



Caricatura di Oscar Chilesotti (Archivio Chilesotti, Bassano del Grappa).

OSCAR CHILESOTTI
LA MUSICA ANTICA
E LA MUSICOLOGIA STORICA

a cura di

IVANO CAVALLINI



EDIZIONI FONDAZIONE LEVI
VENEZIA 2000

NOTA DEL CURATORE

A nome mio e dei collaboratori desidero esprimere un vivo ringraziamento al comm. Oscar Bussandri, nipote di Oscar Chilesotti, che ha finanziato le ricerche dalle quali sono nati i saggi raccolti in questo volume. Egli ha messo a nostra disposizione il ricco "Archivio Chilesotti" di Bassano del Grappa e ha fornito la primitiva stesura della bibliografia del musicologo, integrata e perfezionata in seguito da Francesco Passadore.

È inoltre doveroso ricordare che senza l'aiuto disinteressato di Lina Urban, cui va la nostra riconoscenza, il reperimento dei materiali e lo studio degli stessi sarebbe stato molto più lungo e faticoso.

SERIE III: STUDI MUSICOLOGICI

B: Atti di Convegni, 3

© Copyright 2000 by FONDAZIONE LEVI

S. Marco 2893, Venezia

Tutti i diritti riservati per tutti i paesi

Coordinamento editoriale per la Fondazione Levi a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi

PREMESSA

Il volume riunisce un gruppo di saggi su alcuni aspetti essenziali del pensiero di Oscar Chilesotti, appassionato cultore di musica antica, il quale, insieme con un manipolo di colleghi, contribuì tra il 1870 e il 1916 alla creazione della musicologia nel nostro paese. In Italia la disciplina era carente di modelli scientifici, per cui i pionieri – allo scopo di superare i tentativi maldestri della vecchia musicografia nel delineare una storia della musica per epoche stili e autori – dovettero ingegnarsi a elaborare un nuovo sistema di analisi critica e impegnarsi altresì a radunare un ingente patrimonio di opere del passato pressoché neglette o del tutto dimenticate.

I metodi per affrontare le innumerevoli questioni poste dai materiali conservati presero vigore dal confronto con la musicologia tedesca e con la parziale adozione delle prospettive scaturite dalle ricerche promosse dalla scuola storica della letteratura italiana, rappresentata da Graf, Villari, Carducci, Solerti e D'Ancona, ossia dagli illustri studiosi in grado di sondare con risultati innovativi le aree confinanti della drammatica e della poesia per musica. A questi eruditi – ma il sostantivo è qui deprivato di qualsiasi connotazione negativa – si deve la fondazione d'insegnamenti universitari di storia civile, di storia della letteratura e storia dell'arte subito dopo o nella medesima epoca nella quale furono costituite le benemerite Deputazioni di Storia Patria suddivise in province, per dotare l'Italia post-risorgimentale di uno strumento di controllo delle fonti e per meglio percepire gli elementi fondanti dello spirito della nazione nelle epoche che precedettero la sua unità territoriale. Progetti, non è ozioso rammentarlo, che hanno un referente nei *Monumenta Germaniae Historiae* del 1818 e nella Deputazione Subalpina del regno sabauda di Carlo Alberto, i quali costituirono a loro volta le premesse di un movimento di proporzioni continentali, fiorito persino nelle regioni meno evolute dell'impero asburgico.

L'Italia di Chilesotti scopriva con maggiore efficacia nelle arti minori e nella musica d'uso di maestri anonimi i caratteri della cultura del passato e opponeva un netto rifiuto alla storiografia romantica esemplata esclusivamente sulle opere dei grandi compositori. Per questo motivo gli estensori dei contributi qui raccolti, grazie alla verifica sul lavoro compiuto dal musicologo di Bassano, tentano di illustrare un ventaglio di problemi di natura storiografica, concernenti l'acquisizione d'un metodo scientifico in larga misura derivato dal pensiero positivista, che pure nella storiografia più spiccia si affratella all'evoluzionismo di Spencer e Darwin, in nome di una visione filosofica lontana da istanze

‘metafisiche’: donde la ricerca del *come* e non del *perché* accadessero i fenomeni. Ecco alcuni tratti emergenti:

- lo studio del folklore e della cosiddetta musica popolare del passato, letta come elemento archetipico nello sviluppo delle forme di musica colta, secondo l’esegesi già propugnata dai filologi attenti ai processi di osmosi popolare-colto nella poesia medievale, e fautori del tentativo politico di situare la lirica minore quale *background* dell’unità linguistica del paese;
- il culto della musica del XVI secolo, l’epoca del rinascimento spirituale dell’Italia, che con i suoi scrittori e la sua arte dimostrò d’essere un paese all’avanguardia, laddove nella seconda metà dell’Ottocento appariva improponibile il confronto con la *Bildung* tedesca e la sua *Musikwissenschaft*;
- il fenomeno dei ‘concerti storici’, inventati per avvicinare e assuefare il pubblico alle bellezze della musica antica, spesso secondo percorsi evolutivi fondati su due concetti artatamente complementari: la trasformazione del popolare in colto e lo sviluppo dal semplice al complesso, seguendo nella maggior parte dei casi schemi cronologici oggi assolutamente opinabili se non privi di riscontro con la realtà;
- l’antiwagnerismo favorito dallo studio della filosofia di Schopenhauer e Nietzsche, e da una valutazione complessiva della storia dell’opera bloccata sulle forme chiuse predilette dal pubblico (brilla in tal senso lo studio della controversia Wagner-Nietzsche, affrontato da Chilesotti con cognizione di causa assai prima che d’Annunzio e altri si votassero alla comprensione del filosofo nichilista).

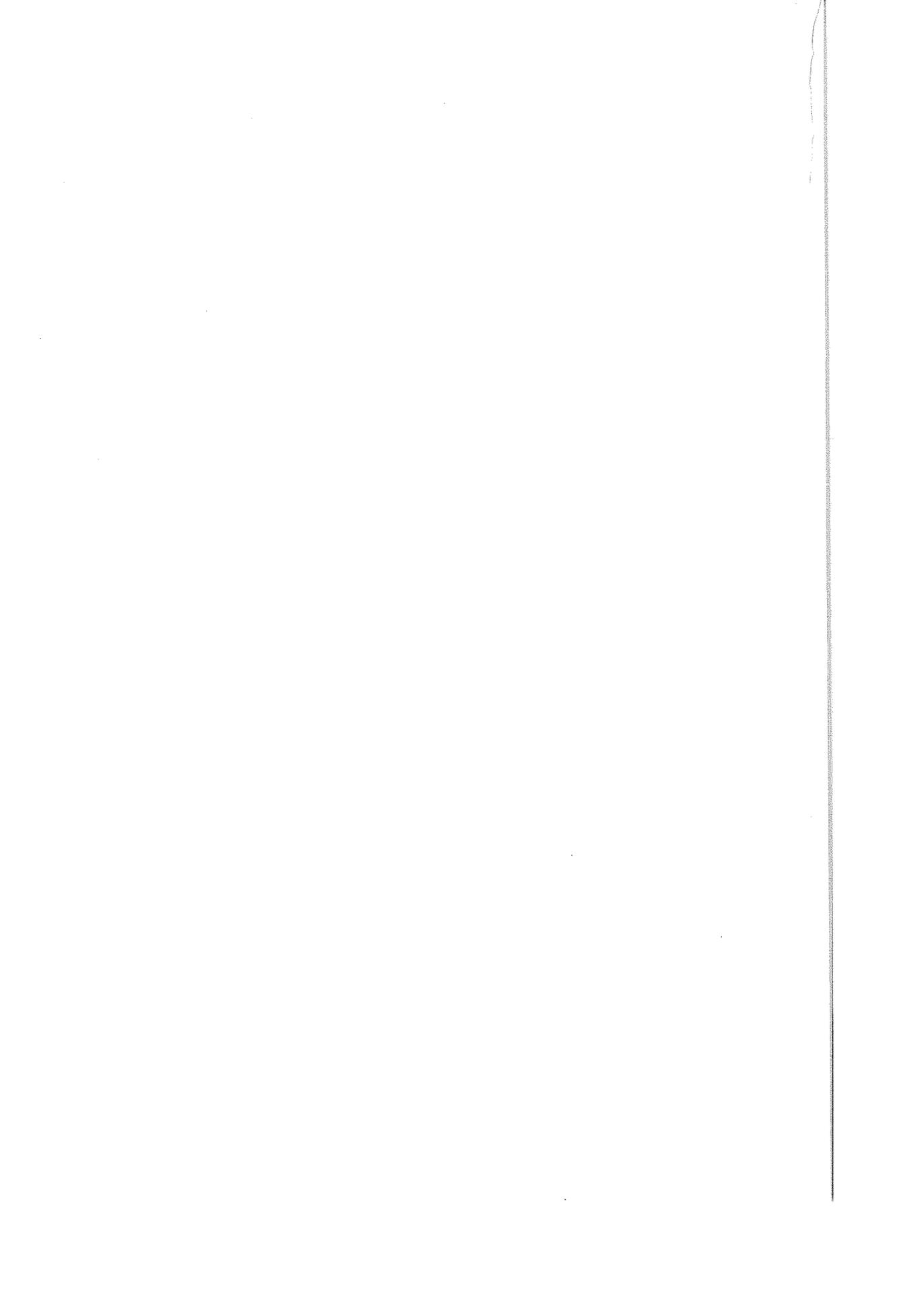
A questi temi si accodano l’esame della polemica scoppiata tra Chilesotti e Leonida Busi a proposito della *Lettera familiare* di Benedetto Marcello (1705), ricostruita grazie al ritrovamento delle missive dei due interlocutori e all’inclusione del trattato marcelliano sino ad oggi inedito, nonché la cospicua bibliografia dello studioso veneto disposta secondo un rigoroso criterio cronologico, ove *ad annum* sono riportati i titoli di libri, saggi, edizioni di musica antica e recensioni, allo scopo di offrire un’immagine a tutto tondo degli interessi scientifici del bassanese, ma anche delle coeve tendenze della musicologia nazionale. A tale scopo, per dare cioè più chiara evidenza alle linee interpretative che sostanziano la ricerca di Chilesotti, in appendice ad alcuni interventi trovano posto gli scritti trascelti tra quelli meno noti o sconosciuti della sua variegata produzione.

Dischiudere una siffatta rosa di argomenti e affibbiare alla musicologia chilesottiana l’attributo di «storica», in ragione delle forti analogie con gli studi di intonazione letteraria, è un’azione meritoria ma insufficiente per comprendere i caratteri della critica musicale ottocentesca. Restano sempre irrisolte le aporie tra un positivismo materialista, sulle cui declinazioni in campo storico e artistico si è in buona misura informati, e lo sterminato settore delle attività e degli studi ‘ceciliani’, sulle cui iniziative editoriali rimane ancora molto da scoprire o verificare. In questa situazione di vistosa carenza diventa sempre più urgente chiedersi da quale ascendente derivasse l’interpretazione della musica sacra dei ceciliani. Se gli indizi hanno un senso, non sarebbe motivo di meraviglia

accertare ch'essa altro non è che il frutto di un atto speculativo che discende dal più saldo orizzonte dello spiritualismo, corrente di pensiero che aveva radici profonde nel paese e non poteva di certo dirsi estinta, malgrado i colpi inferti dallo stato laico e liberale avverso alla cultura cattolica.

Nondimeno, permane in ogni caso l'imbarazzo nel proporre una periodizzazione che fissi il tracciato della storiografia musicale italiana e della connessa ricerca musicologica. Lo scarto epocale tra la *Storia della musica* di padre Martini e i miseri esiti proposti dalla manualistica cent'anni più tardi, non può essere liquidato come una semplice iattura nel contesto della storia patria. La pochezza lampante di questo genere di bibliografia, al cospetto delle ambiziose imprese compiute dai vari Ambros, Riemann e Adler, è anche il segno d'una patente contraddizione della cultura italiana, il cui storicismo vestì dapprima i panni dello studio positivo e quindi dell'idealismo crociano, senza curarsi di quella musicologia che altrove seppe costruirsi grazie a una coraggiosa e sistematica campionatura di convergenti ambiti disciplinari. Un esempio per tutti: la scarsa attenzione verso gli strumenti della filologia musicale appare tanto più sconcertante, se si pensa che dalla pubblicazione del manualetto di Guido Gasperini, *Storia della semiografia musicale* (1905), alla traduzione italiana della *Notation of Polyphonic Music* di Willi Apel (1984), sono trascorsi all'incirca ottant'anni. V'è tuttavia da sperare che le differenze e le affinità acquisteranno perspicuità e spessore in futuro, quando l'intera storiografia musicale nostrana sarà sottoposta a più severa indagine, con l'inventario e la raccolta capillare dei tanti materiali che potrebbero concorrere alla sua definizione unitaria (edizioni di testi antichi, periodici di settore e non, critiche, programmi di concerto, programmi di sala, epistolari e altro). Un compito al quale non potrà sottrarsi a lungo la musicologia del nuovo secolo, se vorrà saldare il debito con quegli intellettuali che non ebbero il privilegio di elargire la loro scienza nei conservatori o nelle università del regno. Come avvenne per Chilesotti.

Giulio Cattin



IVANO CAVALLINI

OSCAR CHILESOTTI A 150 ANNI DALLA NASCITA

Centocinquant'anni or sono, il 12 luglio 1848, nasceva a Bassano del Grappa Oscar Chilesotti, il musicologo che per primo seppe interpretare il vasto repertorio della musica per liuto e chitarra del XVI e del XVII secolo. Il primato gli valse una meritata quanto subitanea fama europea, dal momento in cui, dopo il conseguimento della laurea in giurisprudenza presso l'Università di Padova e lo studio della musica condotto nella città natale, egli si votò stabilmente alle ricerche storiche istruendo nel nostro paese la penetrazione dei dogmi appartenenti alla musicologia. Disciplina praticata ametodicamente che il bassanese, assieme a pochi altri, si incaricò di elevare al rango di studio scientifico creando i presupposti per quella rinascita intellettuale capace di simboleggiare sia la continuità di un sapere mai del tutto sopito, sia la modernità di un'Italia a lungo considerata più espressione geografica che nazione.¹

Dopo i fasti della musicografia di fine Settecento, l'attività storica e critica nella penisola era andata infatti scemando. Ad eccezione di alcuni saggi firmati da Pietro Lichtenthal Abramo Basevi Francesco Florimo e dall'abate Canal, negli anni del risorgimento la produzione musicologica era stata alquanto misera e certo inconfrontabile per qualità e quantità con quella ben più prospera di Francia, Austria e Germania. La ripresa degli studi musicali fu in parte il risultato della mutata situazione politica all'indomani dell'unificazione e, contestualmente, degli effluvi benefici emanati dal pensiero positivista che rivestì di senso nuovo la ricerca documentaria e avviò pure un sano, per quanto confuso, dibattito storiografico, circostanziante i limiti entro i quali si dovevano racchiudere la narrazione storica, la meditazione estetica e la trattazione teorica. Sulle tre aree, tuttavia, predominò nel tempo di Chilesotti la ricerca pura, l'esame sezionante i repertori per singole epoche e tradizioni, a causa di un non tanto lieve *horror vacui* di fronte all'immane lavoro di classificazione ancora da svolgere, differendo di continuo l'impegno con quella storia della musica di cui non si potevano percepire gli esatti confini. Confini resi anche più labili dall'espansione del campo di indagine nei nuovi territori dell'acustica, dell'armonia, della musica etnica e delle forme di musica scenica precedenti il melodramma.

¹ GIORGIO PESTELLI, *La «Generazione dell'Ottanta» e la resistibile ascesa della musicologia italiana*, in *Musica italiana del primo Novecento: la generazione dell'80. Atti del convegno*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 31-44.

