si sente obbligato chi
- per tanti amorevoli incoraggiamenti rice-
vuti - invoca la Sua Benedizione su di sè
e sull'opera propria, intrapresa cinque anni
addietro sotto le anguste volte della Basilica
Marciana, per desiderio del di Lei compianto
predecessore.

*Baciandole la Sacra Porpora si professa
umilmente ora e sempre per suo obbedientis-
simo servo*

*Da Padova
Il giorno di Santa Cecilia del 1894*

Giovanni Tebaldini

MAESTRO DIRETTORE DELLA CAPPELLA MUSICALE
ALLA BASILICA ANTONIANA





I. *)



a storia dell'arte, nell'espressione la più pura della bellezza e della verità, è tutto un inno di trionfo che per parecchi secoli e ne' più splendidi periodi di civiltà, va esaltando il Cristianesimo. Fra tutte le arti, quelle che alla religione di Cristo diedero maggior lustro aumentando l'importanza e la maestà del rito liturgico, furono l'architettura e la musica. Delle due non è difficil cosa provare che la musica maggiormente si compenetra nell'intimità del rito medesimo, idealizzando il simbolo ed elevando sempre più l'animo dei fedeli in quelle sfere di idealismo sovrumano che dalle sacre cerimonie emana, come onda che trasporta, incanta e rapisce in una dolce e serena contemplazione. La liturgia nel suo sviluppo è lì a provare che il ricordo dei divini misteri, quali si ripetono sul sacro altare, venne concepito dai Ss. Padri della Chiesa in unione al canto.

Portiamo per un momento il nostro pensiero a quelle catacombe che si nascondevano sotto alle vie pompose di Ro-

*) Conferenza tenuta a Vaprio d'Adda alla prima riunione della *Società regionale lombarda di S. Gregorio*, ed al Seminario di Padova.

ma pagana ove un impero agonizzante fra l'idolatria, credeva poter soffocare i primi e puri aliti di una religione tutta serenità, dolcezza, amore e fratellanza. Ascoltiamo quei canti ispirati dalla fede, quei canti dapprima timidi, poscia irruenti, echeggianti fra le arcate del Colosseo, come sfida lanciata all'impotente, ma pur tremenda ferocia degli imperatori pagani! In quei canti noi sentiamo l'ispirazione pura incorrotta delle nuova fede.

Le lodi che salgono al Dio Padre, le preghiere rivolte a Cristo risorto, l'inno che corre sulle ferventi labbra invocanti l'aiuto della celestiale Colomba, tutto ci dice che quei canti sono la più pura e la più vera espressione della fede cristiana. Con essi il concetto liturgico prese forma nel rito; quindi la liturgia, sorta fra quei canti, non può da essi essere disgiunta senza che l'essenza stessa dell'idea cristiana non venga totalmente falsata.

Questa è la pietra angolare su cui poggia tutto l'edifizio della musica sacra. Portando altrove il punto d'osservazione è violare le leggi della Chiesa; è svisare il concetto cristiano; è offendere la stessa arte nella missione che ad essa spetta di accompagnare il rinnovarsi sull'altare dei divini misteri della religione cattolica.

Dice giustamente il Pothier nella sua celebre opera — *Les Melodies grégoriennes* — « più l'arte si riporta verso » l'oggetto divino, più per questo stesso s'innalza e si nobilita e diviene veramente arte, la vera espressione del » bello. L'arte musicale è fra tutte le altre eminentemente » religiosa e liturgica, poichè — osserva lo stesso autore » più innanzi — la musica è una parola, ma una parola » più possente e più viva della parola ordinaria, perciocchè il pensiero stesso viene ad esserne più elevato, il » sentimento più vivo ed ardente. Havvi adunque nella Chiesa, nella liturgia cattolica una musica, che, come abbiamo detto, serve alla fede di parola insieme e di canto; » una musica ricca e possente, semplice e naturale, una

» musica senza ricercatezza e senza affettazione, che vien
» fuori come il grido spontaneo del pensiero, del senti-
» mento religioso; una musica finalmente che è il linguag-
» gio dell'anima innamorata di Dio, che venendo dal fondo
» del cuore va anche direttamente al cuore, se ne impos-
» sessa e l'innalza dolcemente al cielo. Considerar la mu-
» sica sacra solamente come un bello accessorio, destinato
» alla pompa esteriore delle cerimonie e ad accrescere lo
» splendore e la dignità del culto divino, sarebbe scemarne
» l'importanza. Essa ottiene certamente quest'effetto, ma il
» suo principale ufficio, non dobbiamo dimenticarlo, ufficio
» che la fa inviscerare colla liturgia, è unirsi alle sacre
» parole per dar compimento all'espressione ».

San Tommaso d'Aquino che nel dettare la *Somma Teologica* si raffigura assistito dallo Spirito Divino, non ricorda San Gregorio Magno cui la Colomba celeste infonde la santa ispirazione delle melodie liturgiche? E l'angelico Dottore, nell'opere sue immortali, parla appunto col più vivo fervore del canto sacro e dice: « La lode vocale è
» grata al Signore perchè l'uomo composto di corpo e d'a-
» nima, deve esprimere con l'una e coll'altra i suoi omaggi
» al Creatore. La voce unita al linguaggio intimo del cuore
» dona adunque alla preghiera una maggior importanza,
» quella di una assoluta offerta ».

Ma pur compresi della necessità assoluta che la musica sacra risponda alle leggi liturgiche, non dobbiamo dimenticare minimamente le leggi dell'estetica con lo sviluppo artistico e fisiologico che la storia dell'arte stessa ci apprende. Anzi, liturgia ed estetica, storia, filosofia e fisiologia, ci apprenderanno che all'infuori di *una sola via* per la musica sacra non v'ha speranza di poter raggiungere l'ideale cristiano.

Musica sacra! Al giorno d'oggi questa parola, a chi senta in cuore culto per la religione e fede nell'arte grande dei nostri antenati, al giorno d'oggi, la parola musica sa-

era suona quasi un'ironia amara e schernitrice. Dobbiamo dirlo. Questa parola è un blasfema che dovrebbe farci arrossire di vergogna; poichè la musica chiesastica dei nostri giorni non sarà teatrale perchè volgare; non sarà artistica perchè miseramente concepita, ma per taluni rimarrà sempre musica da chiesa, perchè sotto a quei plagi di melodie, fra quelle forme barocche, convenzionali, da tutti ripudiate, fino dalla canzone di piazza, si potranno sempre cucire e sovrapporre delle parole tolte, forse a caso, dai sacri testi, ed in tal modo si potrà credere o pretendere d'aver composto della *musica sacra*.

Un illustre maestro di liturgia, il Dott. Jacob di Ratisbona, trattando della musica a servizio del culto divino, così si esprime:

« Lo studio della musica sacra è importante se gettiamo uno sguardo cogli occhi dello spirito dapprima sulla Chiesa, in secondo luogo sul mondo ed in terzo luogo su noi stessi.... Uno sguardo sul mondo ci apprende ben tristi cose. Ognuno fa ciò che gli par bene. Di sommissione, di obbedienza più non si parla: ognuno è savio abbastanza a sè stesso; ognuno ha in bocca la parola libertà e per quest'idea si forma la falsa immaginazione che la vera libertà consista nello sciogliersi da tutti i vincoli, persino i più legittimi. A questo modo noi vediamo seguito il principio di soggettivismo o di individualità. E specialmente negli artisti questo principio si può facilmente osservare. Lo scultore, il pittore raffigura la sua opera d'arte così com'egli l'ha concepita nella testa, e ad ogni rimostranza che gli venisse rivolta, se il quadro o la statua non corrispondesse alla realtà o alle raffigurazioni ideali, egli risponderebbe al certo: *Sono artista e l'arte è libera*. Allo stesso modo parla il poeta, così parlano molti musicisti, ed egualmente, per molto tempo, ha parlato e pensato il compositore di musica sacra ».

Queste le parole del Canonico tedesco, ed appoggiano docili alla sua tesi — *Ist die Kunst die Freiheit?* — *L'arte è libertà?* — verremo studiando e svolgendo quel sano principio che dovrebbe albergare nell'animo di tutti coloro i quali convinti dell'importanza della liturgia cattolica e dotati di criterio artistico, anche nell'arte non mirano che a ritornare la religione a quelle pure fonti, invocate un tempo da un Santo Pontefice e da un grande Imperatore, col grido: *Revertimini!*

Ciò che verrà qui esposto, non è dettato che nell'intenzione di riferirci puramente e semplicemente alla musica sacra. L'arte profana non entra nei confini di questo esame. Tuttavia se vi fosse persona la quale prendendo argomento dalle idee qui esposte avesse a rimproverare — lo chiameremo così — il nostro ristretto criterio artistico, s'assicuri che in fatto d'arte profana l'ideale che nutriamo, è quello che si manifesta in quell'arte la quale appartiene alla tanto beffeggiata scuola detta dell'avvenire.

Sono per lo appunto le ragioni stesse che nell'arte profana ci fanno accettare con entusiasmo la scuola detta dell'avvenire, quelle stesse che ci guidano ad essere conservatori ad oltranza rispetto all'arte sacra.

*
**

Si disse più addietro che i primi canti della Chiesa furono concepiti in unione alla forma liturgica ed in uno ai sacri testi. Ai pari dei Cori delle tragedie di Sofocle e di Eschilo; come gli Inni guerreschi di Tirteo e le Canzoni di Terpandro, le parole dei sacri testi furono create assieme alla melodia corale che ancora oggigiorno più o meno fedelmente li accompagna. La missione unica ed assoluta della musica al servizio della liturgia, quale poteva essere se non quella di permettere ai fedeli ed ai Leviti di partecipare alle lodi di Dio? Da ciò la necessità della melodia corale pura e semplice, quale lo Spirito Santo

ebbe ad ispirarla ai primi Pontefici, fra i quali al Magno San Gregorio.

Sante, idealmente ispirate, soavemente mistiche, altamente artistiche, quelle melodie non possono essere che la espressione più pura dell'idea cristiana, perchè sorte col sorgere della religione; perchè esse presero consistenza nel mentre la liturgia estrinsecavasi nella forma rituale; infine, perchè parola e melodia nacquero assieme sulle labbra dei cristiani.

Diciamo di preferenza del canto liturgico primitivo perchè esso è la base, il fondamento, anche di quell'arte del risorgimento, che fu detta *palestriniana*. Ma le qualità estetiche e religiose di quel canto si rintracciano pure senza fatica nella classica arte polifonica della gloriosa scuola romana, e quindi la grandezza religiosa dell'uno vale benissimo quella dell'altra. Senonchè, molti che tuttora accettano con riserva la scuola della polifonia vocale, non si permettono di discutere la liturgicità del canto cosiddetto gregoriano: e questo, se non altro, è buon indizio. Fatto un primo passo, la salita si rende agevole; si arriverà ben presto più in alto!

Abbiamo detto altamente artistiche le melodie gregoriane. Chi oggi ancora, come pel passato, potrebbe sorridere d'incredulità a tale affermazione? Oggi non sarebbe più lecito!

Pensiamo per un momento alla sublime idealità architettonica delle prime cattedrali gotiche e lombarde, delle basiliche romane, le quali deturpate un tempo da vandaliche superfetazioni barocche, scomparvero per qualche secolo dall'occhio delle generazioni passate. Portiamo il nostro pensiero, o meglio ancora, tutta la nostra attenzione sull'evoluzione verso l'antico che le arti plastiche vanno compiendo col ritorno all'idealità del Pintoricchio e del Botticelli, del Beato Angelico e di Luca Signorelli, di Giotto e dell'Orcagna, di Mino da Fiesole e d'Andrea Pisano.

In quell'arte non raffinata, ma qualche volta iniziale, v'è tale potenza di idealità, che oggi, questa fine di secolo, scoprendola agli occhi suoi, dopo sì lungo obbligo, ne resta attonito e commosso; e vuol tornare ad essa febbricitante, anelante, perchè dell'arte così detta verista, che ha sostituito il barocco, il classico ed il romantico, nulla è rimasto a rappresentare una grande idea, pari per grandezza all'idea cristiana.

Ben giustamente quindi osserva il Pothier: «Per una » provvidenziale coincidenza, noi vediamo l'arte cristiana, » la letteratura cristiana e per dir tutto, la filosofia cristiana, » cioè a dire: la filosofia tradizionale, la letteratura tradizio- » nale, l'arte tradizionale da ogni parte meglio studiate, » meglio apprezzate, coltivate con vero amore e con un » successo che si va ogni dì aumentando».

Gli è, che in quell'arte, anche se rudimentale, anche se difettosa, vi aleggia sovrana l'idea, quella santa idea che ha ispirato ad autori sconosciuti, forse a masse, a generazioni intiere, quel sublime canto gregoriano che oggi ci si rileva in tutta la sua purezza del pari che i candidi marmi delle cattedrali toscane, del pari che gli storiati mosaici delle basiliche romane e bizantine.

Certamente se giudicassimo del valore intrinseco delle melodie corali gregoriane, dal modo con cui si eseguiscano comunemente nelle nostre chiese, ci si potrebbe chiedere che cosa vogliano significare quelle nenie senza capo nè coda, quegli urli spaventevoli che echeggiano bene spesso sotto le volte dei templi cattolici.

Ma la stessa domanda potremmo formularla anche allorché ci accadesse di giudicare del valore di una qualsiasi composizione moderna, se barbaramente eseguita. Facciamo invece di poter ascoltare quelle melodie interpretate con cura, con scienza e coscienza; soprattutto con quel sentimento che altrove sarà puramente artistico, ma nel nostro caso è altresì religioso, e poi... proviamoci a giudi-

care del loro valore artistico, della loro efficacia religiosa!

Per renderle accette al pubblico profano è mestieri cercare di esporle con una perfetta esecuzione. Ma a quelli, ai quali correrebbe l'obbligo di conoscerne l'intima essenza — e questi in principal modo sono i sacerdoti — si possono esporre altre e ben più forti ragioni che valgano ad avvalorare maggiormente questo argomento.

L'osservazione, l'esame accurato delle qualità proprie del canto gregoriano, a confronto delle qualità intrinseche che caratterizzano la musica moderna, varrà a facilitare il compito onde giudicare con esatti criteri del carattere proprio alla *vera musica sacra*.

Da quanto venne sin qui esposto con povere parole, emerge un bisogno che non sarà mai ricordato a sufficienza; quello di dare alla musica da chiesa un carattere proprio che sia veramente liturgico, come vi hanno le cerimonie liturgiche e la lingua speciale alla liturgia. Impresso questo principio nella mente, radicato nel cuore, avvalorato per di più dalle dottrine dei filosofi, dai ripetuti decreti della Chiesa, chi oserà negare il bisogno assoluto di agire energicamente onde togliere dal tempio lo sconcio della musica sacra volgare, avanzo deplorabile di una fatale decadenza artistica e religiosa?

V'hanno persone che per la loro posizione, pel loro ministero dovrebbero riconoscere, senza opporre dubbio di sorta, la verità di questo principio. Eppure fino ad oggi, disgraziatamente, sono più numerosi gli avversari che non i propugnatori della riforma della musica sacra.

Dicono i più: «Ma la musica è fatta per dilettere, per » divertire; e del resto la questione che voi fate, non ha » che un'importanza secondaria. Per la musica non sarà » mai andato nessuno all'inferno!..»

Eppure si può facilmente dimostrare l'assurdità di simili ragionamenti.

Non va rilevata qui la parte che la musica può avere sulla moralità e sui costumi di un popolo.

Platone stesso ha ripetuto che il grado di civiltà di una nazione si può determinare dal suo amore per la musica. Tralasciamo di consultare la mitologia e la storia; e citiamo un solo fatto, così forte, così recente, tanto vivo, che nessuno al certo oserà negarlo.

Dopo che la scienza così detta razionalista e materialista, propagini della filosofia sperimentale e del libero esame, ebbero sventuratamente a dominare il nostro secolo, che cosa vediamo noi avvenire? Una reazione contro quelle teorie positiviste che negando Dio, l'anima e la vita futura, avevano gettato il dubbio, lo scetticismo e l'indifferenza in fondo al cuore dell'uomo, il quale, convinto che nessun avvenire lo attendeva più grande e sereno di quello che non fosse la sua povera e travagliata esistenza, ma solo *il nulla*; persuaso dalle dottrine pseudo-scientifiche, della sua origine affatto ignobile e casuale, più nulla faceva per rialzare il proprio morale; più nulla, perchè l'animo suo era muto ad ogni ideale il quale lo innalzasse al disopra di ciò che gli stava d'attorno. Da qui la decadenza dell'arte, decadenza che diede il più fiero colpo di demolizione alla stessa arte cristiana. Da qui il preteso verismo, inteso a riprodurre puramente e semplicemente i fatti umani nella loro nuda realtà. Più nulla nell'ideale, ma tutto nel reale; quel reale che molto tempo prima avea pure fatto accorto il Dottor Faust di Marlöwe e di Goëthe, della sua fatuità!

Ma il verismo doveva ascendere per precipitare ad un tratto.