Da dove veniva tanto fervore per la ricerca e come si infuse nella critica musicale il paradigma scientifico? A rispondere dal positivismo si ha il timore di subordinare meccanicamente la nascita della musicologia italiana a un movimento di pensiero che fu molto più variegato rispetto alle dichiarazioni programmatiche contenute nel celebre *Cours de philosophie positive* di August Comte (1830-1842). A quanto pare, anzi, con la filosofia comtiana (o con quella di Stuart Mill) la musicologia nazionale ebbe contatti più mediati che diretti, anche se ad essa si ascrive quella fiducia nell'esplorazione «dei fenomeni generali o semplici, procedendo successivamente sino ai particolari o complessi», poiché il vero scopo della speculazione, come scrisse il filosofo francese, è quello di «conoscere le intime cause dei fenomeni, per tentare di scoprire [...] le loro leggi effettive, ossia le loro relazioni invariabili di somiglianza e di successione. La spiegazione dei fatti, ridotta allora in termini reali, altro non è che il legame stabilito tra i diversi fenomeni particolari e qualche fatto generale, il cui numero tende via via a diminuire in seguito al progresso della scienza».²

A motivare la crescita dello studio positivo in Italia, atto a sanare il contrasto tra filosofia e scienza mediante l'assolutizzazione di forme parziali del sapere e nel rifiuto della metafisica, furono piuttosto gli insegnamenti concreti di letterati e storici di professione, mirabilmente sintetizzati nel saggio *La filosofia positiva e il metodo storico* da Pasquale Villari. Pubblicato nel 1866 sulle pagine del «Politecnico», l'intervento di Villari, professore dell'Istituto di Studi Superiori di Firenze ove lavorò anche Angelo Solerti, chiarisce meglio di qualsiasi testo filosofico il senso che acquisì il positivismo nel nostro paese e la sua diversa natura speculativa, dimostrandosi nella sostanza una non-filosofia se paragonata a quelle tradizionali.³

L'assunto di base da cui muove l'epitome di Villari è molto semplice. Egli osserva che in qualsiasi tempo i filosofi si sono arrovellati il cervello nel riconoscere i principi primi senza mai accordarsi sul significato della metafisica e senza rispondere alle esigenze pratiche della vita. L'interesse per le cause, quindi, ha fatto perdere di vista gli effetti tangibili della realtà e solo con Galileo la scienza ha elaborato un metodo il cui valore è rimasto indiscusso. Un nuovo atteggiamento si è impadronito allora della cultura europea, che iniziò a interrogarsi non più sul *perché* delle cose ma sul *come*. Il metodo sperimentale, sostiene Villari, viene applicato con successo anche alle discipline dello spirito, per esempio alla filologia e alla linguistica, la quale, giusto il lavoro di Max Müller, ha ordinato «i linguaggi per età, per famiglie, [...] per generi e specie».⁴ Il positivismo è infatti un sistema di pensiero che consente di indagare scientificamente «quali sono le condizioni in cui l'arte fiorisce o decade, [...] quali conseguenze porta sullo spirito umano e sulla società».⁵

² AUGUST COMTE, *Corso di filosofia positiva*, Brescia, La Scuola, 1974, pp. 9-11, 15.

³ PASQUALE VILLARI, *La filosofia positiva e il metodo storico*, in *Id.*, *Saggi di storia, di critica e di politica*, Firenze, Tip. Cavour, 1868, pp. 1-36.

⁴ *Ivi*, p. 27. Villari allude a MAX F. M. MÜLLER, *Lectures on the sciences of language*, London, Green and Longmans, 1855.

⁵ VILLARI, *La filosofia positiva* cit., p. 22.

Per comprendere la storia è utile infatti conoscere la cultura del paese come farebbe un geologo alle prese con l'esame degli strati di cui si compone la terra; per la stessa ragione v'è chi analizza «i dialetti, i canti del popolo e del selvaggio, le mitologie più grossolane», in quanto «la canzone del popolo e il canto del selvaggio ci permettono di studiare l'uomo». ⁶

Le implicazioni metodologiche insite in questo tipo di filosofia furono talmente tante per la musicologia coeva, che accolse in pratica un ventaglio di esperienze sostenute in parte o del tutto dalla dottrina positiva, ma non rifiutò anche altri modelli speculativi integrando gradualmente le teorie dell'evoluzionismo, come fece Chilesotti, o la psicologia del suono cara agli studiosi tedeschi. Non sempre, comunque, i risultati conseguiti furono pari agli intendimenti scientifici addotti, talché la possibilità di portare qualche esempio eccellente si riduce a un manipolo di scritti, nell'ambito dei quali primeggia la monografia wagneriana di Luigi Torchi, data alla luce proprio quando il positivismo entrava nella sua fase crepuscolare. ⁷ Ciononostante, va accreditata allo studioso bolognese l'abilità di avere premesso al suo monumentale lavoro una dichiarazione d'intenti, tersa e rigorosa, nella quale sono compendiate i caratteri di quello che appariva ancora il nuovo metodo storico.

Stanco delle inutili partigianerie pro o contro Wagner, e forte di una profonda conoscenza della cultura tedesca, il musicologo s'è assunto l'onere di spiegare la musica del compositore e il complesso fenomeno del wagnerismo che coinvolgeva l'Europa, optando per un procedimento simile a quello della classificazione biologica delle specie. Se la critica ha sempre tentato di associare i sentimenti alle immagini sonore, scrive Torchi, era venuto il tempo di trattare l'arte con lo stesso atteggiamento scientifico del botanico. ⁸ Analogamente alle precise deduzioni di Villari, lo studioso bolognese stigmatizzava allora la limitatezza del giudizio filosofico applicato alla musica, in quanto sciolto da qualsivoglia collegamento «colla vita umana», laddove l'arte è un prodotto spirituale dell'ambiente. ⁹ «Così l'estetica va stabilita sui fatti dati nella sua storia, nei rapporti costanti che si sono mostrati tra la natura dell'opera d'arte e la specie del pensiero dei popoli in mezzo ai quali essa nacque», senza preoccuparsi di delineare il «rapporto fra [...] stati morali e il loro simbolo musicale» alla pari dei romantici. ¹⁰ Il vero scopo della musicologia, oltre a quello di sentire e giudicare, è di decifrare infatti le «funzioni creative», operazione consentita da uno studio che individui «la somiglianza e la successione delle circostanze determinanti il processo di sviluppo della musica» (corsivi miei), trasportando il metodo delle scienze naturali nell'ambito delle discipline morali («io mi limito a cercare [...] i rapporti fra

⁶ *Ivi*, p. 31.

⁷ LUIGI TORCHI, *Riccardo Wagner: studio critico*, Bologna, Zanichelli, 1890. Sull'attività di studioso svolta da Torchi è disponibile oggi la monografia di CATERINA CRISCIONE, *Luigi Torchi: un musicologo italiano tra Otto e Novecento*, Imola, Mandragora, 1997.

⁸ TORCHI, *Riccardo Wagner cit.*, pp. 2-3.

⁹ *Ivi*, p. 7.

¹⁰ *Ivi*, p. 9.

un fatto qualunque dell'arte e altri fatti, in quanto si nota in essi la forma della somiglianza e della successione. Il genio, come l'intima natura che produce il fatto e la maniera onde questo avviene sono imperscrutabili; non così le relazioni accennate».¹¹ Tale studio, secondo le dottrine di Comte e Spencer richiamate nel saggio, si completa con un'obiettiva meditazione sulla psicologia degli artisti e della società in cui vivono, verificando cioè «le attitudini del loro ingegno, la forza della loro immaginazione, la specie e le proprietà della loro arte nazionale, della loro poesia, l'assetto della loro lingua e la sua fonetica»: asserti che ricordano il criterio della *correlatività storica*, quale motore dei rapporti tra lo spirito individuale e lo spirito collettivo coesistenti nella poesia, delineato da Arturo Graf intorno al 1877.¹²

Nonostante la compattezza dei principi cui si appellava una folta schiera di letterati e musicologi, sarebbe insensato pensare a un panorama critico interamente condizionato dalla ricerca positiva. Il desiderio di ridare dignità al «genio nazionale», come scrisse Bertrando Spaventa nel 1859, si identificava ad esempio nell'idea hegeliana dello spirito antitetico rispetto allo scientismo imperante¹³ e Francesco De Sanctis, cauto seguace di Hegel, rinnegava nel 1872 il moderno culto per la scienza, partendo dal presupposto storicistico secondo il quale le grandi civiltà del passato hanno coltivato in alto grado la pura speculazione nel momento del loro incipiente declino («Più la vita si fa molle e più la scienza si fa rigida»).¹⁴ Ciò per dimostrare che la supremazia della scienza è un segno distintivo delle fasi critiche nella storia dei popoli e che essa non rigenera la vita; è anzi fine a se stessa e non vale a ricreare le forze del genere umano. Un discorso costellato di esempi arguti che anticipano talune proposizioni di Oswald Spengler (*Der Untergang des Abendlandes* 1918-1922), e ricco di affascinanti deduzioni in aperto contrasto con l'esegesi positivista, poiché la scienza può produrre «una filosofia della storia, del linguaggio, [...] ma non ti dà la storia, il linguaggio, l'uomo, lo Stato. Ti dà la coscienza della vita, non ti dà la vita; [...] ti dà il gusto, non ti dà l'ispirazione; ti dà l'intelligenza, non ti dà il genio».¹⁵

Tale lavoro di approfondimento critico doveva procedere con *Il darwinismo nell'arte* del 1883,¹⁶ ove il celebre storico della letteratura italiana afferma che prima della divul-

¹¹ *Ivi*, pp. 8, 11. I termini *somiglianza* e *successione*, come si vede, sono testualmente ripresi da Comte.

¹² *Ivi*, p. 93 e, a confronto, ARTURO GRAF, *Di una trattazione scientifica della storia letteraria*, Torino, Loescher, 1877, ora nell'antologia *Positivismo e letteratura*, a cura di Girolamo De Liguori, Bari, Graphis, 1997, da cui si cita: «Per intender l'opera noi abbiam dunque mestieri di conoscere per una parte lo spirito nei due gradi che sono la individualità e la socialità, e per l'altra, la configurazione storica speciale a cui essa si subordina. Con questa doppia cognizione, noi abbiamo [...] tutti gli elementi necessari per la risoluzione del problema genetico che riguarda il luogo ed il perché del luogo, e del problema estetico che riguarda la significazione e il valore» (p. 49).

¹³ EUGENIO GARIN, *La fortuna nella filosofia italiana*, in *L'opera e l'eredità di Hegel*, Bari, Laterza, 1973, pp. 121-138.

¹⁴ FRANCESCO DE SANCTIS, *La scienza e la vita*, in *Id.*, *Saggi critici*, a cura di Luigi Russo, Bari, Laterza, 1969, III, pp. 161-186: 165.

¹⁵ *Ivi*, p. 176.

¹⁶ FRANCESCO DE SANCTIS, *Il darwinismo nell'arte*, in *Id.*, *Saggi critici* cit., pp. 355-368.

gazione delle scienze positive e dell'evoluzionismo di Darwin vigevo l'esigenza di adattare la vita agli ideali, mentre nel suo tempo la lezione si apprende dall'osservazione della natura, dallo studio cioè della sua perenne trasformazione in virtù dei rapporti di forza che si instaurano in essa. Per questo motivo prevale il senso della realtà e in campo artistico la ricerca dell'animale nell'uomo, la descrizione delle sensazioni e non dei sentimenti, dell'istinto e non dell'intelligenza. Così vengono rivalutati i dialetti e in campo politico si assiste all'impresa coloniale, poiché, a quanto insegnano le implacabili leggi dell'evoluzione, «la guerra, la conquista, la schiavitù e l'oppressione delle razze inferiori sono considerate come frutto delle leggi naturali».¹⁷

De Sanctis, disapprovando l'implicita svolta naturalistica impressa alla letteratura europea, ha colto un influsso capillare del 'vitalismo' anche nelle scienze umane, ove lo spirito del laboratorio viene fatto proprio dalla filologia.¹⁸ Non è un caso dunque che negli studi letterari, invece di esercitare l'attività critica sulle grandi figure, si sia passati all'analisi delle forme più ingenuie, al limite tra colto e non-colto, allo studio della poesia e dei poemi popolaraggianti che hanno dato nuovo impulso alla narrativa e alla drammatica. Una prospettiva storica, quella avversata da De Sanctis, non molto distante da quella di Chilesotti e di altri musicologi, i quali hanno abbracciato una teoria molto capziosa, tendente a rivalutare l'elemento melodico che nel XVI secolo ha sbaragliato il contrappunto cerebrale delle scuole del Nord, edificando polifonie più ariose. Questo perché Chilesotti credeva nell'evoluzione dei generi in base a rapporti di forza e nell'energia dirompente del canto «ingenuo» sgorgante dal popolo, che esprime il vero e vince l'artificio retorico delle idee astratte.¹⁹

Chilesotti conosceva gli scritti di Darwin, e anche se non li avesse letti, come dice De Sanctis, «l'influenza di una dottrina non è nelle idee, ma nella sua tendenza».²⁰ Diventato *Zeitgeist*, l'evoluzionismo, con le connesse declinazioni popolar-naturalistiche, ha influenzato la cultura musicale del tempo, obbligando talvolta la prassi filologica a deviare verso una definizione dei generi proiettata secondo cadenze cronologiche e a impostare l'analisi delle trasformazioni in base a criteri di eterogeneità progressiva.

Gli anni in cui Torchi redigeva il saggio su Wagner, e Chilesotti gli appunti sulla teoria di Spencer (*L'evoluzione nella musica: appunti sulla teoria di Herbert Spencer* 1898),²¹ erano percorsi tuttavia da un'incalzante reazione neoidealistica mirante ad abbattere gli studi di intonazione positiva: la stessa reazione che avrebbe prodotto una forte *débâcle* nel settore musicologico con l'irruzione di Fausto Torrefranca, spiritualista più radicale di quanto non lo fosse Benedetto Croce, e con la creazione dopo la guerra della prestigiosa «Rassegna musicale». Lo scontro fu solo rimandato, e per avere cognizione dei motivi che portarono a dubitare del

¹⁷ *Ivi*, p. 366.

¹⁸ *Ivi*, p. 368.

¹⁹ OSCAR CHILESOTTI, *Sulla melodia popolare del Cinquecento*, Milano, Ricordi, 1889.

²⁰ DE SANCTIS, *Il darwinismo nell'arte* cit. p. 366.

²¹ Il saggio apparve in «Rivista musicale italiana», V, 1898, pp. 559-573 e poi, ampliato, in volume con lo stesso titolo per i tipi della Bocca, Torino, 1911.

primato delle scienze e a ridimensionare la fiducia nella scolastica del positivismo, si possono saggiare alcune battute di una polemica attizzata sul finire del secolo dal giovane Croce e da alcuni intellettuali che collaboravano alla rivista «Nuova antologia».

Uno scritto di Albino Zenatti, nato come prolusione ad un corso sull'epica cavalleresca presso l'Università di Messina nel 1895,²² testimonia al riguardo il senso di smarrimento, se non proprio di crisi, di fronte agli attacchi portati da Domenico Gnoli, Ernesto Masi e Croce, autore nello stesso anno di un saggio intitolato *Intorno alla critica letteraria*²³ e avversario convinto della scuola erudita (ossia quella dei 'carducciani', del «Giornale storico della letteratura italiana», del «Propugnatore» e della «Rivista critica della letteratura italiana»). A partire infatti dal 1894, con estrema perizia il filosofo abruzzese incominciò a smontare pezzo per pezzo la tesi del *fine unico* cui concorrerebbero le discipline formanti la critica (all'incirca: filologia, biografia, storia ed estetica), affermando che esse hanno in comune un *oggetto unico* e che la critica non può consistere nella sintesi dei risultati ottenibili dall'applicazione di quelle discipline, né tantomeno nel predominio di una di esse e quindi di un solo punto di vista (che può essere, a seconda delle scelte o dei limiti dello studioso, storico, filologico o estetico).²⁴ Zenatti, peraltro consapevole della fiducia smisurata di molti studiosi nella forza del documento, tentò una improbabile conciliazione tra le due scuole di pensiero, auspicando, nel citato intervento, un ruolo puramente accessorio di materie come la paleografia o la bibliografia.