Si fu nel periodo di trionfo del verismo che tutta l'arte affannata alla ricerca di una falsa realtà, più nulla dedicava all'ideale cristiano, se non forse le sue briciole, i suoi rimasugli. Fu in quel tempo che gli indifferenti di cose di religione crearono un pubblico speciale il quale andava in chiesa col proposito, discretamente riprovevole, di divertirsi

udendo ripetere le melodie profane più in voga. A tal prezzo la religione doveva pagare un pubblico apata, indifferente, senza fede e senza ideali, perchè frequentasse la Chiesa. E così l'arte sacra invece di contribuire nel chiamare a sé gli indifferenti, invece di riuscire a commuovere l'animo loro con ispirazioni che l'arte profana non avrebbe mai offerto, scese, scese in basso sino al punto che oggi lamentiamo. Giù per questa china si incamminarono anche musicisti di grande fama, i quali non seppero proporre a loro stessi, se fra altare e palcoscenico vi fosse o meno della differenza.

Ma un fortunato risveglio va destandosi, per buona ventura, nel campo della scienza e dell'arte.

La scienza che prima non vedeva altro che materia, ora incomincia ad intravedere quello che chiamano spiritismo; ma tornerà ben presto sulla giusta via, allo spiritualismo un tempo tanto deriso.

L'arte, sazia di un verismo ributtante e debilitante, si getta in braccio all'idealismo che nella letteratura francese ed italiana con Bourget, Fogazzaro e Rod; nella pittura con Bouvet, Peladan, Rosenkrantz, Léon, Segantini, Previati e tanti altri, ha dato vita ad una nuova scuola, la quale ha ripudiato gli eccessi del verismo nel concetto, ritenendo soltanto l'evoluzione fatta dalla tecnica dell'arte pittorica.

Nella musica, Wagner, dopo aver estrinsecato nelle più nevrotiche e sensuali melodie del *Tristano* le sue febbrili concezioni, dovette cercare ristoro e riposo alla fonte pura del misticismo, creando *Parsifal*, un dramma lirico sublimemente ideale.

Giuseppe Verdi, dimenticando una sua *Messa* che pure venti anni addietro avea avuto tanto successo, nell'indirizzarsi ad Hans de Bülow, dice: « Felici voi che siete ancora » i figli di Bach! E noi?... Noi pure figli di Palestrina, av- » vamo un giorno una scuola grande..... e nostra. Ora s'è » fatta bastarda e minaccia rovina! »

Gabriele d'Annunzio, il giovane e fortunato letterato italiano della scuola verista, dopo aver pubblicato poemi e romanzi nauseanti, nel dilagamento del sensualismo che li anima, in fronte al suo *Giovanni Episcopo*, uno de' suoi più recenti lavori, scrive questa preziosa confessione: *O rinnovarsi o morire!*

I fatti citati provano quindi ad evidenza come la scienza e l'arte tendano vivamente a rialzarsi, elevando in pari tempo nell'uomo la ragione ed il sentimento.

In questa gara di risurrezione idealista; in questo risorgimento che sarà eminentemente cristiano, si pensi quanta parte può avere l'arte in genere e la musica sacra in ispecie. Potrebbe quasi dire che la riforma della musica sacra era ed è un bisogno come delle masse, così pure delle classi colte ed elevate. Si prova il bisogno di commuoversi veramente, santamente, fortemente, per un alto principio, non morbosamente per una causa sensuale che invece di agire sul cuore, scuote superficialmente i nervi e vellica la cute. La nostra generazione presentisce la necessità di elevarsi al disopra delle terrene cose, di figgere l'occhio verso l'infinito ammirando in esso la maestà del Creatore.

E la musica sacra, ricondotta a' suoi principî, al suo nobile fine, avrà questa grande e sublime missione.

Lo si può maggiormente affermare se osservisi, come nella Prussia renana, cinquant'anni addietro pressochè per intero luterana, collo sviluppo della riforma della musica sacra operato dai *Cecilien-Vereins* abbia proceduto di pari passo il progresso del cattolicesimo, talchè oggi la Prussia del Reno si è quasi tutta convertita alla Chiesa Cattolica.

Fu precisamente nella Cattedrale di Colonia che un celebre musicista, l'ebreo Cohen, ebbro di gloria mondana, entrava un giorno attratto dalla curiosità di ascoltare la musica che vi si eseguiva. Da quel momento il suo cuore si cambiò affatto; l'ebreo Cohen diventò poi il P.^o Hermann

dell'Ordine dei Carmelitani, ed in lui si ebbe il religioso insigne per pietà, distinto per coltura artistica.

Resta assodato adunque che se per la musica nessuno è mai andato all'inferno — come dicon taluni — qualcuno si è pure salvato !

*
*
*

Sin qui si è cercato mettere in evidenza ed in luce sufficiente il posto a cui ha diritto la musica in chiesa. Molte altre considerazioni si potrebbero fare sull'argomento, ma esse sorgono dalla trattazione teorica della materia che ognuno può apprendere leggendo le opere e gli scritti di uomini quali il Pothier, l'Haberl, il De-Santi, il Bonuzzi e molti altri. Qualche argomento ancora però è mestieri toccare per non sembrar del tutto mancanti e per lasciare nell'animo di chi legge — se vi fosse bisogno — più saldi e profondi convincimenti.

Innanzitutto, senza ostentati riguardi, dobbiamo rendere responsabile della decadenza della musica sacra, l'immensa, la sconsolante ignoranza che ha imperato e impera pur troppo ancora in tutto il nostro paese, anche presso persone che, dotte in altre discipline, non sanno o non vogliono assorgere all'ideale dell'arte sacra e questa si ostinano a considerare come cosa a cui sia permesso credere o meno, a seconda che più torni comodo.

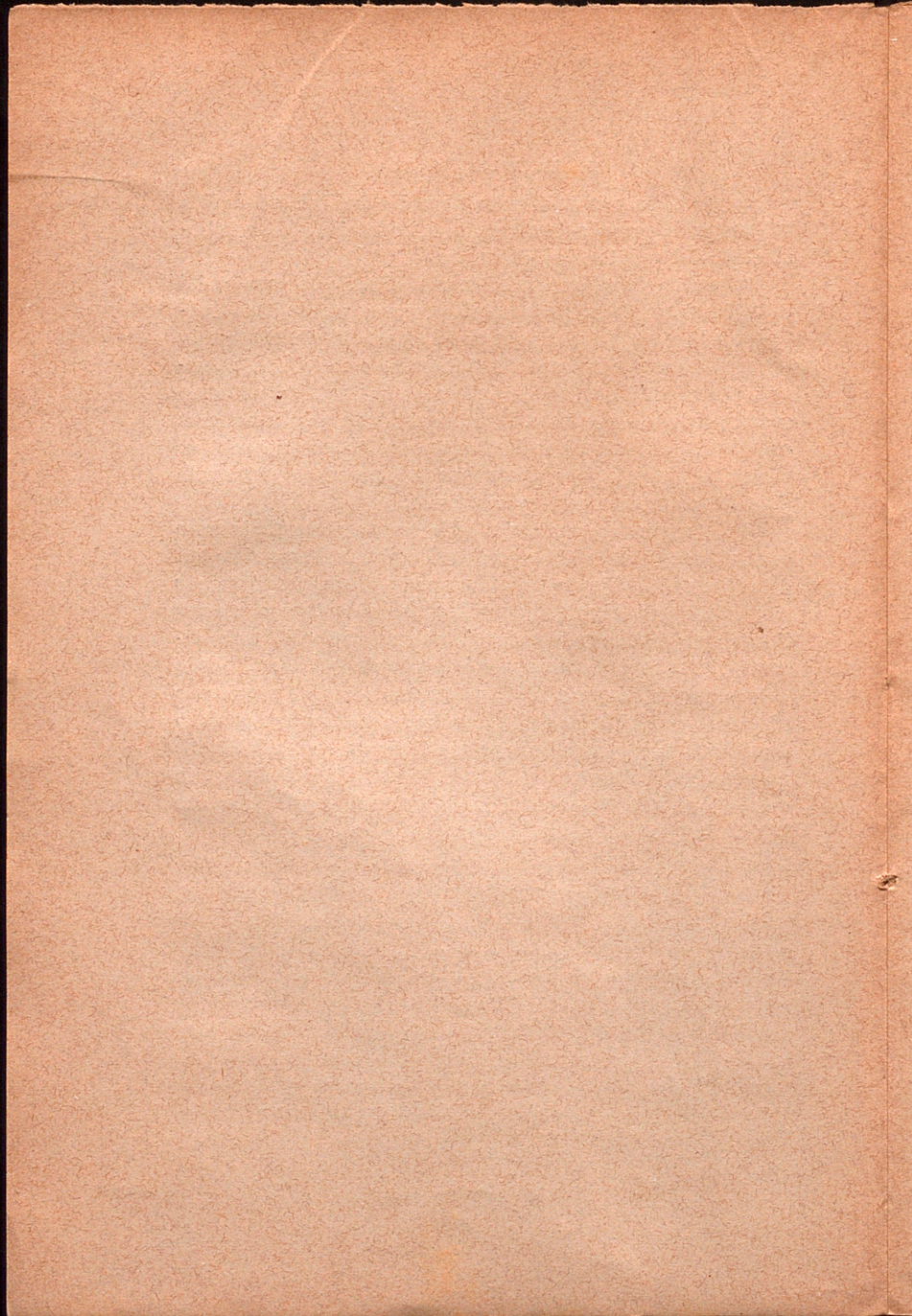
Forse andiamo troppo oltre, ma sembra a noi che se ai santi principi su cui poggia incrollabile la fede cattolica si unissero seri e profondi convincimenti anche di tutte le altre manifestazioni dell'intelligenza e del sentimento, le quali cercano la loro estrinsecazione nell'ideale cristiano; se, in poche parole, *fede religiosa* e *fede artistica* camminassero di conserva, ambedue queste fedi che donano all'uomo tutta la sua vita morale, ne avvantaggerebbero assai, e non avverrebbe di veder gettato il disprezzo su un ceto di persone le quali, per un falso pregiudizio, il *nobile*

volgo, per dirla con una frase alquanto sottintesa, giudica volgarmente come refrattaria a tutte le più alte manifestazioni del pensiero e dell'anima.

Al principio di questa memoria, citando le parole del Dott. Jacob, ci siamo proposti di provare quanto il soggettivismo in cose d'arte sacra possa essere fatale. E dicendo soggettivismo notisi bene che intendiamo dire l'*individualità*, il modo di sentire proprio ad ogni artista, sia esso compositore od esecutore, il quale agli alti principi di *una sola verità* che emana intieramente da Dio, contrappone sè stesso, il proprio *io* e dimentica il fine santo pel quale l'arte è stata ammessa nella Chiesa.

Più innanzi esporremo meglio questo concetto. Intanto osserviamo: Chi oserebbe applicare l'individualismo ai dogmi della Chiesa? Chi pretenderebbe accettare un principio per respingerne un altro? E perchè questo dovrà accadere per l'arte sacra? Elevando a dottrina il principio dell'arte sacra ispirata intieramente e solamente dalla Chiesa, non è egli vero che l'artista si trova in una sfera di pensiero e d'azione così superiore alla comune, che l'artista profano dovrà camminare ben bene prima d'arrivare a lui? Perchè adunque voler insistere nel dimostrarsi inferiori al proprio compito ed alle stesse facoltà intellettuali e psichiche che Dio ha largite all'uomo?







II. *)



a nostra generazione, sazia di un' arte corrotta, invereconda, ridicola e grottesca quale oggi è ridotta l'arte teatrale, abbandona stanca e sfiduciata i teatri, ove il genio, l'ispirazione, l'ideale, sono stati banditi, per dar luogo alle scurrilità, alla speculazione ed al più nauseante sensualismo. Per tal modo si popolano i cosiddetti *café-chantants*, ove le morbose passioni trovano, se è possibile, maggior esca che nei teatri. Ma accanto a tanta e sì palese decadenza del senso morale nell'arte profana, va rialzandosi gigante l'arte cristiana. E l'architettura, la pittura, la musica, ispirandosi alle antiche forme gloriose, vanno restaurandosi su basi e principi che nella nostra religione attingono la loro essenza. Così mentre i teatri si chiudono per mancanza di sussidi, per penuria di spettatori, ma più

*) Conferenza tenuta all'*Adunanza diocesana* pel Friuli in Tolmezzo; a Mariano Comense alla seconda riunione della *Società lombarda di San Gregorio* e nei Seminari di Cremona e Crema.

che tutto perchè vecchia oramai e corrotta appare la vita intima dell'arte teatrale, noi vediamo ripristinare antiche basiliche; risorgere il concetto religioso nella pittura; restaurare quella musica sacra che forma una delle più splendide gemme del cattolicesimo, e che ben più d'ogni arte profana, ed assai più vitalmente, occupa ancora di sè stessa il mondo intiero. E tutto questo avviene mentre la Chiesa giace ancora ed ovunque, spogliata, dilaniata, perseguitata. Quale prova più evidente adunque dell'avvenire che attende l'arte cristiana?

La nostra patria che pure vide splendere le opre dettate dal genio di S. Ambrogio, di S. Gregorio e di Palestrina, fu la prima a dimenticare queste glorie, e l'ultima - purtroppo - ad evocarle. Ed è qui da noi ove ebbero culla gli insegnamenti dei Santi Padri delle dottrine cattoliche, i decreti dei Pontefici, delle Sacre Congregazioni e dei Sacri Concilii riguardanti la musica sacra, è da noi che si richiede precisamente il maggior lavoro onde restaurare su basi sicure l'osservanza di quei decreti ed il culto delle nostre vere tradizioni artistiche. Altre nazioni ci hanno preceduto in sì nobile impresa, e ciò che più monta, ci hanno preceduto col duplice intento di restaurare l'arte liturgica e di resuscitare l'arte italiana. Il che dovrebbe farci accorti quanto sia grave e fatale lo stato di cecità incosciente in cui troppo a lungo abbiamo vissuto.

*
* *

Perchè è reclamata la riforma della musica sacra?

A tale domanda si risponde tosto dal triplice punto di vista storico, estetico e liturgico, quando si consideri come e perchè la musica sia entrata nel Tempio. Questo verrà investigato man mano procederemo nella presente memoria, e colla testimonianza di sommi liturgisti e di filosofi insigni, avremo occasione di ripetere quello che da tutti meriterebbe essere conosciuto.

Più addietro colle parole del D. Jacob si volle dimostrare la necessità di imprimere alla musica sacra un carattere puramente ed assolutamente oggettivo.

Ciò per vero dire contrasterebbe col preteso *diritto d'espressione personale* pel compositore di musica sacra; diritto che Gounod poco prima di morire proclamava e che molti sorsero a combattere. Il critico parigino A. Dessus p. e. scrisse in proposito: « In materia liturgica l'istoria » fornisce le prove che il *diritto d'espressione personale* ebbe » per primi fondatori Abelardo e Lutero. » E togliendo argomento da tale questione, appoggiandosi all'autorità del Vescovo di Grenoble Mons. Fava, soggiunge: « Non ha cessato d'essere una verità assoluta che nella Chiesa, più il » musicista si rivela e si afferma, più il cristiano s'allontana e sparisce ». E questo, considerato sotto l'aspetto cattolico e liturgico, non è per nulla un paradosso.

Il compositore che va sfoggiando nella musica sacra la propria dottrina, dando libero sfogo alla fantasia ed alla scienza tecnica, non può farlo che a detrimento dell'importanza liturgica. Ben difficilmente, negli autori moderni soprattutto i quali composero di preferenza pel teatro, ci si offre esempio non solo di veder rispettata, ma nemmeno lontanamente compresa l'importanza assoluta della liturgia nella musica sacra. E si può dire senza timore di smentite, che questo vocabolo *liturgia*, venti anni addietro, i compositori di musica sacra anche, i più celebri, ignoravano perfino esistesse.

Da tutte le parti oramai si comincia ad ammettere che la proprietà assoluta della musica sacra si è quella d'essere *corale* perchè concepita in unione ai sacri testi. Anzi se per poco ci soffermiamo ad esaminare la struttura prosodica e l'accentuazione del testo liturgico, si riconosce ad un tratto che esso corrisponde totalmente agli elementi costitutivi delle stesse melodie gregoriane. Il ritmo medesimo, non già metrico, ove il testo appunto non sia

composto nella forma metrica, ma libero — il che non significa informe — dinota la compenetrazione, nel canto liturgico, fra melodia e parola. Si può dire che questa assoluta proprietà estetica del canto sacro siasi rispettata, osservata, nelle composizioni chiesastiche dei nostri tempi? Non è temerità rispondere che no!

Secondo il parere di alcuni illustri compositori, il canto gregoriano è la musica della Chiesa sola impersonale, immutabile. Dopo tale confessione, perchè questi stessi maestri dovevano presentare nel Tempio composizioni che da tali principi enormemente si scostano, e la cui esecuzione — sotto il rispetto liturgico — il più sovente degenera in iscandalo? « Si voglia o meno — così si esprime il Dessus — » qui si riscontrano manifestazioni di parassitismo artistico. Il repertorio gregoriano è altrettanto ricco e geniale — sia pure considerandolo artisticamente — quanto il repertorio dei maestri lirici; alcuni l'hanno riconosciuto; però si sono ben guardati dall'accennare alla *santità* di quelle melodie, che qui divien legge, condizione prima, *sine qua non*. Al certo coloro ignoravano che l'opera gregoriana è una istituzione divina piuttosto che una raccolta di ineffabili capi d'opera. San Benedetto l'ha definita col suo vero nome: *Opus Dei*. Scrisse quindi giustamente il Baini che « le antiche melodie del canto gregoriano sono assolutamente inimitabili ». Si potranno copiare, — aggiunge il biografo di Palestrina — adattare — Dio sa come — ad altre parole, « ma comporne di nuove che possano eguagliare le antiche, nessuno potrebbe farlo e nessuno l'ha fatto. »

Niuno oserà negare che la musica non sia sorta nel Tempio con principi ed intendimenti assolutamente apostolici. Ora non v'è chi non veda l'immenso, sconfinato abisso che corre fra le ragioni che han fatto luogo alla musica nella Chiesa, e l'arte che oggi si rappresenta — è la vera parola — col falso appellativo di musica sacra.