In realtà, l'estetica di un Croce o la lezione altissima di un De Sanctis, profusa nella *Storia della letteratura italiana* (1870-1872), non provocarono un immediato e brusco cambio di indirizzi. Per molto tempo ancora doveva proliferare la ricerca positiva, in virtù del fatto che essa non fu mai l'emanazione di un sistema filosofico, ma, come scriveva Villari, un metodo di lavoro alquanto duttile e in fondo passibile di qualsiasi adattamento. Principio strenuamente difeso da ottimi studiosi come Alessandro D'Ancona, il quale, sulla scorta di Saverio Scolari,²⁵ nella prolusione all'anno accademico 1875 dell'Università di Pisa palesava la riunione delle varie discipline chiamate a formare la critica letteraria, senza paventare gli eventuali squilibri («le varie discipline, fra loro ogni giorno di più dissociate apparentemente nella minuta speculazione dei particolari, [hanno] tuttavia, nello stesso modo odierno di trattarle, *unità di fine e identità di metodo*», corsivi miei).²⁶ L'ingenua proposta di Zenatti era quindi destinata a rimanere lettera morta: anche quando lo stesso Croce ammetterà con tono più pacato i meriti della scuola storica e tra questi l'aver creato un'«erudizione inanimata, ma utilissima», quale «forma di lavoro scientifico» contro il «dilettantismo polveroso».²⁷

²² ALBINO ZENATTI, *Per la critica storica*, Catania, Tip. Galati, 1899.

²³ BENEDETTO CROCE, *Intorno alla critica storica*, Napoli, Pierro, 1895.

²⁴ ID., *La critica letteraria: questioni teoriche*, Roma Loescher, 1894.

²⁵ SAVERIO SCOLARI, *Della unità della scienza e de' suoi metodi e principii universalmente applicabili*, Pisa, Nistri, 1875.

²⁶ ALESSANDRO D'ANCONA, *Il concetto dell'unità politica nei poeti italiani*, Pisa, Nistri, 1876, p. 2.

²⁷ Cfr. BENEDETTO CROCE, *La critica erudita della letteratura italiana*, in ID., *La letteratura della nuova Italia: saggi critici*, Bari, Laterza, 1914, III, pp. 373-391: 379-380. Anche se può apparire superfluo, vale la

A questo punto, riannodando il filo interrotto dalla lunga e pur doverosa digressione, un abbozzo sommario dell'opera di Chilesotti, proiettata nel contesto più ampio della cultura italiana ed europea, aiuterà a comprendere meglio le idee dello studioso e la valutazione che i singoli saggi del presente volume danno dei suoi interventi in alcuni degli ambiti usuali della musicologia.

Anzitutto, va detto che non è facile tracciare con precisione assoluta il cammino dello studioso. L'archivio di cui è intestatario, eretto a Centro Studi dal nipote Oscar Bussandri (Bassano del Grappa), pur ricco di materiali di ogni tipo, non soddisfa ai quesiti cui la storiografia deve rispondere nel delineare il suo lavoro. Se la preziosa raccolta di lettere dei numerosi corrispondenti italiani e stranieri è più che bastevole a dare l'impressione della grandezza del personaggio, è impossibile ricostruire l'intero carteggio, poiché non sono ancora riemerse le lettere scritte da lui; e se i cartulari che contengono brogliacci e trascrizioni inedite attestanti le fasi di preparazione dei contributi storici danno un'idea piuttosto buona degli studi in via di svolgimento, pochi sono i volumi salvati della sua biblioteca, che si ritiene essere stata molto preziosa. La dispersione, a quanto opinano gli eredi, avvenne durante il confuso periodo della prima guerra mondiale, quando l'area bassanese divenne zona operativa e la famiglia dello studioso fu costretta a sfollare. Già nel 1919, Torre Franca, che a Chilesotti aveva sempre manifestato la propria stima, chiedeva pubblicamente quale era stata la sorte della collezione del musicologo scomparso tre anni prima, stante la scarsità dei materiali a lui appartenuti in possesso del museo di Bassano.²⁸ In compenso appare consistente il fondo dei suoi manoscritti musicali donati nel 1963 alla Fondazione Cini di Venezia e successivamente schedato con l'aggiunta di un incipitario di ben settecento numeri.²⁹

Chilesotti appartenne spiritualmente a quella generazione di liberali e laici che, conclusa l'euforia risorgimentale, negli anni Settanta incominciò a confrontarsi seriamente con le idee di progresso scientifico e tecnologico dei paesi europei più avanzati. Non è punto casuale che egli, borghese e benestante, accanto agli *otia* musicologici abbia coltivato saltuariamente gli studi di meteorologia, storia dell'arte e storia locale, dirigendo in maniera del tutto disinteressata il Museo Civico (1884-1892) e l'Osservatorio Meteorologico (1880-1887) della sua città.³⁰ Come gran parte dei positivisti, operanti soprattutto nel Settentrione e avversi

pena ricordare che la negazione idealistica del valore conoscitivo della scienza, il sostanziale rifiuto delle scienze dell'uomo, l'atteggiamento polemico e comunque fortemente riduttivo verso le grandi correnti della filosofia contemporanea esercitarono un peso notevole sulla cultura italiana tra le due guerre. Il crocianesimo si diffuse grazie all'ampia produzione di saggi letterari e storici del filosofo, più che in virtù del suo sistema delle forme dello spirito; cfr. EUGENIO GARIN, *La cultura italiana fra '800 e '900*, Bari, Laterza, 1962.

²⁸ GIANCARLO ROSTIROLLA, *Fausto Torre Franca bibliografo e bibliofilo: genesi e storia di una preziosa raccolta musicale*, in *Fausto Torre Franca: l'uomo, il suo tempo, la sua opera. Atti del convegno*, a cura di Giuseppe Ferraro e Annunziato Pugliese, Vibo Valentia, Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, 1993, pp. 39-80: 45.

²⁹ CRISTINA RUMORE – IVANO ZANENGI, *Primo tentativo di catalogazione del Fondo manoscritti del dono Bussandri-Chilesotti*, in *Oscar Chilesotti: diletto e scienza agli albori della musicologia italiana. Studi e ricerche*, Firenze, Olschki, 1987 (Studi di musica veneta, 12), pp. 1-124.

³⁰ Si vedano i volumi: OSCAR CHILESOTTI, *Matricola della Congregazione della M.V. della pace e di san*

alla scuola hegeliana oramai in odore di decadenza, egli avvertiva nel progetto di ammodernamento delle condizioni del proprio paese un imperioso richiamo morale.³¹ Ciò lo spinse a trattare i temi più disparati, ad entrare nelle file del partito liberale e a leggere con avido interesse la filosofie di Schopenhauer e Darwin, accogliendo però tra i numi ispiratori l'evoluzionismo di Spencer, che acquisì nel contempo un posto di rilievo nella gnosologia di Roberto Ardigò.

La postura intellettuale di Chilesotti, la poliedricità del personaggio, ha dunque dei tratti in comune con quel movimento di pensiero che presupponeva la possibilità di estendere alle discipline umanistiche la sistematica delle scienze naturali, in base al principio delle relazioni. Relazioni intrinseche alla storia in quanto prodotto dell'umana attività; relazioni identificabili in musica come processi di confronto e osmosi, secondo uno sviluppo precedente dall'indistinto al distinto, che porta alla nascita di nuovi stili e al conseguente rinnovarsi della logica compositiva, ove il progresso non cancella il passato bensì lo trasforma riassorbendolo in parte o del tutto.

Il discorso di Chilesotti, è inutile negarlo, è completamente rivolto alla verifica dei nessi formali e quindi interno alla materia. In molti casi riguarda la pura ricostruzione filologica e non tocca affatto il tema dei rapporti sociali connessi al ruolo dell'arte, su cui altri studiosi, soprattutto di cose letterarie, hanno scritto pagine di acuta interpretazione. Per cui la sua critica storica sarebbe stata un facile obiettivo per gli strali degli idealisti della «Nuova antologia» o del giovane Croce. Ma al di là di queste osservazioni, si deve dare atto allo studioso dello sforzo compiuto nell'imporre all'attenzione della musicologia internazionale il problema della musica per liuto, inquadrata in una sorta di dialogo aperto tra i molti generi che convissero gli uni accanto agli altri nel corso del XVI secolo. Così, alla pari di tanti illustri storici del tempo egli peccò di comparativismo, talvolta confondendo la storia con la filologia, mosso dall'ansia di comporre *ex-novo* il complesso mosaico della musica rinascimentale, studiando precedenze e derivazioni in un contesto farcito di nomi poco noti o di artisti dichiarati *minores*. Con l'unica eccezione di Benedetto Marcello, si spiega allora la sua disaffezione nei riguardi dei grandi maestri. Nemmeno una pagina dei suoi saggi di ricerca cede al 'compromesso' di descrivere l'arte di Palestrina o Monteverdi; per amore della scoperta egli preferì parlare di Vecchi, Galilei, Besard e di oscuri intavolatori, allo scopo di valorizzare il *milieu* di un'età senza inguattarsi nelle lodi sperticate al genio di un solo artista, di fronte al vuoto quasi totale per quanto attiene il contesto e la varietà di implicazioni formali in esso rinvenibili.

Scontento poi della prosopografia accademica, Chilesotti avvertì fin da subito la deplorabile carenza di strumenti bibliografici e con spirito di servizio, diremmo oggi, concepì *I nostri maestri del passato* (1882).³² Opera pensata come strumento di con-

Paolo apostolo in Bassano (1450), Bassano, Pozzato, 1887 e Id., *La mia direzione nel Museo di Bassano*, Torino, Bocca, 1901.

³¹ Cfr. ALBERTO ASOR ROSA, *La cultura*, in *Storia d'Italia*, a cura di Ruggiero Romano e Corrado Vivanti, IV/2 «Dall'Unità a oggi», Torino, Einaudi, 1975, pp. 878-909.

³² OSCAR CHILESOTTI, *I nostri maestri del passato: note biografiche sui più grandi musicisti italiani da Palestrina a Bellini*, Milano, Ricordi, 1882.

sultazione, ossia in forma di dizionario, allo scopo di far conoscere i lavori significativi dell'arte musicale del nostro paese. Egli si accontentò dunque di raccogliere «alla buona» una «piccola mole di notizie» biobibliografiche, servendosi principalmente della *Biographie universelle* di François Fétis, per colmare una lacuna assai vistosa nel settore dei repertori.

Un'altra probabile idiosincrasia, tra quante si possono annoverare nella ricerca di Chilesotti, concerne la musica sacra, per la quale egli sembra avere nutrito un disinteresse quasi assoluto, se non fosse per qualche sporadico cenno, privo peraltro di quello slancio che connota i suoi migliori interventi. Il sospetto che si tratti di una diserzione consapevole, conseguente alle inclinazioni politiche, è forte, benché non vi siano prove concrete ad attestare una scelta tanto radicale. Una spiegazione più logica è data dalla ferma volontà dello studioso, che è poi il motto di un'intera generazione di studiosi, di considerare sotto una nuova luce le fonti del canto primigenio, in specie del *melos* popolare del passato che irrorò i repertori colti mutandone gli assetti, a discapito della musica fiorita in ambito ecclesiastico. Ciò per un motivo molto nobile, sebbene non siano venuti meno i contatti con i cecilianiani Marco Enrico Bossi e Giuseppe Terrabugio. Se, infatti, il repertorio sacro e il relativo contrappunto formarono per secoli il principale oggetto di studio della trattatistica, era venuto il momento di occuparsi delle strette relazioni tra la semplice melodia, la musica strumentale e la polifonia, al fine di rompere con una tradizione musicografica che aveva guardato a questo versante con sufficienza e senza disporre degli strumenti critici della nascente demologia. Proprio per questo motivo egli ritenne opportuno separare le due tradizioni e analizzare delle due quella che nel corso dei secoli XV e XVI diede linfa vitale alla polifonia fiamminga cantata nelle cappelle, come recita il citato saggio *Sulla melodia popolare*, in allusione ai *tenor* profani delle messe e dei mottetti fiamminghi («Sorta nella musica popolare, la melodia riescì poi ad infiltrarsi nelle composizioni sacre, perché la scuola fiamminga, incapace di produrla, la prese dai trivi e la portò, scandalo proficuo, in chiesa, affinché le servisse di tema per gl'intrecciamenti barocchi in cui si sbizzarriva» *sic*).³³ Che poi il musicologo non abbia mai voluto o potuto riconoscere il confine ideale tra il canto folklorico e la melodia d'arte, lasciando intuire una coincidenza tra le due realtà durante il rinascimento, è anche una conseguenza della sua fede estetica. Fede secondo la quale è il genio creatore a dare forma compiuta al sentimento informe del popolo, cogliendone i gusti e le espressioni, come sostenne D'Ancona nei suoi preziosi contributi sulla lirica popolare.

A questo proposito, guardando anche alla convulsa ideologia che presiedette tra le due guerre mondiali all'avvicinamento dei compositori italiani alle fonti del folklore, ove si mescolarono le tendenze più varie (rusticismo, neomedievalismo, revival rinascimentale, nativismo patriottico), si può ricordare che uno degli equivoci della cultura del dopo-Unità fu di ritenere la poesia non-aulica come popolare o tutt'al più popolareggiante.³⁴ Al trai-

³³ CHILESOTTI, *Sulla melodia popolare del Cinquecento* cit., p. 5.

³⁴ DIEGO CARPITELLA, *Populismo, nazionalismo e italianità nelle avanguardie musicali italiane*, «Chigiana», XXXV, 1982, pp. 59-65.

no la coeva musicologia, che attribuì a frottole e villanelle un fondo demologico spesso evocato per tradurre un atteggiamento mimetico obbediente a motivazioni comiche o parodistiche e non di mera riproduzione. Una semplificazione eccessiva della vicenda, tuttavia, non renderebbe giustizia al lavoro degli storici della letteratura e della civiltà, i quali non finirono mai di interrogarsi sui processi di fusione tra i due livelli, colto e non colto, scorgendo una più florida interpretazione del problema nel precisare, come fece D'Ancona, la collocazione della poesia italiana nelle categorie cortigiana-cavalleresca, scolastica-dottrina e popolare, volte a sottintendere ambiti sociali più o meno distinti.³⁵

D'altra parte, con buona pace di D'Ancona e Chilesotti, assertore di un principio di nazionalità circonfuso di spirito di popolo, non si poteva risolvere la questione portando la a una schematizzazione che si sarebbe rivelata fragile, dovendo ragionare di poesia accoppiata alla musica. Vittorio Cian, ad esempio, avvertì sin dal 1885 l'improrogabilità di una seria indagine atta a «stabilire le relazioni più vive ed intime [...] che intercedettero fra la musica cortigiana e la nostra poesia popolare dei secoli XV e XVI»,³⁶ mentre Zenatti esternava allo studioso di Bassano il proprio imbarazzo, non riuscendo a capire il motivo per cui la lirica delle edizioni petruciane delle frottole non fosse sempre di nobile fattura, pure associandosi a musica di taglio non plebeo («Le sono oltremodo obbligato delle notizie sulle musiche dei *Canti* del Petrucci. I capoversi sono spesso di poesie popolari, ed è curioso che la musica di popolare non abbia nulla. Vero è che ancor oggi certi canti popolari dei contadini dell'Italia meridionale e media hanno alcunché di monotono, di sacro, di canto fermo. Le strette relazioni fra la musica sacra e la profana che durarono fino al Palestrina non si spiegherebbero un po' in questo modo?»).³⁷

In realtà, la teorizzazione tardiva del rapporto poesia colta-poesia popolare, rispetto al lavoro filologico svolto dai musicologi dell'epoca, ha fatto sì che solo dopo il primo conflitto mondiale, quindi dopo la morte di Chilesotti, gli studiosi ancora saldamente collegati alla scuola degli studi positivi potessero finalmente ragionare del fenomeno con argomentazioni più scaltrite e sicure sul piano storico (quantomeno senza fantasticare, come fece Zenatti, sul connubio popolare-sacro). Un esempio palmare è offerto dai saggi di Francesco Vatielli, allievo di Giosuè Carducci presso l'Università di Bologna e di Villari all'Istituto di Studi Superiori di Firenze, il quale riprese in parte il lavoro di Chilesotti e lo integrò con nuove indagini sulla scorta delle cospicue ricerche condotte da Vittorio Rossi e Francesco Novati.³⁸ Vatielli, dopo avere constatato che le prime fonti con arie popolari antiche sono le intavolature predisposte dal bassanese, concentrò la propria attenzione su

³⁵ Si cita dalla seconda edizione: ALESSANDRO D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, Livorno, Giusti, 1906.