L'arte musicale, mezzo dapprima per l'estrinsecazione di alti ideali liturgici, è diventata oggi un fine, ed un tale fine che rasenta perfino il burlesco. Non è raro il caso - anzi è frequentissimo - di vedere il sacerdote celebrante nei momenti più sublimi della Santa Messa, attendere rassegnato che un flauto termini i suoi trilli e le sue volatine, che un violino gema le sue melodie sulla quarta corda, un clarino i suoi gorgheggi interminabili, quando anche non sia una tromba, che sfacciatamente squilla nel modo il più stridulo ed assordante. Ed è ancor più frequente l'occasione di vedere un tenore di cartello in guanti neri, zazzera inverniciata e baffi appuntiti, venire alla tribuna dell'orchestra, dopo aver sorbito un novo fresco, un bicchierino di marsala od una tazza di latte, ad implorare per la centesima volta il *miserere nobis* chiudendo con un feroce *do* di petto che fa andare in visibilio tutti, pubblico e purtroppo anche sacerdoti. E quando un basso dalla voce cavernosa e dallo sguardo mefistofelico, urlerà un *suscipe deprecationem nostram*; quando un contralto con note fesse ed affaticate belerà il *Laudamus*; quando l'organista si diventerà a dar saggio improvvisato del suo molto dubbio sapere; quando un'orchestra all'*Offertorio*, - cioè in un momento così pieno di santa poesia e di sublime idealità - farà attendere il celebrante che sia finita la sinfonia della *Semiramide* o dello *Zampa*, della *Muta dei Portici*, oppure della *Gazza Ladra*, non diremo cosa falsa né riprovevole ripetendo che tutto questo, in nome della nostra fede, dei divini misteri della religione, delle leggi liturgiche, dei decreti della Chiesa, della dignità e del decoro del Tempio; in fine in nome dell'arte istessa è assolutamente sconveniente, anzi scandaloso.

Non ci facciamo a sostenere senza eccezione di sorta, che il canto gregoriano sia il solo ed unico canto della Chiesa. Riconosciuta e proclamata nei Sacri Concili, avvalorata dalla storia e dalla critica, puossi ammettere sen-

z'altro come liturgica anche la classica polifonia vocale delle antiche scuole italiane. E sebbene il Danjou abbia scritto: «In musica lo spirito pagano che ha corrotto il » mondo da tre secoli, è la tonalità moderna, perchè fra la » tonalità gregoriana ecclesiastica e la tonalità costitutiva » dell'arte profana havvi incompatibilità assoluta sotto il » doppio rapporto religioso e scientifico », pure è innegabile che l'arte iniziata dal grande Pierluigi da Palestrina, arte che attinge le sue fonti, i movimenti iniziali ed accessori, i temi, dallo stesso canto gregoriano, conservando poi in essa, nel ritmo e nella stessa modalità, le caratteristiche proprie al canto liturgico per eccellenza qual'è il canto gregoriano, è arte veramente sacra, appunto perchè gli elementi che la compongono, nulla hanno a vedere cogli elementi dell'arte moderna eminentemente profana.

Per le medesime ragioni non si dovrebbe andare più oltre, se non con grandi riserve e maggiori cautele.

*
* *

La musica nel Tempio dei Cristiani — giova notarlo e ricordarlo sempre — non è forse stata ammessa neppure come musica, ma è sorta semplicemente dal cadenzare ritmico dei fedeli che ad alta voce ed in coro recitavano le preci, i salmi, i cantici. In questo la melopea cristiana si riannoda alle proprietà costitutive della melopea nelle prime tragedie greche. È asserito dai glottologi, che la prima lingua parlata dall'uomo avesse proprietà musicali ben più evidenti di quelle che non abbia avuto poi la semplice parola. Difatti i cori delle tragedie greche ed i cantici dei primi cristiani, provano a sufficienza che ritmo e suono musicale sorsero assieme dalla declamazione del testo. La musica sacra adunque volendo conservare il suo carattere tutto apostolico, per la parte estetica dovrebbe ricondursi alle origini declamatorie.

Invece nella musica che si eseguisce oggi giorno nelle nostre Chiese, ehe cosa sono mai diventate le parole e gli accenti? Oh a questo chi ci pensa? E se gli accenti sono l'anima della parola; se questi accenti più non si osservano nè dal compositore, nè dall'esecutore, evidentemente la parola sfugge; ed allora che cosa rimane del testo liturgico il quale solo deve far nascere nell'animo potente il sentimento religioso? Ecco perchè invece che alla parola, al testo sacro, si è trovato più comodo dare maggior importanza ad un flauto, ad un clarino o ad un violino!

E qui si osserverà; ma e le parole del salmista, quelle parole che vediamo sì spesso riprodotte nelle nostre Chiese all'esterno delle casse degli organi, non hanno forse un significato? «*Laudate eum in sono tubae; laudate eum in psalterio et cithara. Laudate eum in tympano et choro: Laudate eum in chordis et organo.*»

Ebbene! A tale obbiezione molto comune, risponde S. Tommaso d'Aquino. Dice il santo filosofo: «Tali strumenti eccitano l'animo più al diletto che a disporlo interiormente. Nel Vecchio Testamento usavansi gli strumenti, sia perchè il popolo era più duro e carnale, onde aveva bisogno degli strumenti troppo materiali con cui il Signore eccitavalo all'obbedienza delle sue leggi con promesse terrene; sia anche perchè tali strumenti corporali figuravano qualcosa di spirituale». Infatti se la liturgia cattolica avesse dovuto formalizzarsi dai passi del salmo citato rispetto alla musica nella Chiesa, perchè non avrebbe dovuto ammettere le danze, che pure attorno all'Arca santa si intrecciavano, e ripetere i sacrifici che vi si immolavano?

L'immobilità e l'universalità della liturgia dovrebbe avere, ne sembra, un degno riscontro nelle forme musicali, conservando ad esse quella proprietà che alle tradizioni liturgiche più si riannodano e si avvicinano. Si sono mantenute intatte le cerimonie; si è mantenuta la lingua la-

tina quale lingua liturgica; perchè doveva mutare — e così terribilmente mutare — la musica che a quella lingua, a quelle cerimonie si accompagna?

La musica sacra non deve risentire in nessuna maniera della influenza mondana, allo stesso modo che la letteratura mondana o profana non ha minimamente modificato la proprietà dei sacri testi. La musica sacra non deve subire l'influenza del mondo, perchè la musica sacra non può essere, non è, nè sarà mai estrinsecazione soggettiva di passioni umane. Diversamente la volubilità della moda musicale — poichè indubbiamente anche la più ideale delle arti è infestata dalla moda, talchè abbiamo veduto impere successivamente il wagnerismo, il francesismo e finalmente il mascagnismo — toglierebbe a questa pura espressione del sentimento religioso, la sua forza, la sua potenza, la sua universalità.

La tesi che qui si difende, quella cioè che tende a respingere nel compositore di musica sacra il *diritto all'espressione personale*, per dar luogo invece a quell'espressione detta appunto *impersonale* di cui ci offre uno splendido esempio il canto liturgico antico, ed in genere la polifonia classica delle scuole italiane del secolo XVI; si basa, sovra a tutto, sull'immobilità della liturgia cattolica. Questo solo punto dovrebbe essere sufficiente a rendere tutti persuasi, che il portare in chiesa della musica scritta col solo principio artistico dall'uno espresso ad un modo, da un secondo in altra maniera, quasi sempre l'uno e l'altro correndo sulle tracce della musica profana, che il nostro tempo dai costumi anacreontici e l'educazione imperfetta che si impartisce nelle scuole musicali, han reso padrona assoluta - non solo non è sufficiente, ma assolutamente falso. A questo proposito meritano essere nuovamente ricordate le parole di Mons. Fava. «Nella Chiesa più il musicista si rivela e si afferma, più il cristiano s'allontana e e sparisce».

I criteri però che dominano in fatto di musica sacra anche fra le persone colte, sono così strani che val la pena di discuterli e di combatterli.

Si sostiene da taluni che un forte ideale di religione, una fede tenace non sono poi cose tanto necessarie per riuscire *veri* compositori di musica liturgica. E si cita il caso di autori d'opere i quali hanno potuto ritrarre e colorire con verità e con efficacia straordinaria, situazioni in cui trabocca la passione umana, mentre essi non poterono provare nell'animo, come parte attiva, quelle stesse impressioni. «È qui — si risponde allora trionfanti — è qui che si » rivela il genio; quel genio appunto il quale può assimilarsi e rendere la potenza e la grandezza del sentimento » religioso, pur senza bisogno di quelle cause prime che si » imperniano nella fede.»

Ma l'una cosa è un sentimento naturale causato da una passione che l'uomo può anche semplicemente figurarsi di provare; ben altro invece quel sentimento religioso il quale proviene tutto da una forza sopranaturale che si accosta alla rivelazione. Questo sentimento se non si possiede come effetto di cause superiori, non avrà forza nè si esplicherà che quale semplice sentimento umano o, meglio ancora, mondano.

Poichè il sentimento religioso non è nè può suscitarsi quale una passione umana. Ispirato alla contemplazione della maestà e della grandezza di Dio, chi pretendesse esprimerlo senza credere nei misteri della religione cattolica, senza comprendere tutta l'efficacia e l'idealità dei suoi simboli, non sarebbe schiavo che di un'impressione morbosa ed isterica la quale, per vero dire, non diverrebbe causa che di una parodia del vero sentimento religioso. Ciò provi perchè i più grandi compositori del teatro lirico non seppero innalzarsi alle sublimi altezze dell'ideale sacro.

Le considerazioni che qui si potrebbero fare ancora,

sarebbero molteplici. Dovrebbe si ricercare e provare come per una fatale debolezza ingenita nell'uomo, al pari che dalle sensuali passioni, più che dalle virtù, facile a lasciarsi traviare, l'arte accessibile con maggior facilità al suo istinto, sia appunto quella che reca in sè i germi della morbosità e del sensualismo. Così si scoprirebbe senza fatica il pericolo in cui si cadrebbe quando l'uomo dovesse lasciarsi trasportare da falsi sentimenti, che di religioso non hanno più del nome. Emergerebbe sempre più allora la verità che si ispira all'ortodossia dei principi, alla severità dell'estrinsecazione artistica nell'ordine religioso.

Un altro punto molto controverso merita di essere chiarito. È deplorabile ed è anche sconsolante pur troppo che i moderni compositori - dicesi moderni in un senso molto lato e che può abbracciare quasi due secoli di storia musicale - abbiano frainteso la proprietà dei testi sacri ed abbiano dato ad essi un'interpretazione affatto drammatica e rappresentativa, là dove non è che espressione *simbolica*.

Prendiamo ad esempio il *Credo*. La maggior parte dei compositori dei nostri tempi hanno voluto sottolineare, colorire con espressioni veriste parole che sono semplicemente un atto di fede e null'altro. Così udiamo bene spesso il cupo rullio dei timpani alle parole *passus et sepultus est*; il clangore delle trombe all'*Et resurrexit*; una progressione ascendente di tutte le voci e di tutti gli strumenti all'*Et ascendit*.

Ed è in tal modo che si pretende d'interpretare il senso dei sacri testi! Che si dovrebbe dire, che si dovrebbe agguingere per condannare sì fatali conclusioni?

Ma non basta!

Havvino anche coloro i quali, pretendendo ad ogni costo giudicare di arte sacra con criteri soggettivi, osservano che se è permesso indifferentemente di pregare innanzi ad

un quadro di soggetto religioso del Beato Angelico o di Raffaello, la cui estetica pittorica è tanto diversa dall'uno all'altro, deve pur essere permesso esprimere il sentimento religioso anche per mezzo di frasi musicali che attingano i propri elementi nelle forme moderne, che è quanto dire *umane e profane*.

Ma qui si può osservare - senza accettare come religiosa l'arte di Raffaello specialmente dell'ultima maniera - che la pittura non è legata tanto intimamente colla liturgia, quanto la musica. Del resto leggi canoniche regolano anche le arti plastiche nel tempio, e se quelle leggi si dovessero scrupolosamente osservare, molto dalle nostre chiese andrebbe rimosso.

Come l'architettura cristiana ha dato colossi di cattedrali, gioielli di piccole chiese, splendori di basiliche nelle quali il sentimento religioso spira fra le volte dorate, fra gli archi acuti, fra le imponenti navate illuminate dal fioco raggio che penetra dai grandi finestrini istoriati; così la musica sacra, espressa dal canto gregoriano e dalla polifonia vocale, è la più vera, la più alta manifestazione del sentimento religioso. E come l'architettura dopo aver attraversato periodi di decadenza, nei quali, o si ritornò al classicismo pagano, oppure ebbe il maggior predominio lo stile platealmente barocco, teatrale, chiasoso; come l'architettura finì col ritornare alle forme medioevali, perchè meglio delle altre si ricongiungono all'evangelismo, così la musica antica e le forme allora tenute in onore, potentemente sviluppate in secolari e grandiose concezioni, esse sole, colla maggior evidenza e verità possono rendere l'ideale religioso dell'arte.

Se i numerosi ed inquieti ritrovati dell'armonia moderna — specchio fedele della volubilità del cuore umano nel nostro secolo; — se gli abbaglianti coloriti strumentali dell'orchestra, sono la più evidente espressione dell'instabilità delle umane passioni, l'immobilità della litur-

gia cattolica richiede una estrinsecazione del sentimento religioso più stabile e duratura, e che si ispiri a quei dogmi della religione cattolica che sarebbe assurdo voler sottomettere ed adattare alla instabilità degli elementi che costituiscono l'arte profana. Diversamente si creerebbe un morboso sentimentalismo che della chiesa e de' suoi riti si servirebbe per trovare argomenti e rintracciare nuove forme artistiche da sostituire al già vieto e convenzionale formulismo melodrammatico.

« Il canto della Chiesa nel divino ufficio - scrive il Dott. Jacob - » è di una così sublime importanza, che non » può essere originato dallo spirito dei tempi o dal genio » di un sol uomo in un determinato secolo, ma bensì la sua » origine deve essere tutta apostolica come è apostolica la » Liturgia nel suo principio, nel suo sviluppo e nella sua » perfezione. Lo è anche nel suo fondamento melodico, il » quale dipende dal recitativo, nelle sue tonalità e nel suo » impiego, che in tutti i tempi fu, nella propria essenza, » *apostolico*.

« Il canto sacro della Chiesa cattolica è tale perchè fu » sempre considerato - almeno quale dovrebbe essere - non » come l'opera di questo o di quell'uomo, bensì quale proprietà assoluta della Chiesa medesima. E la vera musica » sacra dovrebbe trarre garanzia della sua conservazione » *nella sua universalità e nella sua unità*. Essa deve sottrarsi alle volubilità dello spirito del tempo e della moda. » Al pari della sacra liturgia, nella sua unità deve rintracciare la certezza che essa durerà quanto la Chiesa. E poi » chè la Liturgia della Chiesa cattolica per la sua semplice » espressione, è divenuta opera d'arte d'ordine affatto superiore, tuttociò che può turbare questa bellezza, tutto » quanto di eterogeneo in essa vi penetra, non può essere » chiesastico.

« Le composizioni classiche dei grandi maestri antichi » hanno una superiorità indiscutibile sulla musica moderna

» per la loro vetustà. Da ciò la Chiesa riceve appunto una » garanzia della loro capacità, della santità e della dignità » che le circonda ».

Gli autori moderni i quali sdegnano di osservare e seguire gli aurei precetti degli antichi, sotto lo specioso pretesto che la musica ha progredito - in verità perchè neppur lontanamente sanno intuire le bellezze della classica polifonia vocale - copiano sè stessi nella musica sacra e riportano in Chiesa i medesimi andamenti melodici ed strumentali, gli stessi processi armonici usati in teatro, ove forse hanno fatto fiasco! E così quello che è stato fischiato in teatro, si potrà ben offrire al Signore, potrà ben passare in Chiesa ove nessuno si attenda di disapprovare con vie di fatto, ma forse appena di protestare platonicamente. Ed è in tal maniera che servono Iddio coloro i quali troppo spesso e risibilmente per proprio comodo, ripetono il passo del *Salmo 150*, dimenticando poi quanto è detto al 2 *Salmo*: *Servite Domino in timore, et exsultate ei cum tremore!*



Una causa liturgica ed apostolica dà vita al canto corale intorno all'altare di Cristo; ed oggi al contrario trionfano sulle tribune dell'orchestra tutte le batterie strumentali che allo stesso modo, cogli stessi propositi, forse anche cogli stessi atti sconvenienti e qualche volta irriverenti usati in teatro la sera prima, hanno sensualmente sedotto l'orecchio, solleticato i piedi ed abbagliato la vista del pubblico. I primi canti gravi, solenni, devoti si svolgevano su frasi ampie, calme, maestose: dal ritmo vago, indefinito; dalle melodie fluenti sugli accenti della parola; ed oggi invece i ritmi non solo metrici, ma saltellanti, provocanti, bizzarri; le frasi leziose, scolacciate, banali; le voci sfacciate, triviali, soffocate da roboanti tromboni, da rauchi fagotti, da striduli flauti, da timpani e gran casse,

tutto questo serve ad esaltare e glorificare il Signore: tutto questo invita i fedeli al raccoglimento, alla pietà, alla devozione!