³⁶ VITTORIO CIAN, *Note aggiunte alle ballate e strambotti del sec. XV tratti da un codice trevisano*, «Giornale storico della letteratura italiana», V, 1885, pp. 507-510: 510.

³⁷ Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. Z 44, lettera del 14 gennaio 1887.

³⁸ FRANCESCO VATIELLI, *Canzonieri musicali del Cinquecento*, «Rivista musicale italiana», XXVIII, 1921, pp. 397-418, 617-655, che cita FRANCESCO NOVATI, *Contributo alla storia della lirica musicale italiana, popolare e popolareggiante, dei secoli XV, XVI, XVII*, in *Scritti di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier*, Torino, Bocca, 1912, pp. 899-979.

frottole e villotte, ricostruendo ascendenze e filiazioni di alcuni testi poetici musicati nel corso del Cinquecento. Se Chilesotti aveva tratto ispirazione dalla filosofia di Spencer per spiegare l'evoluzione di analoghe musiche, egli prese spunto dalle argomentazioni storico-artistiche di Jakob Burckardt onde affermare la crasi tra le strutture della polifonia nordica verticale e il gusto melodico degli italiani esprimendosi nella spazialità orizzontale, quali fattori determinanti nell'affermazione di un nuovo indirizzo nella polifonia cinquecentesca. Vatielli, inoltre, riconobbe che la caratteristica della canzone popolare è di essere «opera di un solo individuo [...] di cui tutti si impossessano», e che comunque tale categoria si apparenta a quel regionalismo tanto poco amato dagli studiosi eredi del pensiero risorgimentale («È spiegabile come per la scissione politica a cui l'Italia per tanti anni soggiacque, oltre che per la diversa natura dei luoghi e dell'indole, della sensibilità, dei costumi delle varie popolazioni, si possa osservare nella storia della nostra musica un'attività che, pure appartenendo ad una stessa gente, presenta caratteri estetici di notevole divario [...]. Il 'regionalismo' del resto è una caratteristica che apparisce in passato anche nelle altre arti»).³⁹ Lo stesso D'Ancona, prima di decantare la tripartizione delle forme della lirica nazionale, ammettendo che l'arte italiana delle origini era essenzialmente un'espressione della cultura dei comuni, «unica patria dell'uomo italiano»,⁴⁰ si era dedicato allo studio de *Il concetto dell'unità politica nei poeti italiani* (1876), asserendo che la recente unificazione era «frutto di sentimenti e necessità secolari», o carduccianamente «un'espressione poetica».⁴¹ Inoltre, una delle prime battaglie intraprese dai nostri intellettuali dopo il 1860 fu quella di difendere l'unità linguistica del paese, a quanto dimostra la fondazione della Commissione per i testi di lingua, e della rivista «Il propugnatore» che ne era l'organo societario, nel primo numero della quale apparve uno scritto di Giuseppe Spezi significativamente intitolato *Sull'unità della lingua italiana*.⁴²

L'esaltazione della melodia italiana, condivisa da molti studiosi oltreché da Chilesotti, e destinata a trasformarsi nel nebuloso mito dell'italianità, si ritrova anche nel periodo preunitario e in quegli studi di musica sacra che costituiscono l'antecedente del processo di recupero storico promosso dalla musicologia dell'età di Chilesotti, come dimostrano le opinioni di Pietro Alfieri nella premessa all'antologia *Raccolta di musica sacra* (1841).⁴³ Ma è senza dubbio con Chilesotti che l'orgoglio di nazione diventa un *Leitmotiv* costante per la musicologia di casa nostra, percorsa dall'ansia di elevare a nuova dignità l'arte del rinascimento, in analogia con gli studi sulla civiltà e la letteratura proposti dai periodici. Ciò in concomitanza con quel protonazionalismo sviluppatosi dopo la realizzazione del-

³⁹ FRANCESCO VATIELLI, *Arte e vita musicale a Bologna*, Bologna, Zanichelli, 1927, p. IX.

⁴⁰ D'ANCONA, *La poesia popolare italiana* cit., p. 7.

⁴¹ ALESSANDRO D'ANCONA, *Il concetto dell'unità politica nei poeti italiani*, Pisa, Nistri, 1876, p. 7.

⁴² GIUSEPPE SPEZI, *Sull'unità della lingua italiana*, «Il propugnatore», I, 1868, pp. 137-144.

⁴³ *Raccolta di musica sacra in cui contengono i capi lavori de' più celebri compositori italiani*, I, Roma, Pittarelli e C., 1841. Per una più ampia disamina del tema cfr. CARLO PICCARDI, *Ossessione dell'italianità: il primato perduto tra nostalgia classicistica e riscatto nazionale*, in *Nazionalismo e cosmopolitismo nell'opera tra '800 e '900. Atti del terzo convegno internazionale «Ruggero Leoncavallo nel suo tempo»*, a cura di Jürgen Maehder e Lorenza Guiot, Milano, Sonzogno, pp. 25-58.

l'unità territoriale, che ha ricondotto *post factum* la forza coesiva degli italiani a cause etniche e linguistiche, subordinanti e talvolta obnubilanti le motivazioni politiche e amministrative del gruppo dirigente.⁴⁴ È comprensibile allora il motto di stizza, per nulla favorevole al giudizio storico, con cui lo studioso difese la polifonia italiana dalle accuse perentorie di Felicien de Ménil, il quale scriveva nel 1895 che «les italiens du seizième siècle trouvaient presque toute faite», rubando il merito ai compositori francofiamminghi.⁴⁵ Nella sua replica, inoltre, partendo dall'identificazione nelle frottole di un'espressione non influenzata dalla presenza dei maestri del Nord, il bassanese concludeva con l'asserita ma non dimostrata continuità tra lo stile monodico implicito nella frottola e l'opera fiorentina, argomento che troverà in seguito delle argute quanto insostenibili teorizzazioni («Il signor de Ménil ignora certo la storia dell'arte, e non conosce quelle meravigliose frottole che gl'italiani composero nei primi anni del secolo XVI curando il ritmo, la melodia e il sentimento, in aperto contrasto coi fiamminghi, che facevano soltanto pompa di frivoli artifici e di vuote astruserie. Senza tema di errare si può asserire che colle frottole s'iniziò quel movimento che più tardi per merito del Palestrina, del Peri, del Caccini e del Monteverde finì col creare la musica moderna»)⁴⁶

L'orgoglio di Chilesotti, associato a una militanza appassionata, fu naturalmente propizio al diffuso desiderio di consolidare anche attraverso la musica il cosiddetto amor patrio. Un sentimento che coinvolse persino un intellettuale della statura di Ettore Romagnoli, il quale si spinse a dichiarare la propria preferenza per la musica italiana del periodo rinascimentale e barocco, rispetto all'arte classico-romantica dei tedeschi, affermando che un adagio di Corelli «vale qualsiasi adagio di Beethoven».⁴⁷ Considerazioni tutto sommato gratuite, ma indicative di una volontà di riscatto che a lungo allignò nella cultura musicale e non, ove l'elemento nazionale venne spesso fatto coincidere con il substrato popolare senza comprendere, come avvedutamente ha scritto Carl Dahlhaus, che esso esprime una funzione storica e non quella sostanza etnica vagheggiata nello 'spirito di popolo' di herderiana memoria.⁴⁸ Chilesotti, ad esempio, nel dare per scontata l'impronta della melodia italiana nella polifonia cinquecentesca, si rifiutò in un certo qual senso di vedere un analogo comportamento nelle *chansons* composte nella penisola dai maestri francofiamminghi, sulle quali non ha speso una sola parola, e non problematizzò mai la *vexata quaestio* della superiorità della melodia italiana, per cui non si riesce a comprendere se i suoi riferimenti erano diretti all'elemento popolare o all'elemento 'artificiosamente semplice' di origine aulica.

⁴⁴ ERIC J. HOBSBAWN, *Nations and nationalism since 1780*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, traduzione italiana *Nazioni e nazionalismo dal 1780*, a cura di Piero Arborio, Torino, Einaudi, 1991, pp. 55-93.

⁴⁵ FELICIE DE MÉNIL, *Les grands musiciens du Nord: l'École flamande du XV^e siècle*, Paris, «Revue du Nord», 1895.

⁴⁶ Cfr. la recensione di Chilesotti in «Rivista musicale italiana», II, 1895, pp. 518-519.

⁴⁷ ETTORE ROMAGNOLI, *Musica italiana e musica tedesca*, Milano, Treves, 1920, p. 152; la composizione del saggio risale al 1916.

⁴⁸ CARL DAHLHAUS, *Die Musik des XIX Jahrhunderts*, Wiesbaden, Athenaion, 1980, traduzione italiana *La musica dell'Ottocento*, a cura di Laura Dallapiccola, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 38-46.

Gli studi di Chilesotti, comunque, devono farci meditare su un aspetto sostanziale della musicologia europea a confronto con quella tedesca e sulla diversa collocazione dello studioso, la cui formazione avvenne in ambienti avvezzi alla moderna ricerca, rispetto all'*iter* seguito da altri conterranei. Ciononostante, mentre egli si dedicava con intenti scientifici all'esame del patrimonio artistico italiano, nei paesi di lingua tedesca vi erano musicologi che scrivevano sui grandi soggetti (ad esempio Hugo Leichtentritt con la sua *Geschichte der Motette* del 1908), o non reputavano affatto strano dedicare buona parte della vita all'esame della storia altrui, come fecero Carl von Winterfeld con Gabrieli, Emil Vogel con Monteverdi e Einstein con il madrigale. Per un italiano, evidentemente, ciò era impensabile. E lo fu ancora per molto tempo, se si esclude il lavoro di Torchi su Wagner, lavoro che in questo senso non fa testo, data la travolgente diffusione del wagnerismo nell'intera Europa, ove anche i partigiani dell'opera nazionale, come il musicologo ceco Otakar Hostinský, autore di una biografia dal titolo *Richard Wagner: nástin životopisný* (1871),⁴⁹ ritenevano utile attingere alla teoria del *Musikdrama*, pur perseguendo lo scopo di perfezionare il processo di formazione dell'opera nazionale e di affrancarla dai *patterns* italiani o tedeschi.⁵⁰ Alla pari, dunque, degli studiosi delle nazioni non ancora emancipate dalla geografia politica degli imperi, i quali avvertivano un obbligo etico nello scrivere di musica colta o popolare del proprio paese, nell'Italia unita, pur mancando un'eguale motivazione politica, Chilesotti e i suoi colleghi si occuparono delle tradizioni nazionali qualificando la disciplina come un'emanazione della *Musikwissenschaft*. Questo giudizio, per quanto affrettato, mi pare inconfutabile, se si considera che gli italiani andavano a studiare a Dresda o a Lipsia (nella cui Università la musicologia era presente sin dal 1859 con docenti come Kretzschmar e Riemann), e intrattenevano rapporti privilegiati con la Breitkopf & Härtel, precocemente attiva nell'editare ricerche di storia musicale. Indicativo al riguardo, anche se di diversa natura, è l'acceso nazionalismo del croato Franjo Kuhač (o Franz Koch, come si firmava nelle lettere al cardinale Josip Strossmayer), il quale, pur avendo lavorato in quella città, assunse nel corso del tempo un atteggiamento negativo verso la cultura teutonica, che deteneva con Wagner e con la *Musikwissenschaft* un indiscusso monopolio sugli altri paesi d'Europa. L'interesse per la musica popolare divenne per Kuhač un autentico rovello, che gli fece scoprire repertori e collegamenti prima ignoti, ma anche negare l'esistenza del folklore tedesco ai tempi di Mozart e apprezzare il 'realismo' della *Cavalleria rusticana*. Opera da lui vista a Zagabria e analizzata attraverso la lettura delle tiepide critiche dei giornali austriaci, peraltro non condivise, ritenendo egli il verismo mascagnano un brillante compromesso tra l'utilizzo di elementi folklorici e un modo originale di intendere il melodramma, senza ricorrere cioè all'imitazione della musica di Wagner, inadeguata sia allo spirito della tradizione italiana, sia a quello della sua patria.⁵¹

⁴⁹ OTAKAR HOSTINSKÝ, *Richard Wagner: nástin životopisný* (Richard Wagner: uno schizzo biografico), Praha, Skřejšovský, 1871.

⁵⁰ Id., *Wagnerianismus a česká národní opera* (Il wagnerismo e l'opera nazionale ceca), «Hudební listy», I, 1870, pp. 34-36, 51-53, 60-62, 83-85, 89-90.

⁵¹ FRANJO KUHAČ, *Nova glazbena struja njemačka i sadašnji talijanski kompozitori* (La nuova corrente

Il lavoro svolto da Kuhač invita poi a formulare un'altra riflessione. Mentre l'uscita del primo volume della rivista «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft» nel 1885 non sembra aver provocato reazioni negative o consensi tra gli studiosi italiani, nell'illustrazione della *vergleichende Musikwissenschaft* da parte del curatore Guido Adler, che propose di denominare *Musikologie* la ricerca comparativa di tipo etnomusicologico,⁵² Kuhač vide un atto di prevaricazione o quantomeno un cattivo uso del termine. Lo studioso di Osijek, che a lungo si era occupato di musica etnica dei Balcani, con il saggio sulla musica popolare ungherese *Die Eigenthümlichkeiten der magyarischen Volksmusik* (manoscritto del 1882) indicò l'appartenenza della propria indagine alla musicologia – la stessa disciplina cui si appellava Adler nella rivista edita dalla onnipresente Breitkopf & Härtel –, predicando l'utilità della raccolta dei canti folklorici, la suddivisione degli stessi in zone geografiche distinte e il confronto per aree di utenza.⁵³ La sua reazione, dunque, fu piuttosto vivace. Nello scritto di Adler egli intuì una sorta di appropriazione indebita del termine e, più in generale, di invenzione della disciplina, che giustamente non poteva essere opera di una sola scuola, segnatamente quella tedesca. Se da un lato, quindi, riconosceva il primato germanico negli studi teorici, dall'altro reputava inammissibile nell'epoca della divulgazione europea delle scienze che la musicologia fosse appannaggio esclusivo del pensiero tedesco. E propose quanto nei fatti stava accadendo in tutti gli altri paesi, ove alla locuzione *Musikwissenschaft* si preferiva il neologismo *musicologia*, attribuendo ad esso un significato estensivo. In tal senso, anzi, Kuhač segnalava l'autentico valore della nuova scienza, la quale si sarebbe configurata tanto più autonoma, in quanto collegata con le altre branche del sapere scientifico e umanistico (dall'acustica alla storia, dalla filologia alla drammaturgia).

Nell'*iter* non del tutto lineare di Chilesotti, analogamente a quello di parecchi studiosi affascinati dal folklore, maturò allora un vivo interesse sia verso le tradizioni musicali dei popoli conosciuti e non dell'Europa, sia verso la musica trovadorica per quel tanto di spontaneo e di improvvisativo che in essa traspare e soprattutto per essere stata la lirica occitanica la prima manifestazione d'arte delle lingue romanze. Nonostante l'assenza nella bibliografia dello studioso di interventi di taglio etnomusicologico, sono molte le recensioni da lui dedicate a quel tipo di letteratura, a cui lo spingeva una spontanea attrazione intellettuale verso l'esotico e il primitivo, e perciò verso le culture orientali più antiche, considerate all'epoca estremamente conservative, se non proprio pietrificate, a causa di vincoli religiosi e sociali rigorosissimi. Peraltro, la supposta convergenza tra l'elemento nazionale e quello folklorico, patrimonio ideologico dei 'popoli senza storia' (definizione engelsiana) e di un'Italia politicamente unita da qualche decennio, aleggia spesso tra le pagine dei periodici del tempo. Ivi compreso l'«Archivio musicale» di Beniamino Cesi,

musicale tedesca e i compositori italiani contemporanei), Zagreb, Scholz, 1892. Sulla fortuna dell'opera verista nei paesi di lingua tedesca cfr. JOSEF-HORST LEDERER, *Verismo auf der deutschsprachigen Opernbühne 1891-1926. Eine Untersuchung seiner Rezeption durch die zeitgenössische musikalische Fachpresse*, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 1992 (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge, 19).

⁵² GUIDO ADLER, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», I, 1885, pp. 5 sgg.

⁵³ FRANJO KUHAČ, *Muzikologija*, «Vienac», 35, 28 agosto 1886, pp. 555-556.

rivista pubblicata a Napoli negli anni 1882-1884, che riservò un'attenzione speciale al folklore, con puntate assai singolari come il saggio del barone Kraus sugli strumenti degli ostiacchi, popolo della Siberia occidentale,⁵⁴ e alla storia musicale delle singole nazioni con articoli su Inghilterra, Germania e Belgio.

Nel 1873, anche se non esiste una documentazione a provarlo, Chilesotti viaggiò attraverso i paesi della Scandinavia in compagnia della moglie Loredana Bianco, ove, perseguendo uno scopo preciso o per banale coincidenza, potrebbe avere conosciuto la musica etnica e l'epica del *Kalevala*, visto il successivo interesse per le edizioni curate da Ilmari Krohn, il padre della musicologia finnica, puntualmente segnalate dal bassanese ai lettori della «Rivista musicale italiana».⁵⁵ Affiancate si ritrovano poi le recensioni agli scritti sulla melica romanza studiata da Pierre Aubry e sulla canzone francese del passato a cura di Julien Tiersot,⁵⁶ mediate forse dal rapporto con Zenatti, studioso di Ariosto e Andrea Antico, nonché redattore dell'«Archivio storico per Trieste, l'Istria e il Trentino» (1881-1886),⁵⁷ e dall'amicizia con lo strasburghese Carl Somborn, autore di *Das venezianische Volkslied* (1901),⁵⁸ libro che affronta il canto popolare dell'Italia centrosettentrionale, il dialetto di Venezia, il canto popolare veneziano e le raccolte di canti folklorici divisi per generi, in ideale prosecuzione delle pionieristiche ricerche condotte da Angelo Dal Medico.

Scorrendo invece le recensioni agli studi di Chilesotti, si nota una certa disattenzione da parte di musicologi e critici letterari coetanei verso la sua teoria evoluzionistica, troppo fuggacemente invocata per spiegare la formazione del canto primigenio, mentre si osserva un vivo interesse per le musiche atte a comprovare quella stessa teoria o semplicemente esibite come ignoti esempi di musica popolareggiante. A leggere quindi tra le righe, si deduce che il grande problema del magmatico positivismo italiano, ivi annesse le posizioni di Chilesotti, fu quello di accordare il sapere filologico con un pensiero di natura squisitamente filosofica. In tal senso, il complesso di idee appellato positivismo andava sempre

⁵⁴ ALFRED KRAUS, *Etografia musicale. Gli strumenti musicali degli ostiacchi*, «Archivio musicale», I, 1885, pp. 7-13.

⁵⁵ Cfr. le recensioni nei volumi X, 1903, pp. 159-160; XI, 1904, pp. 385-386; XII, 1905, pp. 242-243; inoltre per gli *Appunti sulla musica dei popoli nordici* di Kraus e le *Lappische Jucoigos-Melodien* di Launis cfr. i volumi XIV, 1907, pp. 909-912 e XVI, 1909, pp. 222-223.

⁵⁶ Cfr. *ad nomina* nell'elenco degli scritti in appendice al presente volume. Anche Tiersot subì il fascino esotico della musica dei popoli extraeuropei durante le visite all'Expo parigina del 1889 e nei suoi reportages per «Le ménestrel», pubblicati poi in volume separato (JULIEN TIERSOT, *Musiques pittoresques. Promenades à l'Exposition de 1889*, Paris, Fischbacher, 1889), applicò il metodo comparativo; cfr. JEAN-PAUL MONTAGNIER, *Julien Tiersot: ethnomusicologue à l'Exposition Universelle de 1889. Contribution à une histoire française de l'ethnomusicologie*, «International review of the aesthetics and sociology of music», XXI, 1990, pp. 91-100.

⁵⁷ A parte il saggio su Antico apparso sul periodico di storia locale, vanno citati ancora ALBINO ZENATTI, *Cinque barzellette tratte dalle raccolte musicali di Andrea Antico da Montona*, Bologna, Regia Tipografia, 1887 (nozze Casini - De Simone) e ID., *Una stanza del «Furioso» musicata da Bartolomeo Tromboncino*, Firenze, Carnesecchi, 1889 (nozze Venezian - De Sanctis Bertucci).

⁵⁸ CARL SOMBORN, *Das venezianische Volkslied: die Villotta*, Heidelberg, Winter's Universitätsbuchhandlung, 1901.

più configurandosi come un indirizzo troppo vago sul piano dell'estetica, speculazione di continuo abbandonata, scissa dal lavoro della filologia o fittiziamente collegata ad essa. Nel caso di Chilesotti, gli illustri recensori del saggio *Sulla melodia popolare del Cinquecento*, Albino Zenatti Taddeo Wiel Arthur Pougin Alfredo Untersteiner, si prodigarono nel correggere alcune sviste dell'autore plaudendo comunque alla bellezza dell'opera, ma evitando altresì di discutere la tesi chilesottiana sulla genesi della melodia.⁵⁹ Maggiore curiosità doveva suscitare presso la critica erudita il terzo volume della «Biblioteca di rarità musicali» (1885), contenente l'edizione moderna delle canzonette secentesche con chitarra spagnola di Giovanni Stefani e di Stefano Pesori.⁶⁰ Arthur Pougin considerava quelle musiche piene di «naïveté charmante»⁶¹ e Amintore Galli, individuando la loro popolarità nel rudimentale accompagnamento della chitarriglia, proclamò con orgoglio che lo studioso veneto onorava «altamente l'archeologia musicale», rendendo «all'arte veri e insigni servizi». ⁶² È significativo, a tale riguardo, che molti anni dopo lo studioso di paleografia musicale Antonio Tirabassi contattasse Chilesotti per avere notizie su Raffaello Rontani, la cui bibliografia abbonda di musica vocale con le lettere per la chitarra spagnola («Preparo in questo momento un'edizione di monodie e arie [...] di G. Ghizzolo, S. D'India, G. Belli ecc. Fra le arie figura *Accorta lusinhiera* di Raffaello Rontani, del quale benedetto Rontani!!! non ho trovato gran che in riguardo alla sua biografia. Sapendo che lei possiede tutta l'opera del ditto, vengo con la presente a pregarlo di venire in mio aiuto, nel caso che avesse qualche notizia... che sarebbe accolta come la manna»).⁶³

Se non sempre si riesce a cogliere la sostanza del pensiero di Chilesotti, *sui generis* studioso di folklore alla ricerca del significato della musica delle origini, assai più perspicua risulta la sua avversione per il *Musikdrama* di Wagner, contro il quale condusse una lotta costante, interrotta soltanto dalle lunghe indagini sulla musica cinquecentesca, prendendo spunto dagli scritti di Schopenhauer, Spencer e Nietzsche. Ciononostante, egli evitò con estrema accuratezza di lasciarsi trascinare in un serio dibattito sull'opera del musicista, che probabilmente lo avrebbe colto poco preparato a sostenere con argomentazioni tecniche convincenti la parte dell'accusatore. Sorvolando sull'ironia con cui egli dipinse la diffusione del wagnerismo, penetrato anche in un piccolo borgo come Bassano, la sua militanza antiwagneriana può essere interpretata come l'effetto di una coerente anche se non logica applicazione del positivismo all'estetica. La preferenza accordata all'opera tradizionale contro il dramma epico di Wagner equivaleva per lo studioso alla difesa della storia stessa del melodramma, che mai aveva abbandonato prima di allora la struttura a numeri, né aveva posto in primo piano la componente simbolica a discapito

⁵⁹ Le recensioni, nell'ordine dei nomi citati, apparvero rispettivamente in «Rivista critica della letteratura italiana», V, 1888, p. 152, «L'Adriatico», 9 aprile 1889, «Le ménestrel», LV/35, 1889, p. 278, «Gazzetta musicale di Milano», XLIX, 1889, pp. 239-240.

⁶⁰ GIOVANNI STEFANI, *Affetti amorosi. Canzonette ad una voce sola [...] (1624) con l'alfabeto per la chitarra spagnola*, a cura di Oscar Chilesotti, Milano, Ricordi, 1885 (Biblioteca di rarità musicali, 3).

⁶¹ Recensione in «Le ménestrel», LII/6, 1886, p. 47.

⁶² Recensione in «La musica popolare», V, 1885, pp. 174-176.

⁶³ Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. T 20, lettera del 23 giugno 1914.

della pura bellezza musicale. Se in qualsiasi momento della secolare evoluzione dell'opera non vi era stato altro condizionamento che quello dovuto alla ricerca della melodia chiusa o fraseologicamente quadrata, allora Wagner rappresentava una deviazione dal corso degli eventi, o, meglio ancora, un assurdo compiuto in nome di un'aspirazione etica che trasformava in maniera artificiosa la musica. Beninteso, Chilesotti non predicò mai un azzeramento alla quota dell'*art pour l'art*, ma guardò quasi statisticamente alla storia dell'opera, individuando una forma di inspiegabile traviamiento nei proclami dei molti corifei conquistati alla causa wagneriana. Traviamiento scaturito da un equivoco mostruoso di cui la musica del maestro, grande e financo sublime per Chilesotti, era il sottile mezzo per raggiungere altri scopi.⁶⁴

D'altra parte, nonostante il dissenso aperto dello studioso, è ampiamente dimostrata la convergenza attuata tra wagnerismo e critica italiana da un lato, e, dall'altro, tra il wagnerismo e il diffuso desiderio di un'opera epica che riconquistasse all'Italia l'antico primato tra le nazioni messo in ombra dalla *Bildung* germanica. Tralasciando l'esuberante produzione di biografie che irruppe nella pubblicistica, è giocoforza riconoscere agli intellettuali non colti in fatto di musica l'intelligenza con cui essi trattarono e amplificarono il fenomeno, investendo così anche la musicologia di una responsabilità nuova. Non a caso, infatti, il ponderoso saggio di Torchi coniuga ammirevolmente spirito critico e analisi musicologica secondo presupposti dottrinari rinfrancati dal metodo positivo, ma in aperta opposizione con la lettura storica di Chilesotti, dando per scontata, nonostante l'eccezionalità, l'appartenenza del dramma wagneriano alla storia dell'opera.⁶⁵

Il lavoro storico-antiquario compiuto da filologi e musicologi era destinato poi a percorrere un tratto di strada parallelo alla via di quel rinnovamento del dramma lirico su cui gravava l'esempio di Wagner. Alcuni compositori, affascinati dalla lezione del grande tedesco, tentarono infatti un itinerario italiano dell'epica misurandosi con la storia del paese, ove la storia cioè, con i suoi elementi di verità, potesse trasformarsi in mito. Un mito mediterraneo, denso di richiami a poesia e musica d'epoca atti a risarcire il paese di quella mancata evoluzione dal dramma risorgimentale al dramma nazionale. Così, dopo la prova maldestra de *I Goti* di Stefano Gobatti (1873), Alberto Franchetti si affidò al modalismo insito nelle musiche indiane e alla *Ballata dei romei in Cristoforo Colombo* del 1892, mentre Leoncavallo per *I Medici* del 1893 fece ricorso agli studi di Villari e Carducci, e nella disomogenea raccolta di elementi stilistici non disdegnò di associare il *Ben venga maggio* a una delle danze della *Nobiltà di dame* di Fabrizio Caroso (1600), pubblicata da Chilesotti nel 1883.⁶⁶ Naturalmente, il verismo cui si appellavano tali autori era più che una semplice esigenza connotativa; esso rispondeva alla volontà di ricreare storicamente la suggestione sonora di ambienti lontani nel tempo e di farne un elemento strutturante, e quindi affatto diverso dal verismo di opere come *Pagliacci* o *Cavalleria*, sebbene commisto

⁶⁴ Su questo soggetto cfr. *infra* il mio contributo.

⁶⁵ LUIGI TORCHI, *Riccardo Wagner: studio critico*, Bologna, Zanichelli, 1890.

⁶⁶ LUCA ZOPPELLI, «*I Medici*» e *Wagner*, in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo. Atti del primo convegno internazionale di studi*, a cura di Jürgen Maehder e Lorenza Guiot, Milano, Sonzogno, 1993, pp. 149-162.

di elementi folklorici validi a evocare un tipo italiano simbolo di quella mitologia, sempre eguale a se stesso, oltre i confini del tempo.

Sull'equivoca trasposizione del mito Luca Zoppelli ha scritto pagine di rara intelligenza, individuando nell'insufficiente armonizzazione dei livelli drammatici la sfortuna di quel dramma epico, sostenuto dalle più nobili intenzioni nell'esaltare l'*italianità*, ma il cui esito fu una dimostrazione di velleitaria *italicità*. Progetto non dissimile dall'utopia di d'Annunzio, che coltivò l'illusione di erigere ad Albano un teatro-tempio più maestoso di quello di Bayreuth a vantaggio della stirpe italiana, dopo aver favoleggiato, nel romanzo *Il fuoco*, di un teatro d'Apollo da situare sul Gianicolo.⁶⁷

Per un attento lettore di storia patria come Leoncavallo, al quale non furono risparmiate le reprimende di ordine morale per avere trattato Lorenzo il Magnifico alla stregua di un «principotto ambizioso» e prevaricatore,⁶⁸ abbiamo un meno condiscendente Mascagni, il quale, per *Le maschere* del 1901, richiese gighe, furlane e pavane di semplice fattura da usare liberamente nella *factio* scenica, e si infastidì per i dotti suggerimenti di Terrabugio chiamandolo «benedetto topo di biblioteca».⁶⁹ In questo senso, rimane del tutto eventuale la possibilità di conoscere la definitiva destinazione drammatica delle richieste avanzate da Terrabugio e da Pietro Floridia a Chilesotti (cfr. il mio saggio *infra*), in assenza di una precisa designazione delle opere ove sarebbero stati utilizzati i brani antichi proposti dal musicologo, variando la tipologia dalla banale citazione di genere, alla musica di scena dell'opera-ballo, alla più ambiziosa epica.

Ai più potrebbe apparire troppo generico il richiamo al pensiero di Comte, Spencer, Darwin e Villari da parte di Torchi, Chilesotti e Leoncavallo, per abbracciare o negare la dottrina del *Musikdrama* grazie ad aggiustamenti assai disinvolti. In qualsiasi caso, sebbene smorzata per non turbare i rapporti con Giuseppe Bocca, direttore della «Rivista musicale italiana», la polemica contro il wagnerismo venne più volte riattizzata da Chilesotti in altri periodici. Il quale, a onor del vero, non era animato da spirito antitedesco e dell'opera *tout court* aveva un'opinione non proprio benevola, che lo portò talvolta ad esprimere giudizi radicali, in piena sintonia con le parole dell'amato Schopenhauer, sui guasti provocati nel nostro paese dal predominio incontrastato di quella tradizione. Una tradizione considerata di nocimento alla ricerca storico-artistica in quanto, scriveva Chilesotti, si ritiene «che la mancanza di cultura favorisca la genialità del compositore e la noncuranza delle così dette persone intelligenti per qualunque manifestazione dell'arte musi-

⁶⁷ Id., *The twilight of the true gods: «Cristoforo Colombo», «I Medici» and the construction of Italian history*, «Cambridge opera journal», VIII, 1996, pp. 251-269: «The lack of reciprocal relation between these levels [...] constitutes the dominant feature of the two operas» (p. 260).

⁶⁸ ROMUALDO GIANI – ABELE ENGELFRED, «*I Medici*», *parole e musica di R. Leoncavallo*, «Rivista musicale italiana», I, 1894, p. 91.