Guido d'Arezzo nel *Micrologo*, rimprovera con parole roventi i cantori da chiesa del suo tempo: che direbbe l'umile frate di Pomposa, se tornasse oggi in mezzo a noi; se ascoltasse la musica nelle nostre chiese? E Giovanni XXII, e Benedetto XIV, non avrebbero ragione di lamentare l'abbandono dei loro alti ammaestramenti, contenuti nelle famose encicliche *Extravagante Docta*, e *De Ecclesiarum cultu et nitore*; *de Officiorum ecclesiasticorum et musicis ratione*?

Innanzi tutto adunque è alle leggi della Chiesa che bisogna riferirsi; è alle pure e sane tradizioni dell'arte, al vero canto liturgico, cioè al canto gregoriano. La storia ci dimostra che l'opera grande compiuta da San Gregorio nei rivolgimenti del medio-evo perdette delle sue attrattive, per la noncuranza degli uomini. Guido d'Arezzo faceva risorgere per la prima volta questo canto che per altri tre secoli formò una fra le più splendide gemme dell'arte cristiana. Ma poi i giullari, i menestrelli, i trovatori penetrati nella Chiesa portarono in essa la più sfacciata profanità.

Sorta la polifonia vocale, Palestrina col suo genio sterminato riuscì ad imprimere alla musica sacra dei suoi tempi, un carattere eminentemente religioso, perchè dal canto gregoriano toglieva i temi, gli andamenti delle sue immortali composizioni. Ma del vero canto gregoriano tradizionale fin dal secolo XVI si andava già perdendo le tracce. Il virtuosismo individuale vinse del canto eseguito a grandi masse; i musicisti fecero echeggiare le volte dei nostri templi coi loro interminabili e plateali gorgheggi, e l'arte del bel canto neumatico, l'arte della lettura musicale, l'arte della giusta declamazione, andò rapidamente perdendosi. A nulla o a ben poco valsero i tentativi fatti

verso il principio del secolo XVII per ritornare il canto gregoriano alle sue pure fonti. Per altri tre secoli il dominio doveva restare al canto fratto o martellato, vera aberrazione musicale. Erano i cantori ignoranti che senza saper neppure decifrare una nota nè degli antichi codici, nè delle più recenti stampe, dovevano divertirsi ad improvvisare cantilene, a ripetere quelle imparate ad orecchio fingendo forse di leggere sugli *Antifonari* o sui *Graduali*.

Fu al principio del nostro secolo che i dotti poterono cominciare a ripristinare le regole per l'interpretazione del canto gregoriano secondo le lezioni dei codici. Questo immenso lavoro durò a lungo, ed oggi finalmente dopo la prima tappa colle edizioni tipiche di Ratisbona - riproduzione dell'edizione medicea - la benemerita congregazione dei benedettini coll'opera colossale della *Paléographie musicale*, è riuscita a mettere in onore il vero canto gregoriano, ed il solo canto che la Chiesa riconosca esclusivamente per suo.

L'unico mezzo adunque per ridonare al canto sacro il primitivo splendore, si è di ritornare alle pure fonti di S. Gregorio. In ciò clero e laici, seminarî e scuole di musica devono essere concordi. Ancora non molti anni addietro si sentenziava, dagli ignoranti, che il cosiddetto *canto fermo* era un'arte illogica, senza senso perchè priva di ritmo, di melodia, difficile a decifrare dagli scritti. Ora questo non celava che una sola verità: quella cioè che i cantori non sapevano affatto come interpretare quel canto ed urlavano incerte cantilene imparate ad orecchio. Ma le testimonianze di molti fra i più grandi musicisti del nostro secolo contraddissero alle condanne volgari dei critici e degli storici da burla. Sorse così negli studiosi il desiderio di reazione, la quale ci ha portato alle conquiste d'oggi, cioè alla completa restaurazione del canto gregoriano.

Interpretata giustamente la notazione neumatica delle pergamene, dopo lunghi e pazienti confronti fra i diversi codici delle varie epoche e dopo ristabilita l'importanza degli accenti nella scrittura; per gli stessi accenti ricostruito il ritmo oratorio; rimessa in onore la modalità diatonica, la quale tutta piana si svolge sulla semplice scala naturale, restava a curare l'esecuzione. La qual cosa non riuscì nè riesce molto facile se si pensa alle conseguenze dell'orribile canto martellato durato sì a lungo e che penetrò perfino nelle esecuzioni di musica polifonica deturpandone il candore e la maestà.

«Ma l'ispirazione, la melodia, dirà taluno, che cosa » dev'esser mai stata nei tempi barbari in cui nacque il » cantogregoriano? »

Alla barbarie di quei tempi oramai si va rendendo giustizia da tutti! Certo dovendoci riferire all'opera dei primi secoli della Chiesa oltre ricordare l'alto sentimento di fede che aleggia nelle prime pitture, nelle più antiche sculture rappresentanti le figure simboliche della nuova religione, osservando i primi edifici architettonici dai quali spira un'aura di puro misticismo, di severa ed incontaminata idealità, si comprende tosto che la pretesa ignoranza o barbarie dei primi cristiani, è una leggenda che va sfatandosi. Ma se poi ripetiamo a noi stessi le parole sante dei testi sacri, dobbiamo tosto riconoscere che chi ha concepito ed estrinsecato sì splendidamente le più alte idealità religiose della fede, doveva possedere un animo traboccante di santa passione, un cuore pieno di entusiasmo, una mente vivificata ed esaltata dalla grandezza di Dio.

Chi ascolta ben eseguite le melodie gregoriane con giustezza d'accento e di interpretazione, s'accorgerà ben presto del sentimento che spira in esse, supplici talvolta, umili e devote, grandiose e solenni tal'altra. Commoventi, vivificate dalla più santa e pura gioia quando la liturgia

prescrive l'allegrezza casta, ideale, serena. L'euritmia della frase musicale al suo inizio, nel corso e nella chiusa non prova forse che ci troviamo innanzi ad un'arte già potente e gigante piena di slancio religioso? Non prova che questo canto sacro è una vera ed alta espressione artistica dovuta tutta alla forza ispiratrice della religione cristiana?

Eppure vi sarà ancora, chi porrà in dubbio le proprietà artistiche e le bellezze estetiche del canto gregoriano! Purtroppo non tanto facilmente si abatteranno i pregiudizi, nè si vinceranno le ritrosie. Ma i giovani devono comprendere tutta la sublime missione del ritorno all'idea puramente cristiana nella musica sacra, in principal modo per opera del canto gregoriano.



Alcuni per le idee manifestate dai più, di voler cioè ripristinare l'antica musica sacra dei sommi maestri italiani, han creduto si fosse dichiarata guerra assoluta alla musica sacra secondo gli intendimenti moderni. Taluno, per parecchie delle ragioni esposte più addietro, potrebbe anche arrivare a tale conclusione, pur rimanendo nel campo della logica più assoluta. Tuttavia non è affatto vero che si pretenda abbandonare la musica moderna per l'antica, o fossilizzare i compositori a copiare i maestri passati. Bensì nell'esecuzione e nello studio dei più classici capolavori, fortificare lo spirito, ritemperare la mente a più serene ed ideali concezioni. « Il trionfo del genio - ha scritto il P. Janssens - » oltrechè nel creare formule nuove, » può consistere ancora nel dare a formule antiche che si » credettero cadavere, una nuova vita. Creare da un lato, » resuscitare dall'altro: ecco il doppio trionfo del genio. E » pur giustamente riservando queste proprietà al talento » superiore, si può assegnare al talento minore il vasto

» campo della fecondazione naturale delle formule esistenti » in *potentia* ».

Con tali criteri dovrà operarsi la restaurazione della musica sacra. L'ideale cristiano oramai si aderge così in alto, che nella odierna resurrezione del principio spiritualista il quale viene invocato da tutto il mondo civile e che si va sostituendo al basso materialismo di un'epoca appena trascorsa, non è più possibile concepire l'arte con ibridi e falsi sistemi che la stessa psicologia condanna assolutamente. Oggi la Chiesa, per quanto fieramente combattuta da una società che si va sfasciando rapidamente, ci appare da lungi come il porto, il rifugio, la salvezza dell'umanità; e la Chiesa stessa si innalza al cospetto di tutti. L'arte può e deve contribuire a questa elevazione dell'ideale cristiano, ed il secolo in cui stiamo per entrare, segnerà un'era nuova di riscatto per l'arte veramente cristiana. Questa ragione rende quindi maggiormente necessario il distacco intiero, assoluto dall'arte sacra compendiatrice del resuscitato ideale religioso, dall'arte teatrale, avanzo logoro di morbosità e di passioni che riescono di tanto danno alla moralità ed alla intelligenza dell'uomo.

Torni la musica sacra nel suo vero ambiente, nei Seminari e fra il Clero. Allora si ripeteranno i bei tempi di S. Gregorio Magno, si vedranno realizzati i voti di S. Carlo Borromeo. Ed allora la Religione avrà conquiso una maggior gloria! In attesa di quel giorno noi giovani, sebbene laici, che crediamo fermamente nelle sublimità della nostra fede, ci dedicheremo con tutta forza e col più santo entusiasmo, alla realizzazione di questo puro ideale.

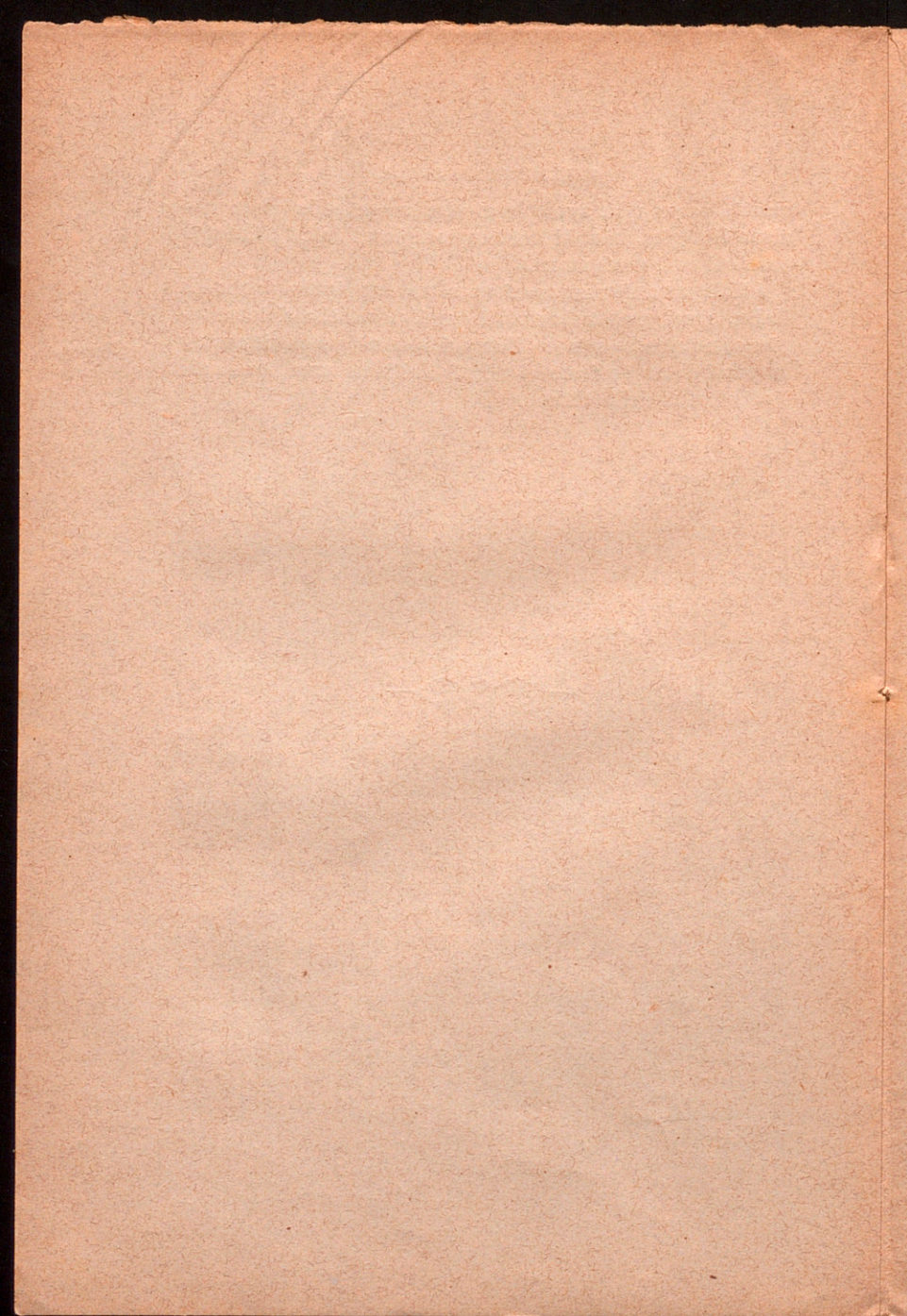
E chi comprende la giustezza di questa causa, chi riconosce la saviezza di tali propositi e può aiutarci, farà opera generosa incoraggiando coloro i quali si adoperano per questa restaurazione religiosa ed artistica ad un tempo.

Verrà giorno in cui i nostri posteri comprenderanno

quanta parte avrà avuto la musica sacra nella restaurazione liturgica, banditi dal tempio i piazzaiuoli, i dilettanti vanitosi ed i profanatori.

Tale opra di restaurazione si va compiendo anche in Italia, e noi grati all'autorità dei Vescovi che ci incoraggiano, nutriremo sempre l'orgoglio di sapere che il nostro lavoro è tutto dedicato al trionfo dell'arte pura, come all'obbedienza della Chiesa.

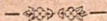






III.

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA *)



anno che va spegnendosi, rimarrà lungamente ricordato nella storia del movimento musicale, per un salutare risveglio che la memoria di due nomi eccelsi, evocata in tutto il mondo civile, ha saputo destare in ispecial modo in un ramo dell'arte il quale, glorioso un tempo, rimase negli anni decorsi pressochè negletto.

Le cronache artistiche le quali nareranno gli avvenimenti di cui fu testimone il declinare del secolo XIX, non potranno dimenticare il tanto combattuto e fieramente avversato risveglio per la restaurazione, nel campo della musica sacra, della grande arte antica, del grande e sublime ideale liturgico.

*) Commemorazione tenuta al II Congresso Nazionale di musica sacra in Parma.

Giovanni Pierluigi da Palestrina ed Orlando di Lasso, vissuti nella medesima epoca, morti nello stesso anno, il primo a Roma, l'altro a Monaco di Baviera, hanno illustrato dei loro nomi la storia dell'arte così, che lungo volgere di anni non valse nè varrà a cancellarne la gloriosa memoria.

Non poteva quindi passare inosservata la ricorrenza del terzo centenario della loro morte, e questa data venne celebrata ovunque come convenivasi; cioè coll'eseguire, col far comprendere alla folla e col far risorgere a nuova vita le opere immortali di quei due sommi compositori.

Vanno menzionate perciò le grandiose feste di Ratisbona, di Monaco di Baviera e di Berlino; di Vienna, di Colonia e di New-Jork; le solenni onoranze di Parigi e di Bruxelles, di Breslau e di Praga; le commemorazioni celebrate a Roma al cospetto della corte pontificia ed a Milano ripetutamente con grande successo alla Metropolitana ed all'Istituto dei ciechi col concorso di tanti seguaci della riforma della musica sacra, convenuti da ogni parte di Lombardia. Infine vanno rammentate le feste di Torino e di Parma ove, prima ancora avesse a radunarsi il II° Congresso nazionale di musica sacra, le mistiche note delle messe palestriniane e le gioconde melodie vagamente svolte sui sublimi versi dei madrigali petrarcheschi, si ripercossero nella sala dedicata a quell'illustre vegliardo il quale, ancora di recente, proclamava, l'italianità dell'arte musicale risiedere intieramente nelle opere di Palestrina.

Dappertutto ove il principe della musica fu con tanta festa ricordato, dovunque le pure, le serene ed incorrotte ispirazioni celate nelle sue paradisiache composizioni si sprigionarono, si ripercossero, sia per le volte di maestose cattedrali che in ampie e ricche sale, dappertutto la commozione più intensa scosse profondamente gli animi, la meraviglia leggemo su tutti i volti; ovunque l'entusiasmo scoppiò irrefrenato.

Parve che un orizzonte nuovo si aprisse agli occhi dei presenti; che un'onda di sublime melodia, mai dapprima nè immaginata nè udita, s'accostasse all'orecchio degli ascoltatori; che un senso nuovo, un fascino arcano si insinuasse nel cuore, nella mente e nelle più intime latèbre dello spirito.