⁶⁹ Così si esprime Mascagni in una lettera a Luigi Illica (1 ottobre 1899), analizzata e stralciata da CARLO PICCARDI, *Pierrot-Pagliaccio: la maschera tra naturalismo e simbolismo*, in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo. Atti del primo convegno* cit., pp. 201-245: 221, la cui versione integrale appare in PIETRO MASCAGNI, *Epistolario*, a cura di Mario Morini, Roberto Iovino e Alberto Paloscia, Lucca, LIM, 1996 (Hermes, 6), I, pp. 219-221.

cale che non figuri sulla scena» mette «nella condizione più miserevole chi tenta o pensa l'edizione di libri di soggetto» musicale.⁷⁰

L'ignoranza dei connazionali ha reso quindi impraticabile la coltivazione della vera musica d'arte, che per Chilesotti si identificava nei generi vocali non operistici e nell'austera produzione sinfonica, a quanto egli asserì in una postilla per la rivista di Bocca, nello stesso anno 1894 in cui si prodigò per la creazione a Bassano della Società del Quartetto: «[...] il melodramma [...] è un assurdo, per quanto in quel genere esistano pagine splendide, immortali, divine. L'arte musicale vera, pura, eterna, è fuori del teatro. Purtroppo noi italiani conosciamo assai poco degli oratori, delle cantate, delle sinfonie classiche; le grandi composizioni del Bach, dell'Haendel ci sono affatto ignote; e nello stesso quartetto siamo soltanto all'a b c».⁷¹ Se, inoltre, cultura musicale significava allora come oggi conoscenza e divulgazione, Chilesotti non aveva torto a lamentare l'incapacità degli italiani ad organizzare concerti con voci che non fossero rovinate dalla tecnica operistica e quindi inadatte sia per la musica barocca sia per le polifonie del rinascimento («Pur tacendo dell'impossibilità di riprodurre i vecchi capolavori, pei quali mancano voci addestrate e intelligenza d'interpretazione [...], come canto corale siamo sempre in condizioni non molto liete, cosicché resta lingua morta la musica polifonica italiana del-Cinquecento, miniera inesauribile di bellezza e di dottrina adatte al nostro sentimento [...]. Beati i popoli che non hanno storia»)⁷²

Il mal di melodramma vanificava dunque la speranza di elevare il livello dell'informazione musicale, ponendo una forte opzione sulle attività riguardanti qualsiasi altro repertorio. In realtà, se all'epoca di Chilesotti era impensabile portare il paese a uno standard analogo a quello di Inghilterra e Germania, il fiorire delle società del quartetto e la modesta ma costante opera di gruppi che promuovevano i cosiddetti concerti storici rendevano il panorama nazionale meno catastrofico di quello dipinto dallo studioso. Al quale va riconosciuto il merito di avere contribuito alla diffusione della musica antica con una serie di conferenze-concerto in varie città d'Italia (Bassano, Venezia, Roma, Trieste e Padova, tra il 1888 e il 1895), ove egli stesso si esibì al liuto in qualità di solista, e mediante lo studio di programmi per formazioni dirette da maestri sensibili al fascino della polifonia e della musica strumentale del passato (è il caso dell'*Arianna* di Marcello a Torino nel 1886-1887 e a Venezia nel 1888 e nel 1913).⁷³ In questo senso, l'immagine di un Chilesotti che visse appartato tra Bassano e Romano d'Ezzelino appare oggi meno vera di un tempo. Si ha invece motivo di credere che lo studioso abbia più volte percorso il paese per viaggi di studio e concerti, senza contare gli incarichi di commissario conferitigli per concorsi di

⁷⁰ Cfr. la recensione di Chilesotti, in «Rivista musicale italiana», XVIII, 1911, pp. 160, a FAUSTO TORREFRANCA, *Problemi della nostra cultura musicale*, «Nuova antologia», XLVI/CLIII, 1911, pp. 130-142.

⁷¹ Poscritto della recensione a ALESSANDRO BIAGGI, *La musica italiana del Cinquecento*, Milano, Treves, 1894, pubblicata da Chilesotti in «Rivista musicale italiana», I, 1894, pp. 757-758.

⁷² OSCAR CHILESOTTI, *Decadenza o travimento?*, «Le cronache musicali», I/28, 1900, pp. 2-4.

⁷³ Manifestazioni delle quali non si occupa HARRY HASKELL, *The early music revival: a history*, New York, Dover, 1996.

docenza di storia della musica nei conservatori (a Pesaro e a Napoli), le amicizie importanti (quella della regina Margherita, ad esempio) e i riconoscimenti ufficiali, come la nomina di cavaliere della corona nel 1888 e da ultimo il contrastato incarico a rappresentare il paese in seno alla Internationale Musikgesellschaft: successi conseguibili mediante un contatto diretto con cose e persone dentro e fuori i confini del paese.

Ammessa l'esistenza di una fase embrionale e dilettesca nello studio della musica antica (studio meritevole di essere indagato partendo da un'esatta definizione degli ambiti), è bene ribadire che anche la musicologia chiamata a sostenere tale esperimento muoveva allora i primi, timidi passi e ad eccezione di alcuni saggi la bibliografia nazionale era alquanto deludente, soprattutto se paragonata all'imponente produzione filologica. Per esempio, a dispetto della codificazione adleriana circa le discipline che confluiscono nella *Musikwissenschaft* (1885), e nonostante la presenza della rivista di Bocca nel contesto nazionale, nel 1909 Lorenzo Parodi pubblicava un riassunto delle proprie lezioni tenute presso l'Università Popolare di Genova con il titolo *Musicologia: tecnica e psicologia dell'arte dei suoni*, senza curarsi di spiegare l'uso onnicomprensivo del primo termine *en titre*, ma confondendo addirittura la sua definizione con l'estetica (nella prefazione scrive «questo libro di estetica»!).⁷⁴ Chilesotti, autoeducatosi nel confronto con la musicologia tedesca, della quale ammirava gli ottimi risultati ottenuti grazie al lavoro bibliografico e alla metodologia, non poteva accettare la formulazione di un titolo tanto pomposo per un libro di poche pretese, scritto cioè con uno stile da conferenza divulgativa e di dubbio peso scientifico. Per cui, senza andare per il sottile, lapidò il povero Parodi sulle colonne della «Rivista musicale italiana», salvando solo qualche capitolo per l'incontestabilità degli argomenti portati in campo. Ma per dare un'idea dell'inutilità scientifica del lavoro, lo studioso veneto volle ricordare come la storia dell'armonia, trattata da Parodi, fosse di là da venire e argomentarvi con la citazione delle teorie susseguitesesi dall'epoca di Zarlino sino a Riemann non avrebbe condotto a nulla di concreto. Per contro, sarebbe stato opportuno mettere mano alla «musica antica fino all'epoca dei fiamminghi, colle cognizioni [...] per capirne le alterazioni cromatiche richieste, ma non segnate».⁷⁵ «Circa la notazione», prosegue il recensore nella propria disamina, «resto sempre più convinto che il sistema pratico di decifrare la musica antica, con opportuni esempi, vale più di tutte le storie e le regole dettate in proposito: non è raro che chi scrive di notazioni, intavolature ecc. sia incapace di leggerle».⁷⁶

Anche Chilesotti, tuttavia, si era sentito indirettamente colpito da una severa critica di Luigi Torchi, apparsa nel primo volume della medesima rivista,⁷⁷ ove il solerte redattore deplorava la mancanza di studi che potessero reggere il confronto con i postumi *Musik-*

⁷⁴ LORENZO PARODI, *Musicologia: tecnica e psicologia dell'arte dei suoni*, Genova, Libreria Editrice Moderna, 1909.

⁷⁵ Cfr. la recensione in «Rivista musicale italiana», XVI, 1909, pp. 679-680.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Cfr. la recensione siglata «L. T.» a PHILIPP SPITTA, *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin, Gebrüder Paetel, 1894, in «Rivista musicale italiana», I, 1894, pp. 763-765.

geschichtliche Aufsätze di Philipp Spitta (1894). Al che, sotto lo pseudonimo di dottor Schiettezza, il nostro volle ricordare per la loro esemplarità le epiche ricerche dell'abate Canal sulla musica a Mantova, la monografia su padre Martini di Leonida Busi, gli studi su Palestrina di Alberto Cametti e gli interventi dello stesso Torchi sulla sonata italiana del Seicento.⁷⁸ Così anche al preparato Alessandro Biaggi, autore de *La musica del Cinquecento* (1894),⁷⁹ egli non poté perdonare la mancata trattazione della musica strumentale e dell'arte popolareggiante, ossia l'assenza di un discorso su quelle musiche che erroneamente egli si intestardiva a definire popolari, nonché lo scarso interesse dimostrato per la vita musicale nelle corti d'Italia, tema la cui bibliografia cresceva di giorno in giorno.⁸⁰

Ma un qualcerto risentimento, per quanto bene celato, Chilesotti dovette provare alla fine della carriera, quando oramai sessantaseienne si vedeva dimenticato o superato dai più giovani Fausto Torrefranca, Giannotto Bastianelli e Ildebrando Pizzetti, i quali, battendo la via di una disciplina storica non erudita, venivano additati da Luigi Parigi come gli alfieri della «veritable critique militante et historique».⁸¹

A parte questi rilievi, che aiutano quantomeno a rifinire il carattere e le aspirazioni scientifiche dello studioso, per avere un'idea concreta della sua collocazione internazionale si possono scorrere le decine di lettere scrittegli da celebri studiosi di ogni dove, conservate presso l'Archivio di casa Bussandri. Lettere di Eitner, Wolf, Einstein, Chybinski, Boito, Zenatti, D'Ancona, Restori, Bocca, Fedeli, Dent, Torrefranca, Malipiero, Pizzetti, Écorcheville, Tiersot, MacLean, Vatielli e tanti altri che testimoniano spesso la ricerca *in fieri* del nostro musicologo e l'evoluzione del suo pensiero, meritevoli dunque di essere almeno regestate e catalogate, sebbene la sparizione dei copialettere, di cui certamente egli si servì, non consenta di definire nella sua interezza la qualità dei problemi trattati con i vari corrispondenti.

Il tema è stato affrontato da Carlotta Giucastro Longo, la quale si è dilungata sulle vicende che videro Chilesotti promuovere attraverso l'aiuto di Boito la collana di «rarietà musicali» presso l'editore Ricordi e inoltre sul ruolo del musicologo nella fase organizzativa del Congresso di Storia Comparata per l'Esposizione Universale di Parigi nel 1900, ove egli figurava quale segretario provvisorio per raccogliere le adesioni degli italiani alla sessione di Storia della Musica (tra i quali era compreso Arnaldo Bonaventura, che lesse la relazione di Chilesotti su Jean-Baptiste Besard).⁸²

⁷⁸ DOTTOR SCHIETTEZZA [OSCAR CHILESOTTI], *Critica oscura. Un desiderio*, «Gazzetta musicale di Milano», XLIX, 1894, p. 763.

⁷⁹ ALESSANDRO BIAGGI, *La musica del Cinquecento*, Milano, Treves, 1894.

⁸⁰ Cfr. la recensione in «Rivista musicale italiana», I, 1894, pp. 755-758.

⁸¹ Cfr. la recensione a LUIGI PARIGI, *La nouvelle critique musicale italienne*, «France-Italie», I, 1914, apparsa in «Rivista musicale italiana», XXI, 1914, pp. 355-358.

⁸² Cfr. l'annuncio in «Rivista musicale italiana», VI, 1899, pp. 635-640 e la recensione alla *Relazione sul congresso* pubblicata dal bibliotecario del Conservatorio di Milano, Eugenio De Guarinoni, in «Rivista musicale italiana», VII, 1901, pp. 1023-1024; inoltre CARLOTTA GIUCASTRO LONGO, *Di alcuni momenti della storia della musicologia scientifica italiana alle sue origini in una raccolta di lettere a Oscar Chilesotti*, in *Oscar Chilesotti: diletto e scienza* cit., pp. 349-373.

Erano quegli gli anni in cui le lamentele dello studioso, a proposito della situazione delle biblioteche musicali spesso inaccessibili, trovavano una positiva risposta da parte dei musicologi più giovani, i quali avvertivano l'urgenza di una inventariazione a completamento del prezioso quanto parziale *Quellen-Lexicon* di Robert Eitner (1900-1904). L'alleanza con l'Associazione dei Musicologi Italiani, nata a Ferrara nel 1908, durò comunque per un breve periodo a causa di divergenze ancor oggi non del tutto chiarite. Il *casus belli* scoppiò dopo l'invito rivolto da Chilesotti all'Associazione, su suggerimento di Johannes Wolf, a costituirsi membro della Internationale Musikgesellschaft, a sua volta fondata nel 1899. Lo studioso, in qualità di noto collaboratore del sodalizio internazionale, avrebbe dovuto assumere l'incarico di rappresentante italiano in seno allo stesso, ma i maneggi o le diverse intenzioni del presidente dei musicologi italiani, Guido Gasperini, in accordo con l'editore Breitkopf, innescarono una lunga e penosa polemica lapidariamente riassunta per stralci di articoli e lettere dallo stesso Chilesotti.⁸³ Al suo fianco, e in contrasto con le decisioni prese da Gasperini, si posero allora Vito Fedeli, Johannes Wolf, Arnaldo Bonaventura e Fausto Torrefranca, l'astro nascente della storiografia musicale che censurò le iniziative dell'Associazione in un caustico intervento sulle pagine della «Nuova antologia».⁸⁴ Chilesotti, concorde con il giovane collega, diede ampio risalto alle obiezioni mosse alla neonata società, ridicolizzando l'intenzione di realizzare edizioni critiche delle opere dei grandi compositori, lavoro che avrebbe comportato uno sforzo «incommensurabile», e dileggiando anche i voti per una storia della musica italiana, impresa per la quale egli riteneva insufficienti le cognizioni dei numerosi bibliotecari prestatati alla musicologia e di un Gasperini autore di un modesto manualetto per la trascrizione della musica antica («[...] non basta, o guasta, il pizzico di paleografia che aiuta tutto al più a rendere rimminchionito il musicologo dirimpetto alle pagine ingiallite della musica antica, né l'uso di una nomenclatura che sembra appresa per sollucherare i gonzi, né la pedanteria tecnica, né l'infarinatura di estetica, né il vago sentore di ambienti storici finiti»);⁸⁵

All'inizio, e in altre parti di questo saggio introduttivo, s'è accennato di sfuggita ad alcune delle ragioni che determinarono il tramonto della musicologia dei primordi. Declino che trova una spiegazione logica nella robusta inversione di rotta impressa agli studi umanistici dall'idealismo, il cui influsso consacrò la nascita di una critica militante di segno opposto rispetto a quel «museo d'anticaglie», quale era sembrata ad Antonio Banfi l'erudizione positiva fiorita avanti la grande guerra.⁸⁶ Tuttavia, anche se la furia iconoclasta

⁸³ OSCAR CHILESOTTI, *Come la «Internationale Musikgesellschaft» ebbe rappresentanza in Italia*, «Rivista musicale italiana», XIX, 1912, pp. 165-171; GIUCASTRO LONGO, *Di alcuni momenti* cit.

⁸⁴ FAUSTO TORREFRANCA, *Problemi della nostra cultura musicale*, «Nuova antologia», XLVI/CLIII, 1911, pp. 130-142.

⁸⁵ L'allusione di Chilesotti è a GUIDO GASPERINI, *Storia della semiografia musicale*, Milano, Hoepli, 1905, nella recensione all'intervento di Torrefranca apparsa in «Rivista musicale italiana», XVIII, 1911, pp. 660-665: 664.

⁸⁶ A dire il vero, il filosofo, noto per essere stato il divulgatore della fenomenologia in Italia, adoperò tale definizione in una critica profondamente negativa sul crociansesimo di cui è imbevuto il libro *La musica e le*

dei musicologi operanti nel periodo successivo ha cancellato le vestigia di quel pensiero storico, i saggi sul liuto e le trascrizioni di musica antica preparati da Chilesotti resistettero a lungo e contribuirono a tenere desta l'attenzione sul lavoro dello studioso. A questo riguardo, anzi, si può affermare che proprio a causa di una reazione tanto accigliata nei confronti della vecchia filologia musicale, il nome di Chilesotti è stato uno dei pochi a non scomparire del tutto dal panorama della disciplina. Non essendovi stato un continuatore della sua opera, il mancato sviluppo del relativo modello di ricerca ha paradossalmente favorito la consultazione delle musiche da lui edite, trasformandole in una sorta di fenomeno carsico: rivi che scorrono invisibili sotto superficie, destinati comunque a riemergere a valle.