Fra coloro che preoccupati quotidianamente di cogliere a volo le impressioni del momento; di ritrarre lo stato psicologico della generazione presente, nelle condizioni le più normali e mediocri dello spirito; fra coloro i quali in ogni circostanza affettarono la più grande indifferenza per quel salutare ed invocato *ritorno all'antico* che specialmente nel campo della musica sacra va da qualche anno manifestandosi, vi fu chi ebbe a fare una confessione la quale nel nostro caso è a ritenersi preziosa.

«Palestrina il grande — si è scritto — il padre della nostra musica, a così enorme distanza da tanti per cui le convenienze, l'opportunità, i riguardi così spesso occupano il nostro lavoro critico, dovremmo porlo nel suo vero posto, lumeggiandolo di quella esclusività di cui è degno». Da queste parole adunque si può arguire, che non per convenienza, non per opportunità, le opere di Palestrina vanno suscitando in tutto il mondo civile, in questa fine di secolo XIX, tanta meraviglia e sì grande entusiasmo.

«Dopo tanto correr di secoli — ha scritto di recente un musicista romano — » dopo così vari e potenti progressi dell'arte, il mondo non resiste alla più profonda ed intensa commozione, avanti all'esecuzione delle creazioni palestriniane ».

Simili affermazioni ritraggono al vivo il movimento che si manifesta ovunque a favore di un'arte sì mirabile e perfetta. E non è già a titolo di curiosità storica, non è come studio delle origini dell'arte, che si va propagando la resurrezione delle opere del sommo maestro romano; bensì quale espressione estetica, viva, vera, palpitante, che

per alcun tempo potè rimanere dimenticata, ma la quale oggi al mondo, desioso di nobili ed ideali emozioni, riappare in tutta la sua affascinante grandezza.

Altra volta chiudendo una serie di brevi illustrazioni ad alcune composizioni del Palestrina, eseguite con tanto successo a Milano, credemmo poter compendiare le nostre parole nel seguente periodo:

«L'opera di Palestrina a mezzo il secolo XVI demoliva » ed annientava l'arida scolastica e le profanità volgari dei » compositori fiamminghi; l'opera di Palestrina scaccia oggi » dal Tempio la musica che più nulla di sacro nè di arti- » stico ritiene per restituire in tutta la sua ideale purezza la » vera arte cristiana, la vera arte sacra».

*
* * *

Della magnificenza dell'arte palestriniana abbiamo esempio perenne nella complessa polifonia dei *Mottetti* e degli *Offertori* nei quali l'ispirazione talvolta supplice e devota, tal altra energica, grandiosa e solenne si sviluppa e si intreccia fino ad echeggiare in una straordinaria intensità sonora. Ma in alcuni *Responsori* della Settimana santa, composti per lo più in istile omofono, si riscontra ancora una strana analogia con le creazioni di un grande compositore moderno, il quale dalla tavolozza strumentale cercò trar partito così da accostarsi a quegli effetti di colorito ed a quella struttura che caratterizzano appunto le composizioni vocali del principe della musica. Infatti molte volte leggendo e, più ancora, ascoltando le opere del sommo di Palestrina, sentiamo riaccendersi nello spirito quelle impressioni ideali che l'arte eletta di Riccardo Wagner seppe far scaturire da quei drammi mistici i quali più d'ogni altra opera, e forse per lungo tempo ancora, terranno scolpito il suo nome a caratteri d'oro sulla cima di quel monte dal quale, ricevendo luce dal passato, irradia tutto l'avvenire dell'arte.

Il tema principale con cui *Lohengrin* svela alla folla che meravigliata lo circonda, il segreto della sua origine; quel tema il quale è come la sintesi di immenso dolore e di ineffabile amore, e che compendia tutta l'istoria, triste e gloriosa, del Figliuol di Dio venuto in terra a redimere l'umanità, *in potentia* si può forse rintracciare nel Responsorio *Tristis est anima mea* del Palestrina. Certo la palese corrispondenza tecnica ed estetica fra le due celebrate composizioni non può ritenersi casuale quando si pensi allo studio indefesso praticato da Wagner sulle opere di Pierluigi ed all'entusiasmo ch'egli ebbe sempre a professare ed a manifestare pel grande maestro romano.

Ma oltre a questa palese concordanza di intendimenti e di mezzi nell'estrinsecazione del pensiero, del concetto e della forma fra Palestrina e Wagner, merita qualche osservazione un altro importantissimo fatto.

Un sublime momento liturgico, quello della Pentecoste, poté ispirare a Palestrina il grandioso mottetto *Dum complerentur* a 6 voci; a Wagner la cantata *La Cena degli Apostoli*, e posecia quel capolavoro, che è come il riassunto di tutto l'avversato eppur glorioso cammino wagneriano, *Parcival*.

Simili prove di fatti inoppugnabili dovrebbero far ricordare tutti coloro i quali, forse troppo affrettatamente, volendo sottoscrivere ai giudizi di un altro grande artista, ma talvolta critico poco imparziale e storico inesatto, sulla fede di Ettore Berlioz poterono proclamare invecchiata anzi decessa l'arte palestriniana.

Così disse e così pretese concludere per lungo tempo una critica storica la quale non ebbe per cultori che dei profani e dei dilettanti. Così, pur di recente, affermava una chiesuola francese la quale, non perdonando a Palestrina d'aver voluto metter mano a raccorciare le melodie gregoriane, tentava distruggere la liturgicità di quel grandioso edificio ch'è la polifonia vocale da lui creata, dichia-

rando appartenere essa al periodo neo-pagano del rinascimento italico, e per conseguenza non essere degna di accompagnarsi alle sacre cerimonie del culto cattolico.

Ora non v'ha chi non veda la stranezza di un simile linguaggio per fortuna poco accreditato, almeno se si vuol attribuire un qualche significato alla fortunata restaurazione che della musica sacra si manifesta nel nome e per le opere di Palestrina.

A mitigare l'acerbo linguaggio usato da Berlioz contro l'opera palestriniana ed a togliere significato alle sue troppo parziali critiche, basti aver presente che egli scrisse di Palestrina, come certo non scrisse Wagner, ricordando le esecuzioni della Cappella sistina in un'epoca di deplorabile decadenza. Berlioz, fiero avversario di tutta l'arte italiana del suo tempo, non volle distinguere — come in poche memorande parole seppe distinguere Giuseppe Verdi — fra l'arte fondamentale del nostro paese e quell'arte ibrida e falsa che imbellettata, ma cadente, lussuriosamente vestita, ma povera e scarna, trascina la sua esistenza sulle tavole di un misero palcoscenico, intenta a stordire il senso, più che a commuovere l'animo, ad abbagliare la vista, più che ad edificare lo spirito. Berlioz potè avere qualche ragione di parlare in quel modo dell'arte del suo tempo. Non ebbe però ragione di fustigare Palestrina per colpa di quei disgraziati e celebri castrati che lo interpretavano deturpandone la bellezza.

Fortunatamente l'insigne maestro francese con l'arte sua eletta — meglio di ogni critica — seppe assicurare il proprio nome alla posterità e farsi perdonare gli ingiusti attacchi contro l'arte di Palestrina.

*
* *

Ma ad altre obiezioni deesi qui accennare.

Un fatale pregiudizio, fortemente radicato, continua ad offuscare in buona fede il pensiero ed il convincimento di chi non sa spogliarsi di vecchie abitudini nè sa abbandona-

nare falsi criteri formulati inconsciamente in ambienti nei quali l'empirismo artistico poté avere per qualche tempo il predominio. Le critiche che si muovono alle composizioni di Palestrina, sono sempre le solite: di aridità nei pensieri melodici e di pedanteria scolastica nella tecnica che si pretende artificiosa. Al contrario se la pedanteria scolastica, se l'aridità del formulismo — così in voga nella prima metà del secolo XVI — ebbero chi si incaricò di annientarle, questi fu precisamente Palestrina, il quale volle e seppe restituire nell'arte da lui creata, il predominio della parte affettiva, l'assoluta signoria del pensiero melodico su qualunque artificio di tecnica. Ed a persuadersi della verità di questa asserzione basta aver udito convenientemente eseguite anche pochissime fra le numerose creazioni del sommo maestro romano.

Per opera di Palestrina il deplorabile formulismo dei fiamminghi veniva fortunatamente seppellito; nè quelle forme ridondanti le quali più tardi dovevano essere portate in voga dalla scuola napoletana e degenerare, a mezzo il secolo XVI erano peranco sorte.

E per verità, se la tecnica dell'arte non aveva ancora conquistato più numerose forme musicali, non per questo l'estetica delle opere palestriniane va giudicata manchevole. Chè anzi, se parlando di musica sacra, all'estetica aggiungesi la considerazione liturgica, scorgesi tosto come la musica sacra dovesse tenersi assolutamente lontana da qualunque formulismo che potesse menomare od alterare l'espressione del testo.

Così operò Palestrina e così, non in altro modo, vanno giudicate le opere sue immortali.

*
**

Piuttosto che pretendere di esaminare, sia pure a larghi tratti, l'opera grandiosa del Palestrina, studiandone le fasi diverse, i mutamenti di indirizzo e di stile, oppure osservando e considerando nel grande maestro l'autore sacro

ed il compositore profano, ne sembra meriti qualche attenzione speciale la letteratura storico-critica a cui Palestrina offerse materia di studio nella ricorrenza del terzo centenario della sua morte. Tutti sanno ormai che cosa sia e quel che significhi l'arte palestriniana. Diversità accessorie di apprezzamento nel trarre conseguenze e nel dedurre precetti non possono modificare la sostanziale e fondamentale persuasione, radicata oramai nell'animo di una intera generazione, che quest'arte non debba tosto o tardi trionfare.

Lo Spitta, l'eminente critico tedesco testè defunto, nel numero d'Aprile 1894 della *Deutsche Rundschau*, pubblicava sul Palestrina un importantissimo studio che è fra i più notevoli apparsi in questa occasione. Dopo aver rilevato con quanto favore i contemporanei del Palestrina avessero accolte le di lui opere così da indurre il maestro romano a moltiplicare la sua attività nel dare al mondo nuove creazioni, il critico tedesco, studiando assieme le cause intrinseche ed estrinseche le quali possono aver favorito nella seconda metà del secolo XVI la prodigiosa fertilità del genio creatore in Orlando di Lasso ed in Palestrina, ritiene che ad essa fosse affatto estraneo l'ambiente in cui vivevano que' maestri. Come la riforma luterana non ebbe alcuna influenza sulla loro natura, così, ritiene lo Spitta, poco devono aver influito i decreti del Concilio tridentino nel determinare Palestrina ad indirizzare risolutamente l'arte ecclesiastica sulla via in cui egli riuscì per qualche tempo a condurla. Innanzi tutto perchè nel compositore quel sentimento profondo e quella forza intellettuale che gli permisero di estrinsecare sì nobilmente il pensiero musicale nella forma liturgica, non erano che una derivazione, purgata e corretta, di quanto già in precedenza l'arte avea prodotto. E qui cade acconcio appunto ricordare come la famosa Messa *Papæ Marcelli* non sia stata composta affatto col proposito di indurre il Papa a

togliere il divieto di cantare musica polifona nella chiesa. Quel divieto non fu mai promulgato da Pio IV, come qualcuno pretese asserire. Gli è perciò che forse col tempo potrebbe anche accreditarsi maggiormente il convincimento sorto in alcuni storici eminenti, che la messa in discorso sia stata composta una decina d'anni innanzi all'epoca in cui Palestrina ebbe a presentarla a quella nota commissione di Cardinali, la quale aveva l'incarico di studiare i mezzi onde poter attuare efficacemente i decreti del Concilio tridentino.

La storia della musica sacra nel secolo XVI, e più precisamente nell'epoca che si converge attorno al Palestrina e ad Orlando di Lasso, offre due distinte situazioni, due diversi ambienti fra Germania ed Italia. La musica sacra fra i nordici sorse pel popolo, e dal popolo venne introdotta nella chiesa. Di conseguenza Orlando di Lasso, come Giorgio Federico Händel più di un secolo dopo, conservò all'arte un carattere che agli usi del popolo non contraddisse minimamente. E per questo fatto Orlando di Lasso, pur creando opere imperiture nel genere sacro, esplicò la sua natura con maggior forza e vigoria nelle canzoni madrigalesche. Osserva quindi giustamente lo Spitta che se Orlando avesse vissuto un secolo più tardi, sarebbe riuscito al certo un grande compositore drammatico. Così non si può ritenere di Palestrina il quale ad un secolo di distanza sarebbe forse scomparso senza lasciare di sé alcuna traccia. E questo appunto perchè la natura sua lo trasse a sviluppare nell'arte quel carattere che una vera popolarità non doveva mai acquistargli, malgrado l'interessamento sollevato dalle di lui opere fra gli artisti suoi contemporanei. Sotto questo rapporto qualche punto di contatto può forse trovarsi fra Palestrina e Giovanni Sebastiano Bach.

Ma in Italia la musica ecclesiastica non sorse dal popolo. Dal popolo sorse è vero la polifonia contrappuntistica,

ma essa trovò il suo più largo sviluppo nella Chiesa solamente pel fatto che pur considerata popolarmente, la Chiesa era il solo ambiente ove l'arte potesse venire convenientemente accolta e splendidamente coltivata. Per questo il Palestrina va considerato come autore eminentemente ecclesiastico. In lui trovarono perfetta fusione la profondità e la forza dell'arte nordica, con la bellezza estetica della forma, propria al secolo del rinascimento. Per la prima ragione pochi anni appresso alla morte del sommo maestro, prevalendo in arte d'indirizzo classico dell'opera in musica nella quale i compositori si affannarono alla ricerca della melopea monodica, la polifonia palestriniana più che dimenticata, venne inesorabilmente condannata. Basti ricordare a questo proposito i giudizi e le sentenze pronunciate dai membri della Camerata de' Bardi in Firenze. Mentre poi chi volle vedere in Palestrina un artista appartenente per sentimento al periodo della rinascenza, non ebbe per l'arte sua che delle spietate invettive.

Ma il nome del principe della musica sfida attraverso i secoli i meticolosi sofismi della critica arcigna.

Palestrina sentì in grado eminente la sublime bellezza dell'ideale religioso, così che mentre alcuni de' suoi più fortunati predecessori e contemporanei, venuti d'oltremonte, continuarono a togliere i temi di sacre composizioni dalle canzoni popolari, egli, dopo aver composto alla stessa maniera due sole messe, si ispirò sempre alle proprietà fondamentali del canto gregoriano. E questa perfetta conoscenza delle caratteristiche principali del corale liturgico, si rivela ben tosto non nelle sole composizioni che si svolgono su veri temi gregoriani, ma ancora in tutte le altre, ispirate puramente dalla sua geniale e fervida fantasia.

Molte circostanze ne inducono a considerare Palestrina come l'autore che più d'ogni altro nel suo secolo sentì, comprese e seppe rendere con maggior evidenza le idea-

lità religiose dell'arte liturgica. Innanzi tutto il fatto ch'egli quasi mai volle confondersi col mondo gaudente cui si abbandonarono molti de' suoi contemporanei, della scuola veneziana in ispecial modo, e pel quale crearono la maggior parte delle loro opere. Poi merita considerazione quell'amicizia viva, sincera, profondamente affettuosa che il grande maestro ebbe per San Filippo Neri e pel cui celebre oratorio dettò la maggior parte delle sue *Canzoni spirituali*, de' suoi *Madrigali sacri*.

A menomare il significato morale di questi fatti, certamente non valgono a sufficienza le scoperte che gli storici da qualche tempo vanno facendo con documenti certissimi sul carattere un po' egoista del Palestrina. Le debolezze dell'uomo possono trovare giustificazione nei numerosi bisogni della sua famiglia ch'egli ebbe sempre a proprio carico, fin nella più tarda vecchiaia; possono spiegarsi ancora colla necessità di procurarsi, onestamente del resto, il danaro per provvedere alla pubblicazione de' suoi immortali capolavori. E forse chissà che precisamente a questa sua qualità di uomo calcolatore ed interessato i posteri non debbano d'aver potuto studiare in tutto il mondo sulle pagine dettate dal suo genio!

Tuttavia amiamo noi di considerare nel Palestrina il sommo compositore; amiamo di comprendere per quanto è mai possibile il suo genio; di vivere, di sentire, di palpitare per la sua arte superba e sublime.

No, egli non provò la gioia del trionfo mondano; egli non senti rintronare dietro a sè i facili applausi della folla assetata di volgarità, e se oggi vivesse in mezzo a noi, mentre trionfano vittoriosi i nuovi farisei dell'arte, forse, chissà, passerebbe inosservato. Ma l'avvenire sarà suo; tutto ce lo assicura.

Dal giorno in cui il Baini fece risorgere il nome del Palestrina; dal dì nel quale in alcune accademie musicali

di Germania si cominciò ad eseguire qualche sua piccola composizione, lungo cammino si è percorso.

È interessante a sapersi che le prime manifestazioni di restaurazione dell'arte palestriniana si devono ai protestanti di Germania. Ma essi non poterono continuare nell'iniziata impresa mancando della chiave principale per comprendere e divulgare una simile arte: il canto gregoriano.