In merito alla questione, tralasciando l'amicizia interessata di Gianfrancesco Malipiero e le riletture neoclassiche di Ottorino Respighi condotte sulle musiche trascritte dal bassanese,⁸⁷ sono da menzionare alcuni episodi che confermano emblematicamente la moderata fortuna dello studioso dopo la sua scomparsa. Mi riferisco anzitutto alla serie di concerti dell'«Inverno musicale» di Rapallo, promossi dallo scrittore americano Ezra Pound e dal pianista Gerhart Münch nella stagione 1933-1934. Per ciascuno dei sei appuntamenti il pianista tedesco, assieme alla violinista Olga Rudge, presentò una serie di brani della collezione Chilesotti. Visionati i manoscritti di musica liutistica e monodica del fondo, Münch provvide infatti ad adattarli per violino e piano come si legge nel programma a stampa prefato da Pound, il quale attribuiva agli originali esumati «dal vecchio che biciclettava per Bassano» (brani di Severi, Terzi, Roncalli, Besard e altri) la medesima forza espressiva delle composizioni *fauves* di Stravinskij.⁸⁸ In questo senso va rilevato lo stretto legame tra l'iniziativa di Münch e una pratica sbocciata molti anni prima, che ebbe tra i suoi interpreti anche il giovane Richard Strauss, il quale ricavò da una delle danze di Cesare Negri edite da Chilesotti nel 1883 le *Variationen über eine Tanzweise von Cesare Negri (1604) in Mailand für zwei violini, viola, violoncello* (1883), sorta di *Hausmusik* per il cugino August Pschorr, in quella Monaco ove i chitarristi avevano accolto con entusiasmo le trascrizioni da intavolature stampate dal nostro.

Dagli anni sessanta, infine, il nome di Chilesotti incominciò di nuovo a circolare grazie agli interventi di Giuseppe Vecchi, il quale, affiancato dal liutista Mirko Caffagni, avviò presso l'Università di Bologna una serie di studi sul liuto riabilitanti il sistema di trascrizione chitarristica del bassanese. La proposta di Vecchi, resa nota all'ottavo congresso della

arti di Alfredo Parente (Bari, Laterza, 1935); cfr. ANTONIO BANFI, *I problemi di una estetica filosofica*, «Rivista musicale italiana», XL, 1936, pp. 528-533.

⁸⁷ Su cui ATTILIO PIOVANO, *Note in margine all'influenza di Oscar Chilesotti sul neoclassicismo musicale italiano*, in *Oscar Chilesotti: diletto e scienza cit.*, pp. 437-480.

⁸⁸ EZRA POUND, *Inverno musicale. Il secondo concerto martedì 14 novembre, ore 21, nel gran salone municipale, «Il mare»*, 11 novembre 1933. Gli articoli di Ezra Pound, e i programmi dei concerti di Rapallo con musiche trascritte da Chilesotti, sono riprodotti da LINA URBAN, *Ezra Pound direttore artistico e critico musicale a Rapallo*, «Rassegna veneta di studi musicali», IV, 1988, pp. 264-272. Tra i sottoscrittori dei sei concerti promossi dall'associazione «Amici del Tigullio» figura anche Gualtiero Chilesotti, il figlio del musicologo che probabilmente fornì agli esecutori parte della collezione del padre.

International Musicological Society (New York 1961), si basava sull'equivalenza tra l'intavolatura e la soluzione a un solo pentagramma, reputando egli visivamente inadatta la trascrizione su due portate. Da un punto di vista storico, infatti, al tempo di Chilesotti l'unica possibilità di divulgare in Italia la musica intavolata era quella di adattarla alla chitarra. Vecchi, inoltre, nel decennio 1968-1978, fece pubblicare in facsimile presso la Forni di Bologna tutte le edizioni curate da Chilesotti per Breitkopf e Ricordi e raccolse altresì in volume i saggi migliori dello studioso sotto il titolo *Studi sulla chitarra e altri scritti* (ivi 1975). Ottima premessa per un ripensamento più ampio della sua opera, come dimostra il volume promosso dodici anni or sono da Giovanni Morelli, con il quale si è aperta pure una nuova prospettiva di indagine sulla storiografia musicale del secolo scorso degna della migliore attenzione.⁸⁹

⁸⁹ Oscar Chilesotti: *diletto e scienza* cit.

MARCO DI PASQUALE

DEI CONCERTI STORICI IN ITALIA E DI OSCAR CHILESOTTI

Ancora oggi vanta una certa credibilità l'opinione secondo la quale, in fatto di musica, i secoli precedenti l'Ottocento avrebbero sofferto di inesorabile smemoratezza. Che essa riposi su una generalizzazione grossolana lo insegnano però incontrovertibilmente i casi, fra gli altri, di Leonino e Perotino, Josquin, Cipriano, Palestrina, Lully, Corelli, Händel. La fortuna durevole, a volte ininterrotta, goduta dai compositori scomodati qui a ventilare l'opportunità di un responso più prudente è tuttavia esemplare di uno solo, per essere semplici, dei possibili campi di esistenza del passato nel futuro. È il fenomeno della persistenza, il quale – a voler articolare appena un po' il discorso – andrebbe sceverato quanto meno in continuità d'uso e in rifunzionalizzazione. La continuità d'uso allunga la vita, ben oltre quella dei loro autori, ai canti liturgici della cosiddetta scuola di Nôtre-Dame, per esempio; a seguito dell'attribuzione di nuovi significati e della distrazione d'uso, la rifunzionalizzazione consente invece di servirsi, per esempio, delle sonate 'da chiesa' di Corelli come di pezzi da concerto. Entrambe le modalità, indistintamente (e perciò, io trovo, anche impropriamente), si rispecchiano nel concetto comune di tradizione, bastante a giudizio di molti a spiegare le sporgenze di quelle musiche nel tempo. A me, comunque, sembra dubbio che la tradizione possa istituirsi soprattutto sulla facoltà di ricordare.

Nel corso del Settecento assume entità apprezzabile un'altra manifestazione, per così dire, postuma del passato musicale: opere ormai dismesse fanno ritorno alla vibrante attualità. Questo il risultato conseguito dalle pratiche della riesumazione e del ripristino che, sebbene si riveli anch'esso severamente selettivo, non è in alcun modo confondibile con l'effetto della tradizione, poiché a essere riabilitati sono i detriti, gli scarti che quella si lascia dietro. Patria dell'archeologia musicale è l'Inghilterra, con le sue accolite aristocratiche votate all'esecuzione di musiche di età diversa purché inequivocabilmente 'antiche'; per portare due soli casi, rammento che quelle ammesse alla Academy of Ancient Music appartenevano a compositori vissuti «before y^e end of the sixteenth century», mentre il Concert of Ancient Music vietava quelle che non risalissero ad almeno vent'anni prima.

Nel secolo successivo si verifica una sorprendente inversione, che da allora permane e si fa anzi sempre più enfatica: la musica del passato prende il sopravvento su quella del presente con una preponderanza (non solo quantitativa) schiacciante e senza precedenti. Lo stupefacente capovolgimento è dovuto alla concomitanza di almeno tre epifenomeni: l'assunzione del classicismo viennese nel firmamento dell'immortalità, il consolidarsi del

sistema produttivo operistico noto come repertorio, il risarcimento sempre più sistematico del passato.

Non tutti i paesi si dimostrano parimente celeri nell'attivare i processi ricordati, in particolare quello di riviviscenza della musica antica. Su questo versante più zelanti sono la Germania, l'Inghilterra, la Francia e il Belgio, dove un certo numero di istituzioni e di musicisti eruditi si dedicano intensamente alla riscoperta della letteratura musicale rinascimentale e barocca. Attenzione privilegiata (ma non esclusiva) è riservata alle opere che attestano la transizione verso l'epoca moderna o che illustrano onorevolmente le rispettive storie nazionali. Alexandre Choron, François-Joseph Fétis, Raphael Georg Kiesewetter, Anton Friedrich Justus Thibaut, Ignaz Moscheles, Ernst Pauer sono i nomi a tutti noti dei principali fautori del recupero dell'antico. Grazie al loro impegno già nella prima metà del secolo innumerevoli composizioni sono revocate dall'oblio e offerte all'ascolto di un pubblico per la verità ancora piuttosto ristretto.¹

1. FRA ARCHEOLOGIA MUSICALE E MUSICOLOGIA STORICA

Del vivace e variegato affaccendarsi, all'estero, intorno alla musica del passato non giunge, all'Italia dei primi decenni dell'Ottocento, che una flebile eco. A questa tengono dietro un'attività esecutiva poco appariscente, indice del vuoto istituzionale che avvolge quanto non si identifica nel melodramma, e una pulsione pubblicistica appena più risolta, a misura del credito accordato alle questioni musicali nella vita culturale del paese.

Agli anni Venti risalgono le prime testimonianze capaci di assicurarci che taluni musicisti della penisola sono al corrente delle iniziative promosse oltralpe. Nello zibaldone di Johann Simon Mayr è così possibile rinvenire la notizia, certo desunta da una qualche gazzetta proveniente dalla sua terra d'origine, che «a Monaco sino dal 22 furono riprodotte delle composizioni di Occkenheim del 1440 con Miserere di Orlando Lasso» o l'esortazione, vanificata dalla negligenza dei contemporanei, «ad introdurre pubbliche accademie come quelle di Choron a Parigij [*sic*], che sono frequentate quanto quelle de' conservatorj e dove si cantano le opere di Marcello, di Clori [?].»²

Poco più tardi è dato di avvertire un incipiente inclinazione al recupero bibliografico e

¹ Per una rassegna delle vicende che conducono alla riscoperta dell'antico in musica e un primo ragguaglio bibliografico, si veda HARRY HASKELL, *The early music revival: a history*, Mineola (New York), Dover Publications, 1996, in particolare il capitolo I, «The musical Pompeii», pp. 13-25; alle implicazioni ideologiche e storiografiche introduce invece CARL DAHLHAUS, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln, Arno Volk Verlag, 1977, trad. it. *Fondamenti di storiografia musicale*, Firenze, Discanto, 1980, in particolare il capitolo V, «Storicismo e tradizione», pp. 65-87.

² GIOVANNI SIMONE MAYR, *Passi scelti dallo Zibaldone e altri scritti*, presentazione di Gianandrea Gavazzeni, introduzione, trascrizione e cura di Arrigo Gazzaniga, revisione di Angela Romagnoli e Pietro Zappalà, Bergamo, Bolis, 1993, pp. 46 e 79 (le annotazioni in parentesi quadre sono parte dell'edizione). Occkenheim si legga Ockeghem, mentre per Clori – che curatore e revisori non identificano – dovrà certamente intendersi Giovanni Carlo Maria Clari (1677-1754).

performativo di repertori non consueti. Felix Mendelssohn-Bartholdy asserisce che a Roma nel 1830 Fortunato Santini, il possessore di «una delle più complete biblioteche di musica italiana», va raccogliendo anche le composizioni sacre di autori tedeschi del secolo precedente e in special modo di Johann Sebastian Bach («spera che io gli abbia portato la partitura della *Passione*»; «vi prego [...] di spedirmi le sei cantate di Seb. Bach che Marx ha edito presso Simrock, oppure altre non stampate, oppure qualche pezzo per organo. Io preferirei soprattutto le cantate: egli ha già con sé il Magnificat, i mottetti ed altro»). L'abate ha approntato una versione del testo di *Der Tod Jesu*, una cantata-passione di Carl Heinrich Graun che «ora viene spedita con questa traduzione a Napoli, dove quest'inverno deve essere eseguita in una grande solennità»; al medesimo trattamento sottopone le parole della cantata bachiana *Singet dem Herrn ein neues Lied* (BWV 190), prefiggendosi di presentare anch'essa alla città partenopea: «del che va molto lodato», conviene il viaggiatore tedesco.³

Come si vede, schegge disperse e irricomponibili di un'attenzione che si direbbe non sopravanzare la dimensione individuale e che, priva di pubblico suffragio e di un costruito concettuale adeguato, stenta a concretizzarsi in espressioni solide e risonanti. Tanto che nel 1833 Hector Berlioz si domanda: «che può andare a cercare oggi un musicista in Italia? A sentire i capolavori della scuola antica? Non si eseguono in nessun luogo».⁴ L'obiezione mossa dal compositore francese è certo drastica, ma tutt'altro che infondata, trovando riscontro positivo, per esempio, nella programmazione della Cappella Sistina: eccettuati i rari brani di tradizione pressoché ininterrotta – come gli *Improperia* per il venerdì santo di Palestrina, eseguiti annualmente almeno fino al 1870 –, l'incidenza del repertorio polifonico classico è del tutto irrisoria fino oltre la metà del secolo e si impenna solo nell'ultimo decennio.⁵ Così, ancora Pietro Alfieri ha ragione di lamentare la sconfortante risposta conseguita dai suoi buoni uffici e non diversamente potrebbero fare i concittadini Santini, Giuseppe Sirletti, Pietro Ravalli e Giuseppe Baini:

ho rintracciato nelle biblioteche ed archivi di Roma i più bei pezzi, che esistono in siffatto stile [polifonico], mettendoli in partitura, e quindi bramando ardentemente, che si propagassero di nuovo, [...] ne ho pubblicato delle raccolte con ispesa mia non piccola: ed ho inteso con

³ Le due missive da Roma alla famiglia compaiono in FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY, *Eine Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz*, hrsg. von Peter Sutermeister, Tübingen, Heliopolis Verlag, 1979, alle date del 2 e 8 novembre 1830; la seconda si legge parzialmente, in traduzione italiana, in RENATO DI BENEDETTO, *L'Ottocento, I*, Torino, EDT, 1982 (Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia, 7), pp. 211-213. Un'interessante testimonianza sincrona su Santini è offerta da VLADIMIR STASOV, *L'abbé Santini et sa collection musicale à Rome*, Firenze, Le Monnier, 1854.

⁴ HECTOR BERLIOZ, *L'Europa musicale da Gluck a Wagner*, a cura di Fedele D'Amico, Torino, Einaudi, 1950, p. 239: la citazione è tratta da un caustico articolo sul Prix de Rome apparso originariamente nell'«Europe littéraire» del giugno 1833 e poi in HECTOR BERLIOZ, *Voyage musical en Allemagne et en Italie* [...], 2 voll., Paris, Labitte, 1844, II, pp. 3-13: 5.

⁵ Il più recente contributo in merito è ANGELA PACHOVSKY, *Il repertorio*, in LEOPOLD M. KANTNER – ANGELA PACHOVSKY, *La cappella musicale pontificia nell'Ottocento*, Roma, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina – Hortus Musicus, 1998, capitolo III, pp. 79-115.

piacere essere state eseguite parecchie composizioni nelle chiese cattoliche d'Inghilterra ed in alcune di Francia. In Italia però appena in qualche luogo si è eseguita alcuna composizione del Palestrina. Pel che esorto caldamente i direttori dei cori, particolarmente italiani, a fare eseguire siffatte composizioni nelle cattedrali.⁶

Anche l'incitamento di Alfieri varrà per lettera morta negli anni a venire, nonostante l'accortezza che egli dimostra nel designare i suoi interlocutori più probabili, «i direttori dei cori»; cori di chiesa, senza dubbio, data l'indisponibilità qui da noi di società corali calcate sul tipo di quelle fiorite nell'Europa continentale. Nella carenza di istituzioni che, se si tralasciano le imprese teatrali, caratterizza la vita musicale italiana dell'epoca, gli organismi chiesastici rappresentano infatti la sola realtà eventualmente in grado di incaricarsi del ripristino dell'antico. Poiché la loro ragione d'essere si esaurisce nella sonorizzazione della liturgia, essi parrebbero poter sfuggire alle costrizioni della convenienza commerciale e all'ossequio coatto del gusto imperante. Va però osservato come la musica sacra si costituisca a tramite del manifestarsi di uno stuolo affollatissimo di maestri di cappella che non altrimenti coglierebbero il plauso per la loro produzione: proprio perciò essi recalcitrano di fronte alla prospettiva di rinunciare all'affermazione personale per prestarsi invece a risuscitare un passato del quale sanno poco o nulla e che quindi percepiscono come estraneo e remoto.