Pel canto gregoriano appunto l'arte di Palestrina ritornò nella Chiesa cattolica, e col canto gregoriano la polifonia palestriniana va preparando la strada a quella riforma della musica sacra che si impone e che vincerà per forza propria, rappresentando essa in grado eminente quegli ideali verso cui, se tende a ritornare l'arte profana, non può non aspirare l'arte sacra.

Dice ancora lo Spitta e colle sue parole concludiamo: «Forse non così presto si arriverà a generalizzare l'opera di Palestrina; ma pure una rifioritura vera dell'arte musicale non potrà avvenire che col tornare ad essa risolutamente».





IV.

APPENDICE



a venti anni circa si agita in Italia una questione che ha interessato ed interessa vivamente buona parte del clero e tutti quegli artisti i quali, persuasi che il fondamento dell'arte musicale italiana risiede nella classica tradizione della musica sacra, sognano un rinascimento artistico musicale col ritorno degli studi a tali dimenticate tradizioni. Sono oramai celebri le parole che Verdi indirizzava pochi mesi addietro ad Hans de Bülow, l'eminente musicista tedesco: «Felici voi che siete » ancora i figli di Bach!... E noi? Anche noi, poichè siamo » figli di Palestrina, avevamo già una grande scuola, che » era veramente la nostra. Ora essa è divenuta un'arte » bastarda e minaccia di naufragare. Potessimo ricomin- » ciare dal principio!» Queste significantissime parole, dettate dal più illustre musicista vivente che all'arte italiana

diede pure tanti capolavori, dimostrano all'evidenza che il *ritorno all'antico* non è invocato soltanto da una falange di illusi - come si appellano i propugnatori della restaurazione della vera musica sacra - ma forma altresì l'ideale purissimo di alte intelligenze, di nobilissimi cuori.

Volendo fare un po' di storia del movimento in favore della restaurazione della musica sacra in Italia, fa mestieri risalire alle prime scaramucce che si mutarono poscia in aspre battaglie.

Auspice il Padre Don Guerrino Amelli, che oggi vive ritirato a Montecassino fra gli illustri discepoli di S. Benedetto, il primo Congresso cattolico, inaugurato a Venezia nel 1874, si era già occupato di musica sacra; di questo ramo importantissimo della sacra liturgia, dimenticato, trascurato, peggio ancora, ridotto ad essere argomento di danno più che di decoro alle sacre funzioni. Ed il primo Congresso cattolico italiano aveva solennemente deliberato di promuovere un'azione efficace in favore della restaurazione. Parecchi Vescovi, riconosciuta la giustezza di quei voti, aderirono ai propositi dei congressisti incoraggiando con parole lusinghiere i promotori di tale movimento.

A questo proposito riportiamo alcuni periodi di una interessantissima memoria presentata al I Congresso cattolico di Venezia, dall'illustre maestro Comm. Salvatore Meluzzi, Direttore della Cappella Giulia a San Pietro in Vaticano. Tale memoria giova assai ricordare, anche perchè riguarda più specialmente lo stato della musica sacra in Roma, oggi ben di poco mutato.

« Molte, secondo me, sono le cagioni, che hanno prodotto la decadenza della musica ecclesiastica; 1° Il bisogno, o l'avidità del lucro, ha indotto i maestri a comporre in modo da dilettere il pubblico, onde ottenere nuovi inviti; 2° La facilità di comporre secondo il gusto del pubblico ignorante, ha moltiplicato i compositori di studi superficiali; 3° La mancanza delle voci, che si sente nelle chiese

ogni giorno più, per l'aumento dei teatri; 4° Ma soprattutto, l'idea che si ha generalmente, essere lo scopo unico della musica il diletto.

«La musica è stata concessa da Dio all'uomo perchè questi si procuri un diletto, che in un modo più o meno diretto gli debba servire unicamente al fine per cui fu creato, che è quello di amare e servire Iddio. Il dire che gli è stata concessa perchè ne abusi contro il suo fine e se ne serva a procurarsi diletto contrari alla legge di Dio, non vi è cristiano, e neppure uomo di mente, che possa concederlo.

«Il Canto esclusivo della Chiesa è il Canto Gregoriano; non è proibita la musica figurata, purchè sia tale da promuovere nei fedeli la divozione. La Chiesa ha preferito, come la più adatta, quella impareggiabile del Palestrina e dei celebri compositori del secolo XVI, come fu sempre con tanto decoro praticato nella Cappella Pontificia.

«Ha permesso eziandio l'organica, ed anche l'uso di alcuni stromenti, specialmente da corda. La musica a sole voci è difficile che si possa bene eseguire in tutte le chiese, giacchè richiede un coro numeroso di cantori molto pratici in quel genere, sicuri dell'intonazione, e per quanto è possibile, di voce ben ferma nel tono. Ad eccezione della Cappella Pontificia, le altre chiese usano l'organica. Anche in questo genere vi sono esemplari eccellenti da imitare. Non è necessario che la musica sia sempre a pieno; possono esservi dei concerti, i quali anzi rendono molta varietà.

«Si dovrebbe ritornare allo studio del contrappunto, come dai nostri antichi si studiava. Non basta contentarsi di armonizzare qualche basso secondo la regola dell'ottava, esercitarsi nelle cinque specie del contrappunto, fare qualche imitazione, e poi, composte dieci o dodici fughe, credere di aver terminato il corso. Con questa base, certo, non si faranno composizioni pregevoli. Fidando nella na-

turale disposizione che generalmente vi è fra di noi italiani, si trascurano gli studi severi, i quali soli conducono a comporre opere stimabili e durevoli. Non dico questo perchè nelle composizioni si faccia pompa di artefici, ma perchè questi giovano a svolgere le idee, a ben disporre le parti, a rendere le cantilene scorrevoli e naturali.

« Non vi è poeta, che non abbia studiato le opere di Dante, Petrarca, Tasso, Ariosto; non pittore che non conosca i quadri di Raffaello, Michelangelo, Tiziano, Leonardo da Vinci, Correggio e degli altri celebri pittori; gli architetti consultano ancora le opere di Vitruvio, Palladio, Vignola.

« Soltanto i musicisti hanno abbandonato le opere dei classici, e ciascuno vuol comporre secondo il proprio capriccio, abbassando la musica alla volubilità della moda.

« Se le sacre parole debbono essere espresse dalla musica secondo il loro sentimento, non perchè ne abbisognano, ma per renderle più adatte alla nostra intelligenza, sia l'espressione tale, che non degeneri in bassezze, nè cada in ridicole posposizioni, o stucchevoli ripetizioni.

« Sono molto lodevoli i signori componenti il Comitato Promotore del primo Congresso Cattolico, per la premura che si danno, onde sostenere i lavori della Sezione V riguardanti il progresso dell'Arte cristiana. Dirigo ad essi le mie cordiali congratulazioni ed auguro a loro i più felici risultati ».

Come si vede l'agitazione in favore della restaurazione della vera musica sacra veniva approvata dalle stesse illustrazioni dell'arte e con parole non dubbie, ma chiare esplicite significanti.

Nel 1875 si fondava a Milano la prima scuola di musica sacra, intitolata a Santa Cecilia, e si fondava sotto gli auspicî e con le benedizioni di S. E. R. Mons. Arcivescovo.

I successivi Congressi Cattolici di Firenze e di Bologna

si occuparono ancora di tale importante ramo della Sacra Liturgia, ma una più decisiva manifestazione la si ebbe a Bergamo nel 1877 ove veniva deliberato:

a) La costituzione della *Generale Associazione italiana di Santa Cecilia*;

b) La diffusione del periodico *Musica Sacra* sorto a Milano nel maggio dello stesso anno;

c) La riforma dell'organo.

Il periodico di cui si fa parola, oltre alla benedizione di S. S. Papa Pio IX, poteva contare fin dal suo sorgere sull'incoraggiamento degli Eminentissimi Cardinali De Luca e Bartolini, e sull'approvazione di ben trenta Vescovi delle diverse diocesi d'Italia.

Per tal modo, nel 1880, si potè preparare in Milano il primo Congresso nazionale di musica sacra, a cui oltre il Padre Amelli si misero a capo il chiarissimo e compianto avvocato Remondini, l'illustre mons. Tomadini, Don Antonio Bonuzzi, tutti e tre defunti, ed il prof. Terrabugio.

Nel Congresso la questione più vitale che si ebbe a dibattere, fu quella della riforma degli organi. Il sig. Remondini e Don A. Bonuzzi rintuzzarono facilmente le stolte pretese di certi fabbricatori, i quali si sbizzarrivano a costruire secondo i loro pazzi e rozzi ideali, maggiormente desiderosi di accontentare qualche discutibile celebrità organistica allora in auge, piuttosto che di rendere omaggio al razionalismo costruttivo, alle esigenze universali dell'organistica, alle vere tradizioni storiche.

Incominciarono così polemiche acerbe non sempre leali, che si sfogarono su giornali, in opuscoli e periodici; tutte cose che a rileggerle oggi muovono quasi a compassione. Pensare che malgrado gli sforzi contrari, non diremo dei conservatori, ma degli ignoranti, forti peraltro di una effimera popolarità, gli organari italiani, dopo quel Congresso, hanno dovuto convenire nella necessità di mutar sistema di fabbricazione; pensare che malgrado la osten-

tata indifferenza, o meglio, il preteso disprezzo di celebri organisti per i voti del Congresso, la scuola d'organo in Italia si è già incamminata su una via opposta a quella di altri tempi, si può con qualche ragione essere contenti del cammino che in venti anni si è fatto.

Le più fiere avversioni al movimento di riforma trovarono la loro causa nel fatto che uno straniero - Giorgio Trice - era venuto in Italia ad inaugurare un sistema di fabbricazione, il quale si scostava completamente da quello seguito sino allora, *facile, comodo, di poca spesa e di molto profitto*. Eppure gli stessi fabbricatori, con risultati più o meno felici, si sforzarono poi di imitarlo, e, fa d'uopo convenirne, qualcuno seppe ricavare molto profitto dalle idee propugnate dal Trice.

La musica sacra giaceva in uno stato miserando. Giova ricordare a qual punto essa fosse caduta in basso? Tutti lo sanno; e perciò gli sforzi degli aderenti conversero a sollievo di quella derelitta. Ma i voti platonici del Congresso non potevano bastare a dar vita ad un salutare e vitale movimento in favore della riforma. Troppo c'era da fare; mancava l'educazione nelle masse e maggiormente difettavano i maestri, i quali, seriamente istruiti nelle discipline della vera musica sacra, potessero farsi apostoli della restaurazione di essa.

L'*associazione Italiana di Santa Cecilia* dava prova di costante operosità specialmente dopo che un generoso mecenate, il Duca Scotti di Milano, le concesse il suo aiuto, e dopo che diverse notabilità artistiche d'Italia aderivano ad essa.

Molti altri Rev.mi Ordinari sottoscrissero alle idee propugnate nel Congresso e nel periodico *Musica Sacra*; ma saremo franchi, il principio vero della riforma, l'ideale liturgico ed estetico non era penetrato nel convincimento che di pochissimi.

Per la musica d'organo, Filippo Capocci a Roma si

metteva sulla via battuta dai classici; ma per le composizioni corali ben poco si andava facendo. Era già molto se si poteva sperare in qualche mediocre esecuzione di alcune messe di Cherubini, di Gounod, di Tomadini. L'Amelli nel periodico suo che viveva stentatamente di una vita rachitica, si faceva propugnatore di nobili e santi ideali. Egli, viaggiando in lungo ed in largo per l'Italia, tentava scuotere il torpore, l'assopimento in cui - dopo i primi entusiasmi - la maggior parte degli aderenti pareva adagiarsi. Si recò all'estero, riferendo poscia le proprie impressioni di viaggio in opuscoli che parlavano delle cappelle più celebri di Germania, di Francia e d'Inghilterra, degli organi e degli organisti. Ma il profitto fu assai meschino. Per un momento parve che la causa della riforma dovesse completamente naufragare. L'Associazione di Santa Cecilia si riunì ancora una volta a Congresso, sempre a Milano, purtroppo con minori risultati di quelli ottenuti anteriormente... e per un poco si tacque. Il periodico vedeva la luce interrottamente; per fortuna però la prima semente, sparsa su un fertile terreno cominciava a germogliare.

Nel 1879 Camillo Saint-Saëns dopo aver suonato l'organo del Conservatorio di Milano, per la imperfezione sua, rifiutò di ritentare la prova. Ma questo fatto che avea sollevato molte discussioni e destato profonda impressione, avea pur fatto accorti anche i più placidi ottimisti, i quali, non avendo badato al movimento preventivamente iniziato per la riforma degli organi e della musica sacra, si erano domandati come mai potesse esistere in Italia, fra le questioni artistiche, una questione organistica. «Ma come — esclamarono i vecchi mestieranti — non abbiamo noi organi nè organisti!? Non abbiamo musica sacra!?» Ad essi era sembrata un'eresia, un insulto alla terra delle arti, alla patria del bello; ed invece non era che la logica conseguenza di fatti deplorabili, di un decadimento fatale!

Nel 1881, sempre a Milano, nei locali del R. Conserva-

torio avea luogo un'esposizione internazionale di musica con conferenze artistiche date da personalità distinte. La questione della musica sacra però non ebbe gran parte, e soltanto l'infaticabile Don Guerrino Amelli toccò — platonicamente encomiato — di simile argomento.

Lo stesso anno il primo direttore della *Musica sacra* apriva una Scuola superiore di musica religiosa sul modello di quelle di Ratisbona e di Malines, chiamando ad insegnarvi distinti maestri d'oltremonte. La *Calcografia* di musica andava pubblicando molti fra i più celebri capolavori antichi e qualche cosa di buono delle composizioni moderne. Poi nel 1882 celebrandosi ad Arezzo le feste per l'inaugurazione del monumento a Guido Aretino, venne indetto in quella città un Congresso Internazionale di Canto Gregoriano a cui accorsero i più celebrati archeologi musicali d'Europa.

La questione della tradizione genuina e delle edizioni autentiche del canto gregoriano si dibatterono in quel Congresso assai vivacemente; ma, lo dobbiamo confessare, sia pro o contro l'una delle due parti contendenti, la nostra Italia vi fece una ben magra figura. Coloro i quali si arrischiaron a prender la parola od a cantare al cospetto di quelle celebrità d'altri paesi, ad eccezione di pochi, fecero semplicemente ridere.

Ma tutto il male non viene per nuocere. Dopo il Congresso d'Arezzo si diè vita ad un nuovo periodico, *Guido Aretinus* che doveva occuparsi solamente di questioni attinenti al canto gregoriano: poi venne la volta dell'*Organo ed organista*, supplemento mensile alla *Musica Sacra*. Si era in pieno movimento in quell'epoca. Parecchi giovani, anche fra gli allievi del Conservatorio di Milano, abbracciavano le nuove idee con entusiasmo: già si pensava ad una edizione dei libri corali ambrosiani; alla traduzione in italiano delle opere teoriche stampate all'estero le quali potessero servire ad educare i giovani maestri; la *Musica*

Sacra usciva con composizioni appartenenti a diverse categorie secondo i diversi gradi di difficoltà. —

Ma rovesci amministrativi obbligarono Don Guerrino Amelli a chiudere la sua scuola, conservando di essa soltanto la sezione canto corale. Si sospesero le pubblicazioni in corso, limitando il movimento di riforma al solo periodico ed alle pubblicazioni musicali inerenti.

L'Amelli però, sebbene non vigilasse troppo scrupolosamente sul genere di composizioni che egli andava pubblicando, mirava ad ottenere un responso dalla Sacra Congregazione dei Riti, la quale colla sua autorevole parola desse impulso più attivo alla riforma. Si ebbe così il Regolamento pubblicato nel settembre 1884 pel quale in molte diocesi di Italia si stabilirono quelle Commissioni di S. Cecilia il cui compito sarebbe stato di sorvegliare affinché le prescrizioni dello stesso regolamento venissero scrupolosamente osservate.

Come è quanto per la massima parte tali Commissioni abbiano corrisposto al loro mandato, il tacere è bello. Ricordiamo che fin dal 1886 nella *Musica Sacra* avendo deplorato l'inerzia, o meglio ancora l'inettitudine e l'inutilità di tali commissioni nominate soltanto *pro forma*, non certamente per promuovere la restaurazione della vera musica sacra nelle nostre chiese, l'illustre presidente della Società Ceciliana tedesca, il dott. F. Witt, traducendo pel *Fliegende Blätter* i nostri articoli, ci onorasse di sue simpatie, incoraggiandoci ad essere severi contro commissioni il cui compito innanzi tutto avrebbe dovuto esser quello di dare un voto di sfiducia a sè medesime.

Sulla fine del 1885, l'Amelli lasciava Milano e portava il vessillo dell'Associazione italiana di S. Cecilia a Roma, dove affidato alla Scuola gregoriana quivi creata qualche anno prima dal «Cécilienvereins» di Germania, nè del vessillo nè della Società più nulla si poté sapere. L'Amelli, come già dicemmo, si ritirava a Montecassino e con quel-

l'atto l'opera sua a vantaggio della riforma era compiuta.

Alla *Musica Sacra* per qualche tempo si rimase soli: chi scrive ed il prof. Terrabugio. Fortunatamente però il movimento in Italia, lungi dall'estinguersi andava sviluppandosi e rafforzandosi. Le provincie venete furono le prime a mettere in pratica quello che da anni si andava predicando. Padova in ispecie, mercè l'opera intelligente ed energica del suo ill. Vescovo Mons. Callegari, accennò a mettersi alla testa delle altre diocesi. S. E. Mons. Riboldi a Pavia fece altrettanto.

Malgrado tutto però si navigava ancora in procellose acque, sbattuti qua e là da venti infidi.

Quando un allievo del Conservatorio di Milano ebbe il coraggio di scrivere che una certa messa di un certo professore era semplicemente *une platitude*, le porte del R. Istituto gli si rinchiusero addietro. Non si poteva, non si doveva dire a delle pretese celebrità, *siete nel falso, nell'errore!*

Per un momento si temette che il periodico medesimo e la calcografia di musica sacra dovessero terminare i loro giorni presso i magazzini di qualche editore. Ma sorretto dalla parola, dai consigli e dall'opera di valorosi quali, oltre il Terrabugio, l'avv. Remondini e il Rev. Bonuzzi, aiutato da qualche altro giovane volenteroso, il periodico continuò a vivere.

In quel tempo Enrico Bossi cominciava a rivelarsi per quel potentissimo artista che oggi tutti conosciamo; Giuseppe Gallignani, assunto da poco alla direzione della Cappella metropolitana del Duomo di Milano, col suo forte e colto ingegno pareva l'uomo indicato, per la sua posizione, a ricever nelle sue mani l'eredità dell'Amelli. Un giovane patrizio, innamorato della causa della riforma, il conte Francesco Lurani, si associava a quelle egregie persone, e le sorti della palestra nella quale si combattevano le più forti battaglie, furono assicurate.

Eravamo nel 1836. Ricordiamo! Disputando da soli nella *Legà Lombarda*, nella *Gazetta Musicale* e nella *Musica Sacra* contro i tre giornali di Bergamo difensori accaniti, feroci del Mayr, Nini... e compagnia, per poco non ci buscavamo anche qualche solenne dose di legnate dal ceto musicale della città orobica. Gli attacchi non avevano tregua; i loro idoli ingiustamente frustati da un saccentello non più imberbe, causa la precoce ispida barba, per poco non suscitavano qualche interpellanza nello stesso consiglio comunale!... Ricordando quei momenti, quasi viene la volontà di ridere; in otto anni, quale cambiamento nell'opinione pubblica!

Saremmo curiosi di incontrarci ancora coi nostri feroci avversari di quel tempo, per apprendere come la pensano oggi in fatto di musica sacra, e se la presenza dei Ponghielli e dei Cagnoni nella superba basilica di S. Maria, abbia contribuito a modificare il loro gusto musicale; ciò che per verità abbiamo qualche ragione di sperare.

La stampa in quell'anno burrascoso cominciava a schierarsi con noi. Il *Cittadino* di Genova, il *Paese* di Perugia, la *Specola* di Padova, la *Difesa* di Venezia, la *Voce Cattolica* di Trento nella quale tal *Gregorius* — divenuto poscia uno dei più forti campioni — cominciava a rivelarsi, erano de' nostri.

La *Musica Sacra* che vedeva la luce regolarmente, ritornò a migliore partito riacquistando molta di quella stima che pareva destinata a perdere.

Fortunatamente, in special modo per l'opera del Trice, si cominciarono a costruire dei buoni organi sui quali render possibile l'esecuzione di vera musica classica e liturgica.

Quando, ad un tratto, la *Civiltà Cattolica* cominciò a pubblicare una serie di dotti articoli sulla questione della musica sacra, propugnando i principi di riforma e criticando alcune opere teoriche e musicali destituite di ogni

merito, anzi dannose alla giusta causa, apparse in quel tempo. X

Nacquero contese vivaci, polemiche senza fine. Chi sosteneva un apprezzamento, chi un altro. Infine la luce del vero trionfò, ed uno dei più tenaci avversari della *Civiltà Cattolica* finì generosamente e nobilmente coll'aggregarsi alle nostre file. Parecchi organari fecero le più ampie ed esplicite dichiarazioni di resipiscenza; giovani maestri ed organisti si unirono a noi.

Nel 1888, viaggiando il bel paese dall'Alpi ai declivi meridionali della catena appennina, potemmo farci un esatto criterio delle condizioni della musica sacra in Italia. Certamente a Roma, centro della cattolicità, fatta eccezione per la Chiesa dell'Anima dove è istituita la Scuola gregoriana tedesca, tolto S. Luigi dei Francesi e qualche collegio estero, poco c'era da rimaner soddisfatti. La stessa Cappella Sistina pareva destinata a scomparire per *tabe senile!*... Invece l'influenza diretta ed indiretta di un uomo solo, bastò a far volgere in meglio gli avvenimenti.

Gregorius della *Voce Cattolica*, l'anonimo scrittore della *Civiltà Cattolica*, dal Seminario vescovile di Zara dove si trovava ad insegnare lettere e filosofia, venne dalla Santità di N. S. Leone XIII, chiamato a Roma ad insegnare canto gregoriano nel Seminario romano. Più tardi, trasportò la sua nascente *Schola Cantorum* nel Seminario Vaticano all'ombra della Basilica di San Pietro. Là i profitti da lui ottenuti in breve tempo furono consolanti e, tali da meritare gli elogi di tutta la stampa romana e dei più chiari musicisti indistintamente.

Il P. De Santi, poichè è di lui che parliamo, in parecchie circostanze, ebbe l'alto onore di produrre la sua *Schola* al cospetto medesimo di Sua Santità, e tale fatto fu una significativa vittoria pel principio della riforma.

La traduzione italiana di alcune opere teoriche dell'Haberl e del Pothier facilitarono lo studio del gregoria-

no; diversi opuscoli venuti in luce per illustrare la musica sacra secondo il concetto liturgico, accrebbero il numero dei proseliti. I giornali cattolici difensori della nostra causa aumentarono. La *Verona fedele*, il *Berico* di Vicenza, l'*Unione* di Bologna, l'*Osservatore Romano*, l'*Osservatore Cattolico* di Milano si unirono ai primi.

Nel 1888 a Bologna in occasione della chiusura dell'Esposizione Internazionale di musica, ci trovammo riuniti in parecchi amici a discutere sulla situazione. Il periodico *Musica Sacra* aveva aperto dei concorsi per la composizione di musica per organo. Quei concorsi diedero per risultato di stabilire più solidamente la fama del Bossi e del Bottazzo di Padova, come pure di rivelare un giovane valoroso, il Mattioli di Reggio Emilia.

A Como il Bossi medesimo, inaugurando gli organi della Cattedrale, affermò solennemente i suoi principi ed avvalorò splendidamente la causa della riforma. A nulla valsero tentativi isolati di celebrità cadenti; a nulla servirono i paradossali articoli di critici improvvisati per difendere un sistema di costruzione condannato, un metodo di esecuzione riprovevole e decrepito. Ormai ci si avviava innanzi, e quelli che rimanevano addietro, non erano che i deboli od i cadenti.

Il maestro Gallignani a Milano coll'esecuzione di alcune messe di Silas e di Gounod, di Haller e di Witt si era già messo molto avanti. Altri, in diversi punti d'Italia, non tralasciava di propugnare operosamente per la riforma.

Nel settembre 1889 adunato in Brixen (Tirolo) il Congresso Ceciliano tedesco si ebbe un concorso straordinario di italiani, i quali assistendo alle esecuzioni dirette dal Mitterer ed alle discussioni messe all'ordine del giorno, ebbero argomento di apprendere su quale via doveva entrare la riforma della musica sacra anche da noi. A Brixen gli italiani accorsi in maggior numero furono i trentini i quali, poco dopo, nella loro diocesi crearono una *Società*

Ceciliana autonoma che diede già buoni risultati, sia creando scuole nelle diverse vicarie, sia raccogliendo a periodiche istruzioni nella città di Trento i membri della società medesima.

Nello stesso mese di settembre, pochi giorni dopo il Congresso Ceciliano tedesco di Brixen, in Soave — su quel di Verona — dove alcuni mesi prima il Capocci avea inaugurato un organo Trice, ebbe luogo un'adunanza di ceciliani. In quell'adunanza le discussioni avvenute misero in grado gli intervenuti — circa ottanta — di attenersi nella pratica ad un programma. Il *Comitato permanente* eletto a Soave e presieduto dal Gallignani, formulò chiaramente nella *Musica Sacra* il programma desiderato, che deposto ai piedi di Sua Santità Leone XIII venne da Lui approvato e benedetto.

Gli *Atti Ufficiali* dell'adunanza di musica sacra che si tenne in Soave il 14 settembre 1889, ed il *Programma Generale* del Comitato permanente eletto in quell'adunanza videro la luce nel periodico *Musica Sacra* ed ancora separatamente in fascicolo, contribuendo maggiormente allo sviluppo delle idee e dei propositi a cui si informa l'opera della restaurazione della musica sacra.

Intanto scuole di musica sacra si andavano fondando a Venezia per la Basilica di S. Marco, ed a Modena.

Lo studio del Gregoriano si iniziava nei seminari di Padova, di Pavia e di Vicenza, di Milano e di Udine, di Reggio Emilia e di Verona, di Caltanissetta, di Acireale, di Mantova ed in molti altri ancora. L'aumentare dei giornali favorevoli alla riforma, raddoppiava l'acredine dei pochi avversari.

Tuttavia le diocesi di Venezia, di Udine, di Padova e Vicenza, di Mantova e di Verona, di Faenza e di Massa-Carrara, di Milano e di Torino, cominciavano a contare fra di esse un numero non indifferente di giovani, animati dal

desiderio di obbedire intieramente alle leggi della Chiesa e dell'arte.

Avvenimenti di grande importanza, ricordiamo l'esecuzione della *Missa Papæ Marcelli* di Palestrina al Duomo di Milano nelle feste di Pasqua 1890 per iniziativa e sotto la direzione del Galignani; poi la Messa *Aeterna Christi munera* dello stesso grande maestro romano, eseguita pure dalla medesima Cappella in parecchie chiese di Milano, a Lodi ed a Brescia.

Ricordiamo la conversione dei Salesiani i quali, dimenticando tutte le musiche passate, (che avevano creato loro una facile fama), si diedero a studiare ed eseguire con un numero grandissimo di voci e con meravigliosi risultati, sia il canto gregoriano che i classici capolavori della polifonia vocale, a Torino, a Genova, a Valsalice ed in molti altri dei loro istituti.

Sfogliando i numeri arretratti del periodico *Musica Sacra* potremmo apprendervi molte interessanti notizie che risguardano il progresso della riforma della musica sacra in Italia e gli incoraggiamenti che l'opera nostra ebbe da molti fra i più illustri e RR. Ordinari.

Non possiamo però dimenticare l'inaugurazione dell'organo Trice alla chiesa dell'Immacolata a Genova (aprile 1890), che riuscì un avvenimento straordinario per il concorso del celebre organista francese Alessandro Guilman e del nostro chiarissimo Filippo Capocci. In quella circostanza la vera arte organaria ed organistica vinse della mediocrità imperante. L'organo, un monumento di perfezione, ed i concerti inaugurali, segnarono una data gloriosa pel trionfo dei nostri ideali.

E così avvenne in Roma nell'aprile del 1891 celebrandosi il XIII centenario dell'assunzione al soglio pontificio di S. Gregorio Magno. Le esecuzioni del Gregoriano, secondo l'edizione e gli insegnamenti del Pothier, avvenute alla Basilica Ostiense ed a San Gregorio al Celio, destarono

il più grande interesse e servirono di ammaestramento agli studiosi accorsi a Roma da ogni parte d'Italia.

Ma ciò che per noi fu argomento di grande conforto, si fu il vedere la Cappella Sistina — dapprima caduta quasi in dissoluzione — per volere del S. Padre e per l'autorità del maestro Mustafà ritornata al suo posto, incamminarsi nuovamente sulla via che un tempo la rese grande.

L'esecuzione della *Missa Papæ Marcelli* di Palestrina, avvenuta in S. Pietro il 12 Aprile 1891, resterà incancellabile nel ricordo di tutti quelli che ebbero la fortuna di assistervi.

*
* *

Una prova consolante del progresso che le idee rette vanno facendo anche negli istituti musicali del regno, l'abbiamo dalle scuole d'organo che in essi vediamo sorgere. Infatti al Conservatorio di Milano la classe d'organo, per impulso speciale dell'illustre direttore comm. Bazzini, si è messa su una via da cui pochi anni or sono era ben discosta.

A Parma ed a Padova si fonderanno presto scuole simili. A Firenze il prof. Landini, dopo aver fatto riformare alla meglio l'organo dell'Istituto, va ammaestrando i suoi allievi nello studio dei classici. Così dicasi di Roma dove al R. Liceo Santa Cecilia il prof. Renzi batte la giusta via, e dove l'influenza dell'illustre Filippo Capocci si palesa, specialmente nei giovani organisti. A Napoli occorre appena ricordare che il Bossi va diffondendo i tesori del suo vasto sapere e gli esempi della sua straordinaria capacità.

All'Istituto dei ciechi di Padova il Bottazzo continua a dare buon contingente d'organisti alle chiese del Veneto.

A Reggio d'Emilia fa altrettanto il Mattioli; e pare che presto una scuola d'organo si avrà anche all'Istituto dei ciechi ed al R. Istituto musicale di Palermo.

Non sono prove queste che le idee di riforma vanno

allargandosi e diffondendosi? Basterebbe augurare alla nostra causa che in altri venti anni avesse a progredire del pari che nei decorsi, e l'opera di restaurazione della vera musica sacra, per poco non sarà un fatto compiuto.

La ricorrenza del III centenario della morte di San Luigi porse occasione a molti di manifestare il proprio attaccamento al principio della riforma, col volere nelle funzioni, musiche veramente liturgiche. Ed a Castiglione — patria di San Luigi, auspice S. E. il Card: Sarto, allora Vescovo di Mantova, — a Crema, a Genova, a Milano in parecchie chiese, a Parma, a Piacenza, a Rovigo, a Siena, a Torino, a Trento, a Vicenza, in qualche collegio di Roma, a Lucca, ad Alassio, a Faenza, a Gorizia, a Livorno, ad Udine ed a Venezia, se non completamente, certamente in buona parte si poté apprezzare delle vera musica sacra.

Non senza orgoglio l'Opera dei Congressi Cattolici può riguardare la causa della riforma della musica sacra come cosa propria, sorta in seno ad essa.

Fu infatti a Venezia, come si disse più addietro, nel 1874, in occasione del Primo Congresso Cattolico che si udirono le prime voci invocanti una riforma nel campo della musica sacra. Se osserviamo le cose da un solo punto di vista, cioè da quello dell'assoluto profitto, si dovrebbe dire che troppo breve sia stato il cammino fatto dalla causa in quasi venti anni. Ma se al contrario riguardiamo il movimento, quale campo che si va preparando per l'avvenire, cioè, per l'educazione della giovane generazione, si può essere non lieti, ma orgogliosi del terreno conquistato.

Succintamente ricordiamo quanto si è fatto in questi ultimi tempi, dopo il Congresso cattolico di Vicenza nel quale si deliberava di promuovere soprattutto conferenze e lezioni istruttive intorno al mezzo pratico per agevolare la riforma.

Nel novembre 1891 ebbe luogo in Milano un Congresso Nazionale di musica sacra, che durato tre giorni, con gran-

diose esecuzioni corali ed organistiche, e con sedute a cui intervennero circa trecento aderenti d'ogni regione d'Italia, resterà memorabile negli annali della riforma. Contava l'adesione di sedici Vescovi e di altrettanti giornali cattolici.

Nella stessa occasione venne promossa la Società Regionale Veneta di S. Gregorio.

Poco dopo a Pavia la scuola del Seminario diretta dal prof. Terrabugio eseguisce la messa *Aeterna Christi munera* di Palestrina. Altrettanto avviene al Seminario di Como, con un ricco e vario programma di classici autori antichi e moderni; e del pari alla cattedrale di Parma per cura dei reverendi padri Salesiani di quella città.

Alla chiesa di Nostra Signora del Carmine in Torino, inaugurandosi nel febbraio 1892 un nuovo grandioso organo della ditta Bossi-Vegezzi, il maestro Bossi del Conservatorio di Napoli dà tre concerti classici che destano ammirazione profonda nel ceto artistico e nella stampa.

Nel mese di Aprile il maestro Tebaldini per invito di S. E. Mons. Vescovo Riccardi, va al Seminario maggiore di Novara a tenere un corso di conferenze pratiche sul canto gregoriano. Il 19 maggio la *Schola Cantorum* del Seminario Vaticano in Roma, inaugurandosi il nuovo organo nell'annessa chiesa di Santa Marta, dà uno splendido saggio innanzi a molti Vescovi e Prelati. Tale saggio viene ripetuto l'8 di giugno all'augusta presenza di S. S. Papa Leone XIII.

Alla chiesa della Steccata in Parma, inaugurandosi il 30 luglio un nuovo grandioso organo della ditta Bossi-Vegezzi di Torino; è chiamato a dare tre concerti classici il maestro Enrico Bossi del Conservatorio di Napoli. Anche a Parma, come a Torino, stampa e buongustai, hanno parole di ammirazione per l'istrumento perfettamente liturgico e per il chiaro organista.

Altrettanto avviene a Vigevano per un organo del Men-

tasti di Novara. S. E. Mons. Vescovo Merizzi interviene solennemente per la benedizione e le Suore Sacramentine nella cui chiesa venne fabbricato appunto il nuovo organo, danno alcuni riuscitissimi saggi di canto gregoriano sotto la direzione del maestro Perosi, il quale sull'organo eseguisce un classico programma di composizioni celebrate.

All'Istituto dei ciechi di Reggio Emilia la scuola d'organo diretta dal maestro Mattioli dà due esperimenti riuscitissimi.

La scuola di canto del Seminario di Vicenza sotto la direzione del prof. Signorato, nel saggio finale a cui assistono molti sacerdoti e maestri, dà pure un saggio splendido, sia di canto gregoriano che di polifono; saggio che desta ammirazione in tutti i presenti.

Esce a Venezia un nuovo periodico che ha per titolo: *La Scuola Veneta di musica sacra.*

Al Seminario di Fiesole, quell'Ecc. Mons. Vescovo, chiama da Roma il R. P. De Santi, per tenere ai chierici del Seminario un breve corso di lezioni sul canto gregoriano. Dopo pochi giorni di scuola, ricorrendo la festa di San Gioachino, i bravi chierici eseguono nel Duomo una messa in gregoriano secondo le edizioni del Pothier di Solèsmes, e danno saggio privato innanzi a S. E. Mons. Vescovo Tommasi.

A Tolmezzo, al 18 d'agosto il maestro Tebaldini tiene due conferenze agli iscritti nella società diocesana friulana di S. Gregorio. Il coro della Arcipretale dà saggi di canto gregoriano e polifono. Vi accorrono un centinaio fra sacerdoti e laici dell'Alto Friuli, cultori di musica sacra.

A Treviso negli stessi giorni, inaugurandosi nella chiesa di Santa Maria Maggiore un nuovo organo dei fratelli Pugina di Padova, è chiamato il maestro cav. Bottazzo ad inaugurarlo e per la circostanza viene eseguita, sotto la direzione del rev. prof. Camillotto, la *Messa in onore di San Francesco Saverio* del Witt.

A Vaprio d'Adda (Milano) vengono indette conferenze teorico-pratiche sulla musica sacra. È chiamato a tenerle il maestro Tebaldini, il quale fa eseguire pubblicamente dal coro, una messa gregoriana secondo la tradizione, e qualche composizione polifona. Vi assistono un centinaio fra sacerdoti e laici delle diverse diocesi lombarde e vi si fanno rappresentare quattro Vescovi. Viene poi deliberata la costituzione della *Società Regionale Lombarda di San Gregorio* a cui si iscrivono tosto circa 70 membri.

Il 23 settembre, nel Seminario di Verona si aduna la *Società diocesana di S. Gregorio* sotto la presidenza di S. E. Mons. Bacilieri Vescovo coadiutore. S. E. tiene un bellissimo discorso d'apertura ed il Presidente, il compianto Bonuzzi, illustra con dotta dissertazione il canto gregoriano secondo gli insegnamenti del Pothier.

Ha luogo quindi una piccola esecuzione di canto ed un saggio organistico.

Il X Congresso Cattolico italiano che si raduna in Genova, si occupa ancora di musica sacra; ma più che tutto per stigmatizzare l'opera dei feroci avversari di essa.

Pochi giorni appresso, celebrandosi in Pavia le feste centenarie del B. Sauli, alla presenza di tutti i Vescovi di Lombardia e sotto la direzione del maestro Terrabugio, la scuola del Seminario eseguisce messe ed altre composizioni di Palestrina, Mei, Tomadini, Gounod ecc.

Contemporaneamente a Venezia la *Società Regionale Veneta di San Gregorio*, si raduna in Prima Adunanza Generale. Sono presenti circa ottanta soci e si inaugura la solennità con l'approvazione di parecchi Vescovi della regione.

Hanno luogo così esecuzioni corali di canto gregoriano e polifono, e saggi organistici. Si tengono conferenze pratiche sul canto gregoriano, sull'educazione delle voci, sulla maniera propria all'organista di accompagnare liturgicamente le sacre funzioni.

La presidenza della novella società, avendo umiliato ai piedi del Sommo Pontefice i propri sentimenti di devozione, riceve questa significante e consolante risposta:

«Santo Padre vivamente graditi sensi espressi dai membri Società Veneta Gregoriana riuniti prima adunanza generale studio musica sacra, benedice di cuore congregati ed intrapresi lavori.

Card. RAMPOLLA ».

La riforma della musica sacra viene ufficialmente accettata anche dai seminari di Forlì, Livorno, Acireale, Massa Carrara, Lodi, Bagnorea, Milano (S. Pietro). Caltanissetta, Treviso, Rovigo, Brescia, Bergamo e Verona nei quali si istituiscono scuole regolari di canto gregoriano.

E qui ricordiamo altri faustissimi avvenimenti. Nel Settembre del 1893 a Mariano Comense si raduna la *Società Lombarda di San Gregorio* in seconda Adunanza generale. Il concorso è straordinario. Tutti i Vescovi della regione vi si fanno rappresentare e S. E. Mons. Mantegazza Vicario generale della diocesi milanese, interviene personalmente per tenere un discorso che suona plauso ed incoraggiamento ai congregati. Le esecuzioni dirette dal ch. maestro sacerdote Borroni entusiastano i presenti. Le lezioni pratiche del maestro Perosi ed una conferenza di Tebaldini accrescono lena e vigore in tutti coloro i quali si sono proposti di propagare indefessamente la riforma.

A Tolmezzo poco prima, all'inaugurazione del nuovo organo costruito dalla ditta Zanin di Codroipo la *Schola Cantorum* del sito, istruita dal rev. Dorigo, eseguiva la Messa *Iste Confessor* di Palestrina: i maestri Franz e Cossetti davano saggio di esecuzioni organistiche ed il Tebaldini vi teneva nuove conferenze. Gli accorsi furono ancor più numerosi che nell'anno precedente.

Nel successivo mese d'Ottobre a Thiene, cittadella in provincia di Vicenza, ma sotto la giurisdizione della Dio-

cesi di Padova, ha luogo la seconda adunanza regionale della *Società veneta di San Gregorio*. Le feste riescono solennemente importanti e significanti. Il concorso dalle diocesi limitrofe è veramente consolante. Tutti i Vescovi della regione nell'inviare i loro rappresentanti indirizzano lettere di encomio alla Presidenza. S. E. il Card. Sarto eletto Patriarca di Venezia in ispecial modo, incoraggia la riunione con belle parole le quali valgono ad infondere in tutti, ardore e volontà. Ciò che però, più d'ogni altro fatto, in questo congresso ha avuto un significato particolare, si fa la presenza di S. E. Mons. Callegari, Vescovo di Padova. L'illustre Presule volle assistere a tutte le discussioni, a tutte le lezioni e conferenze, inaugurando e chiudendo colla sua parola calda, energica ed efficace, i lavori dei congressisti. Vi tennero lezioni istruttive il Rev. Bonuzzi, i maestri Bottazzo e Tebaldini. Le esecuzioni corali ed organistiche, le prime sotto la direzione del maestro Zampieri, le altre per parte dei maestri Bossi, Franz, Ravanello e Bottazzo, impressionarono favorevolmente il numeroso uditorio, accorso da ogni diocesi della regione.

A questo punto non si può tacere della fortunata trasformazione avvenuta nella Cappella della Cattedrale di Imola per opera di quell'eletto ingegno che è il maestro Lorenzo Perosi il quale in breve tempo, fra l'edificazione di tutti, produsse replicatamente, in esecuzioni di importanza, la *Schola Cantorum* da lui fondata in quel Seminario. Poi vanno ricordate le replicate esecuzioni di messe di Palestrina e Cherubini alla chiesa dell'Annunziata in Firenze; quelle avvenute a Reggio Emilia per opera del Rev. Sac. Colli, rettore del Seminario locale, coadiuvato dall'egregio maestro Mattioli; ancora, le felici interpretazioni di Palestrina che si succedettero a Parma per merito degli alunni salesiani istruiti dal Sac. Baratta, ed a Lodi, in Seminario ed in cattedrale, per merito di parecchi benemeriti sacerdoti e chierici. Finalmente merita si accenni

ai felici inizi di riforma promossi nelle Cattedrali e nei Seminari di Rovigo, Faenza, Orvieto, Treviso, Cremona, Crema e Livorno; alle *Scholæ Cantorum* istituite a Lonigo, Viadana, Carpi, Soncino cremonese e Cornuda.

Meriterebbe del pari che qui si ricordasse lo sviluppo della *Società Cecilianà Trentina* la quale fondò in diocesi una ventina di piccole *Scholæ Cantorum*. Si dovrebbe citare l'importante riunione avvenuta al Seminario di Vigevano sotto gli auspici di S. E. mons. vescovo Merizzi, e nella quale il maestro Perosi con un corso di conferenze teorico-pratiche seppe innamorare quei chierici e sacerdoti delle bellezze della vera musica sacra. E sarebbe pur bella cosa poter riferire le lettere di plauso e di incoraggiamento indirizzate ai propugnatori della riforma, dagli Ecc. Vescovi di Vigevano, Reggio Emilia, Massa Carrara e Tortona; accennare alle ripetute ed importanti esecuzioni dei Seminari di Como e di Brescia, ove sotto la direzione dei maestri Valli e Bonuzzi si eseguirono replicatamente la *Missa Aeterna Christi munera* ed altre composizioni del grande Pierluigi; parlare della radicale riforma introdotta nella cappella musicale della Basilica di San Marco in Venezia con l'abolizione dell'orchestra, la costruzione d'un nuovo organo e la rinnovazione dell'intero repertorio; dire delle riforme iniziate radicalmente nella celebre cappella Antoniana di Padova. Ma questi fatti oramai entrano nella cronaca quotidiana, e considerati quale frutto del faticoso lavoro d'altri tempi, danno diritto di essere soddisfatti del presente, come di sperare ancora meglio per l'avvenire.

Piuttosto ricorderemo quanto favore abbia incontrato il principio della restaurazione della musica sacra nella circostanza in cui tutti i Seminari d'Italia celebrarono la ricorrenza del Giubileo Episcopale di S. S. Papa Leone XIII. In occasione sì solenne la più importante festa artistica si ebbe al Seminario Vaticano di Roma ove il 19 di maggio del 1893 la *Schola Cantorum* diretta dal benemerito e va-

loroso P. De-Santi eseguì parecchie originali composizioni dettate per sì felice ricorrenza dai più chiari maestri.

Maggiormente poi nell'anno corrente le feste musicali dedicate a Palestrina ebbero un carattere spontaneo e solenne. Possiamo dire che l'Italia tutta ha contribuito a ricordare il grande di Palestrina. Dappertutto ove esiste una modesta *Schola Cantorum*; ovunque nei Seminari si studia la musica sacra secondo i precetti inculcati dalla Chiesa, Palestrina ebbe i primi onori. Ed è confortante questa unanime dimostrazione di omaggio e di ossequio alla memoria di quel grande.

Il maestro Gallotti, successore del Gallignani al posto di direttore della Cappella musicale alla Cattedrale di Milano, provvide a commemorare splendidamente il grande di Palestrina. Col consenso di tutti i Vescovi di Lombardia, radunò sotto le volte della grandiosa metropolitana gli alunni cantori dei seminari lombardi e coll'aiuto di numerosi sacerdoti accorsi da tutte le diocesi della provincia poté procedere ad un' esecuzione di musica palestriniana veramente grandiosa.

Nè basta; due solenni accademie ebbero luogo all'Istituto dei ciechi; e di poi quasi tutti i Seminari i quali avevano partecipato alle esecuzioni di Milano, vollero ripetere alle loro sedi buona parte di quel programma.

In tal modo le note sublimi del Palestrina si udirono replicatamente a Venezia e Torino, a Como e Vercelli, a Novara e Reggio Emilia.

Intanto la letteratura musicale andò accrescendosi di nuove opere. Vedemmo apparire il *Metodo di canto gregoriano* del Bonuzzi che fu giudicato un vero capolavoro. Il Gamberini stampò in parecchie edizioni la sua *Grammatica*, altre operette analoghe apparsero qua e là in aiuto ai chierici dei Seminari.

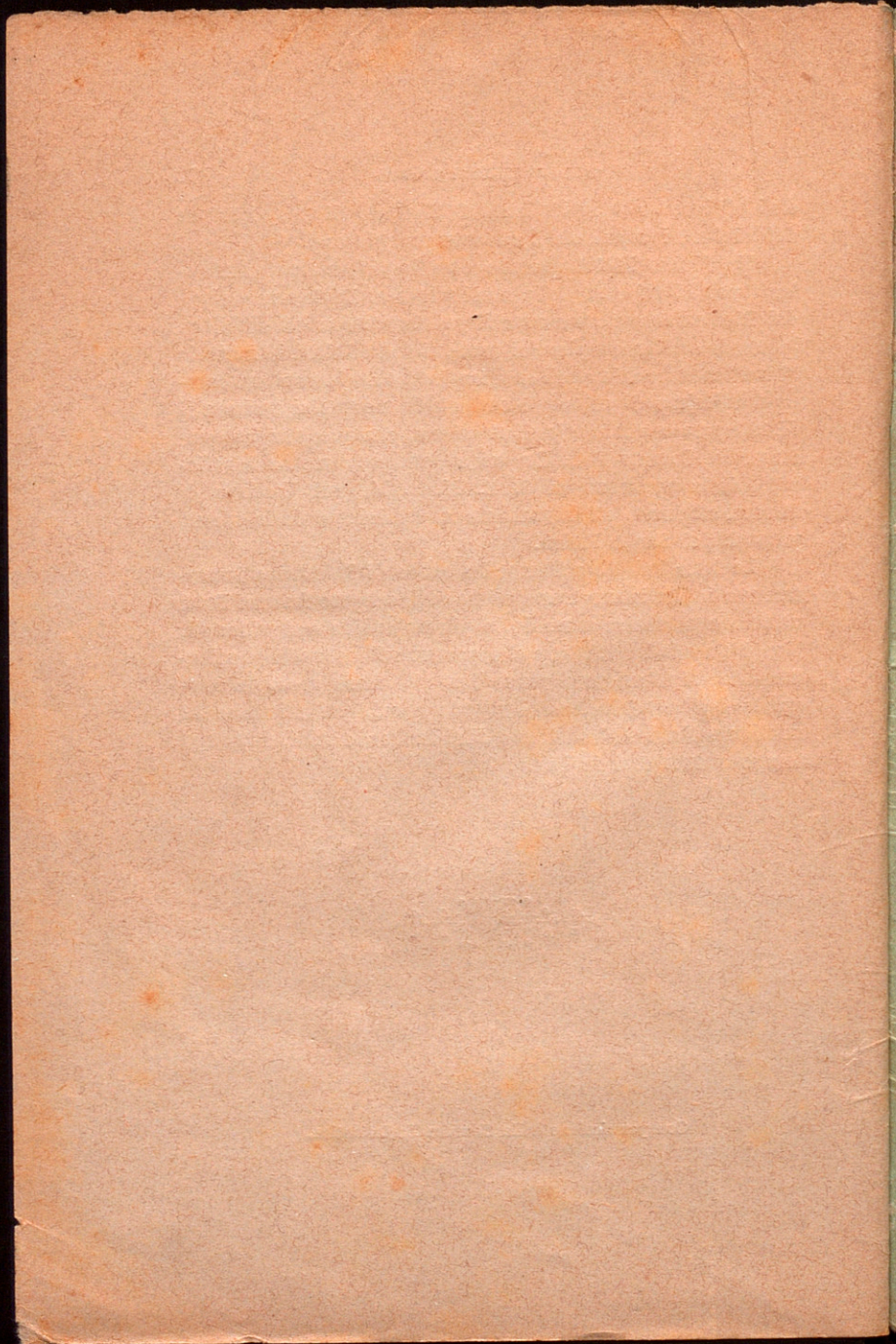
Il *Metodo d'organo* di Bossi e Tebaldini cominciò ad apparire per dispense in bella edizione. Lo stesso Tebal-

dini offriva, volto in italiano, il *Trattato di composizione* del Piel ed i buoni studi ne avvantaggiarono.

Ma l'anno 1894 ha recato novello vigore fra i combattenti per la riforma della musica sacra. La Congregazione dei Riti emanava un nuovo *Regolamento* con cui stabiliva le norme onde adempiere ai precetti della Chiesa in materia di musica sacra. In quelle norme tutti ravvisarono un campo vastissimo di azione e con quelle norme si raduna il *II. Congresso nazionale di musica sacra* che per benevolenza del Sommo Pontefice viene autorevolmente legalizzato dalla presenza di S. E. Mons. Magani Vescovo di Parma, chiamato effettivamente a presiederlo dalla stessa volontà del Santo Padre.

Le feste indette a Parma in onore di Palestrina incontrarono in Italia un grandissimo ed insperato favore. Tutti vollero contribuire a renderle più splendide e significanti. Non è quindi da dubitare che per esse il carro della riforma della musica sacra procederà vittorioso verso la conquista dell'avvenire, colla grande e sublime missione di nobilitare l'arte chiesastica e di rialzarne le sorti, da lungo tempo cadute così in basso.





ORFEÓ CATALÀ
BIBLIOTECA

BARCELONA

Reg. 599 ¹²²

Sig. 783 Feb.

17-VIII-C17


~~~~~  
Prezzo Cent. 60  
~~~~~