Insomma, negli ostacoli che si frappongono alla riproposizione della letteratura musicale arcaica sembra di poter scorgere, al fianco di altre più specifiche, le medesime cause che, secondo Giuseppe Depanis, esponente di punta dell'associazionismo concertistico torinese a cavallo fra Otto e Novecento, ritardano l'accoglimento del sinfonismo in terra italiana almeno all'ultimo quarto del secolo scorso:

Fino a pochi anni addietro non avevamo né repertorio né mezzi di esecuzione né pubblico. Non avevamo repertorio perché mancavano i mezzi di esecuzione, non avevamo mezzi di esecuzione perché mancava il pubblico ed infine non avevamo pubblico perché mancavano i mezzi

⁶ PIETRO ALFIERI, *Ristabilimento del canto e della musica ecclesiastica: considerazioni scritte in occasione de' molteplici reclami contro gli abusi insorti in varie chiese d'Italia e di Francia, e che servono in risposta alla quistione sul canto detto dai francesi faux-bourdon, adoperato nell'esequie di S.A.R. il duca d'Orleans in Parigi, ed ai dileggiamenti pubblicati dal signor Didron contro i riti di Roma*, Roma, Tipografia delle Belle Arti, 1843 (estratto dagli «Annali delle scienze religiose», XVI, fasc. 46, 47 e 48, 1843), p. 99. Le edizioni alle quali allude la citazione sono: *Raccolta di musica sacra in cui contengono i capi lavori de' più celebri compositori italiani, consistente in messe, sequenze, offertorij, mottetti, salmi, inni, responsorij*, 7 voll., Roma, Pietro Pittarelli (voll. I-III), poi Filippo Martelli (voll. IV-VII), 1838-1846, *Excerpta ex celebrioribus de musica viris, Io. Petro Aloisio praenestino, Thoma Ludovico a Victoria abulensi, et Gregorio Allegro romano in usum cathedralium, et collegialium ecclesiarum concinenda in dominica palmorum, et majori hebdomada*, Roma, Pietro Pittarelli, 1840, *Raccolta di mottetti a quattro voci di Gio. Pier Luigi da Palestrina, di Ludovico da Vittoria d'Avila, e di Felice Anerio romano, compositori del secolo XVI*, Roma, Luigi Polisiero, 1841, e *Felicis Anerii, Io. Petri Aloisii praenestini, et Io. M. Nanini a Valerano fragmenta hymnorum in festo ss.mi nominis Iesu*, Roma, Pietro Pittarelli, 1842. Altri rari casi di interessamento alla musica sacra del passato a Roma sono ricordati in BIANCA MARIA ANTOLINI – ANNALISA BINI, *Editori e librai musicali a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Roma, Torre d'Orfeo, 1988, capitolo «Musica antica e musica sacra», pp. 111-126.

di esecuzione, il repertorio ed i concerti. Un circolo vizioso da cui era difficile uscire in un paese dove ogni operosità musicale volge al teatro e dove sul teatro, e per il teatro soltanto, i privilegiati acquistano fama e quattrini ed i mediocri guadagnano a stento da campar la vita.⁷

Di fatto la musica degli antenati non incentiva esecuzioni memorabili o approcci più precisati sul versante documentario e critico cosicché, fino all'avvento dell'unità nazionale, il quadro si completa con l'inventario di un manipolo di scritti spesi a sostenere la necessità di un'urgente restaurazione della musica sacra. Capeggiati dalla monografia palestriniana provvista da Bainsi, essi invariabilmente si appellano alla tradizione indigena, enfatizzando in particolare l'azione salvifica esercitata dal *princeps musicae* nei frangenti della controriforma.⁸

È subito evidente che si tratta di un'attività comunque tutta rattenuta nell'ambito del sacro. Fiamma Nicolodi è nel giusto quando rileva che, «se in Italia il filo della musica antica *sub specie sacra* durante l'Ottocento non si spezza e con accenti per lo più restaurativi continua a dipanarsi, di quello profano – per quanto sia possibile operare netti distinguo – si perdono le tracce».⁹

Si capisce, quindi, anche come questo disporsi retrospettivamente resti privo di autonome giustificazioni artistiche o storiche atte a cogliere il pieno apprezzamento estetico e una comprensione più penetrante. Per intenderci, Mayr poggia il suo pur assennato interesse alla convinzione che i capolavori delle epoche andate non siano «anticaglie senza gusto, senza effetto» e altrove adduce che

egli è bene a distinguersi l'*antico* dall'*antiquato*. Tutto ciò che ne' tempi in cui furono scritte delle composizioni, anche classiche, ma qua e là tributarono qualche cosa alla moda, al gusto del tempo, tutto ciò diviene *antiquato*, ma le opere classiche, concepite con spirito religioso, con uno slancio originale di fantasia e profondità d'arte, da cui ricevono interno valore, queste ad onta de' secoli non diventano giammai antiche, poiché in esse trovasi semplicità con vera grandezza, serietà con giovanile gajezza. Più grande che fu il genio, che le creò, più originali e lontane saranno dal gusto di moda del loro tempo.¹⁰

⁷ GIUSEPPE DEPANIS, *I concerti popolari ed il teatro Regio di Torino: quindici anni di vita musicale*, 2 voll., Torino, STEN, 1914-1915, I («1872-1878»), p. 7. MARINO PESSINA, *Il repertorio sinfonico italiano, 1861-1884*, in *Musica strumentale dell'Ottocento italiano*, a cura di Guido Salvetti (= «Quaderni del Corso di Musicologia del Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano», III, 1995), pp. 11-136, è un resoconto assai accorto degli esordi nostrani del sinfonismo. Ancora è attesa una trattazione di adeguato respiro dell'assetto istituzionale della musica nell'Italia del XIX secolo; uno spaccato sommario emerge dalla vasta documentazione adunata in CLAUDIO SARTORI, *L'avventura del violino: l'Italia musicale dell'Ottocento nella biografia e nei carteggi di Antonio Bazzini*, Torino, ERI, 1978.

⁸ GIUSEPPE BAINI, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina cappellano cantore, e quindi compositore della cappella pontificia, maestro di cappella delle basiliche vaticana, lateranense, e liberiana detto il principe della musica*, 2 voll., Roma, Società Tipografica, 1828-1829. I titoli che segnalano nel corso del mio scritto trovano parziale integrazione nelle indicazioni bibliografiche offerte da FIAMMA NICOLODI, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni, 1982, pp. 67-68, nota 2.

⁹ NICOLODI, *Gusti e tendenze del Novecento musicale cit.*, p. 67.

¹⁰ MAYR, *Passi scelti dallo Zibaldone cit.*, pp. 78 e 81.

Alfieri contribuisce ulteriormente alla tematizzazione dell'anelito antiquario quando afferma di aver agito «tanto per la coltura de' novelli compositori, onde avessero degli originali da imitare, quanto pel vantaggio e decoro del santuario». ¹¹ E anche uno studioso non assorbito dalle gerarchie ecclesiastiche, quale fu Gerolamo Alessandro Biaggi, dichiara di essere stato mosso all'indagine storico-musicale dalla constatazione dello «scadimento manifesto e universalmente riconosciuto della musica religiosa» e dalla necessità di «ritemperare il gusto pubblico e richiamare gli artisti sulle buone vie». ¹²

Prevale dunque in questo culto dell'antico una motivazione in larga misura indiretta, animata da un secondo fine che certo è altro dal godimento puro o dall'esegesi storicamente fondata. La riflessione denota anzi flagrante metastoricità non curandosi di rintracciare un quando e un dove nei quali collocare avvalorandola, poniamo, l'opera di Palestrina. All'opposto, dopo aver gratificato gli *exempla* prescelti dell'aura di una classica atemporalità – si rammentino le parole di Mayr –, procede a selezionare in essi taluni caratteri che, una volta isolati e, diciamo così, condizionati, cedevolmente si prestino a descrivere un protocollo per la produzione di musica sacra riformata. Non si può infatti negare che le prescrizioni dettate da Alfieri siano sbilanciate in direzione di un ieri al quale egli guarda con maggiore condiscendenza rispetto al presente:

E qual genere dunque di canto o di musica finora usati potrà addirsi alla chiesa? [...] il canto convenevole alla chiesa nella messa e negli ufficii divini potrà essere il gregoriano eseguito dagli ecclesiastici, accompagnato eziandio dall'organo [...]. Potrà usarsi inoltre un canto unisono figurato ed accompagnato parimenti dall'organo, ove si eseguisce il canto fermo [...]. Potrà essere in terzo luogo la musica usata nel secolo decimo sesto dopo il Concilio di Trento od altra nuova di simil genere. In quarto luogo, ove sia la cappella musicale, potrà usarsi un genere più spazioso di stile organico, ma con poche ripetizioni e senza assoli, né con duetti, né con terzetti, ma quasi sempre piena e condotta con moderazione [...] conforme all'editto della S.V. Apostolica del 1665 di sopra riferito. ¹³

Il passato – una finestra piuttosto ristretta di passato, per il vero – si fa così via di fuga dalla contemporaneità, gravata dallo straripamento dell'abborrita cifra melodrammatica, e mezzo per dignificare e fortificare scelte di campo in stridente contrasto con gli schieramenti predominanti.

Anche la angusta delimitazione del trascorso storico e dello scorcio geografico da rivivificare mette allo scoperto più sotterranei intenti: questi uomini appuntano lo sguardo su una breve stagione, di ambientazione rigorosamente peninsulare, compresa all'incirca fra il secondo Cinquecento e la prima metà del secolo successivo. In termini negativi i due estremi cronologici sono marcati l'uno dall'artificioso delirio dei fiamminghi, l'altro dall'abusiva emancipazione dei «due stili organico e strumentale in ragione del progresso del

¹¹ ALFIERI, *Ristabilimento del canto e della musica ecclesiastica* cit., p. 99.

¹² ALESSANDRO BIAGGI, *Della musica religiosa e delle questioni inerenti*, Milano, Lucca, 1856, p. 1.

¹³ ALFIERI, *Ristabilimento del canto e della musica ecclesiastica* cit., pp. 35-36.

teatro». ¹⁴ Nel mezzo stanno Palestrina e Monteverdi: «da Palestrina a Monteverde, non è un salto, ma un passo: grande, bellissimo, ardito – ma un passo. Il salto, e smisurato, è invece fra i fiamminghi e Palestrina»; quest'ultimo «toglie la musica ad una crisi violenta e la porta di lancio sul terreno cui essa è indigena: ristabilisce l'equilibrio fra i suoi mezzi ed i suoi poteri: la richiama e la ritempra al suo naturale ed eterno principio, che è la melodia: l'indirizza al più vero suo fine, e, dai pedestri artifici, dal fango di un frivolo e getto manierismo, la solleva a dignità e ad importanza di arte»; dopodiché Monteverdi «penetrò nello spirito della riforma di Palestrina, e ne sviscerò il concetto: la musica dover muovere dal cuore, dirigersi al cuore e richiedere, per conseguenza, non artifici e meccanismi, ma immaginazione e sentimenti»: «è quindi a concludere, che nel rispetto storico e nell'estetico, Palestrina e Monteverde, non possono andar disgiunti in quanto che rappresentano, non già due scuole, due principii, e due musiche, come asseriscono i francesi; ma bensì, un'epoca, ed una riforma». ¹⁵

Tale interpretazione dei fatti non può mancare di sorprendere e si spiega in parte con l'insistenza di due componenti connaturate all'intimo del pensiero sotteso, ma oggi ancora non sufficientemente avvertite. Una è quella apertamente antifrancese, che si fa dovere di rispondere per le rime alle plurime provocazioni di Fétis, di Berlioz e di alcuni loro colleghi: dal disprezzo altezzosamente esternato per la cattiva conduzione della musica sacra a Roma alla rivendicazione dell'imprescindibile apporto franco-fiammingo, dall'appropriazione in sede esecutiva ed editoriale di Palestrina a una visione di Monteverdi tanto viziata da cucirgli addosso i panni del demolitore del linguaggio polifonico classico. ¹⁶ L'altra istanza – appena più larvata, disapparente nelle varie gradazioni intermedie a orgoglioso campanilismo e proposito di rivalsa – è quella del primato musicale italiano sulle restanti nazioni del vecchio continente (il nuovo è naturalmente ancora del tutto fuori causa). Utilizzato con crescente caparbietà a partire dal tardo Settecento, questo strumento 'mitologico' di contrasto dell'avanzata di nuovi protagonisti che premono da settentrione declina ben presto nel nazionalismo proprio di un'Italia agitata dai fermenti risorgimentali e tende a farsi più tagliente mano a mano che la marginalizzazione del *made in Italy* musicale si fa cosciente e ineluttabile. ¹⁷

¹⁴ *Ivi*, p. 21.

¹⁵ BIAGGI, *Della musica religiosa* cit., pp. 108-109.

¹⁶ Molti spunti della polemica dirompono già in FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, *Mémoire sur cette question: «Quels ont été les mérites des Neerlandais dans la musique, principalement aux 14^e, 15^e et 16^e siècles; et quelle influence les artistes de ce pays qui ont séjourné en Italie, ont-ils exercée sur les écoles de musique qui se sont formées peu après cette époque en Italie?»*. Question mise au concours pour l'année 1828, par la quatrième classe de l'Institut des Sciences, de Littérature et des Beaux Arts, du royaume des Pays-Bas, in RAPHAEL GEORG KIESEWETTER – FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS: *Verhandelingen over de vraag [...]*, Amsterdam, Muller, 1829, pp. 1-56. In seguito la schermaglia sarà ravvivata, fra l'altro, dalle denigrazioni dello stile palestriano e dagli acidi rilievi sul degrado della musica sacra a Roma che farciscono le corrispondenze inviate da Berlioz ai giornali parigini nel periodo del 'confino' a villa Medici comminatogli dal Prix de Rome, trasfuse poi in parte nel suo *Voyage musicale*.

¹⁷ La saggistica moderna, mi sembra, tende a postdatare agli anni immediatamente precedenti la grande guerra l'emergenza della rivendicazione nazionalista implicita nella valorizzazione del passato musicale italiano:

Posizioni, queste antifrancesi e scioviniste, che non possono non allontanare da più illuminanti consapevolezza, come il prendere atto che la tradizione alla quale ci si rimette è di fatto una tradizione rescissa e in quanto tale irrisarcibile, se non forse nei limiti e con le modalità e i metodi della storia.

Ma dalla lezione della storiografia coeva i cultori della musica dei quali ho detto si mantengono alquanto discosti. Per esempio, palesano impermeabilità alle problematiche che alimentano il controverso dibattito sul rinascimento italiano acceso, a partire dagli anni Quaranta, da Cesare Balbo, Giuseppe Ferrari, Bertrando Spaventa, Francesco Fiorentino, Francesco De Sanctis e Pasquale Villari.¹⁸ Pur nelle diverse angolazioni critiche, per questi pensatori largamente conosciuti e riconosciuti il rinascimento è il momento storico che dà l'avvio alla modernità. I musicografi si attengono invece alla periodizzazione di ascendenza ecclesiastica che avvista il guado per l'evo moderno nell'apparizione di Cristo.

In questa luce va letto il tentativo di allacciare l'opera di Palestrina a quella di Monteverdi, anch'essa tutta religiosamente intesa, nel flusso del «naturale ed eterno principio, che è la melodia». Il principio invocato – lo garantiscono gli studi di gregorianistica, giusto allora all'abbrivo – è il canto della Chiesa, naturale ed eterno perché sgorgato dalla rivelazione, che inaugura il vero corso della storia dell'umanità.¹⁹ Anche questa postura ideologica sprigiona maggiore pregnanza in contrapposizione ai proclami di Fétis, il quale vorrebbe piuttosto collegare causalmente le licenze compositive o, meglio, le deroghe dalla norma contrappuntistica di Monteverdi allo sbarco in una modernità imputata di avere infranto il codice classico. La saldatura escogitata dagli italiani è dunque consegnata a eludere dilaceranti soluzioni di continuità che minerebbero i fondamenti stessi dei paradigmi esibiti in funzione riformista. Rigettando le deviazioni tanto dell'attualità quanto dello stile franco-fiammingo, assicurandosi al filo del «naturale ed eterno principio, che è la melodia», è possibile protendersi all'indietro sino alle origini della cristianità.²⁰

Ancora non è stato investigato con la dovuta diligenza il lasso di tempo che corre fra questa prima porzione dell'Ottocento e le sue estreme propaggini, quando si approda a più

NICOLODI, *Gusti e tendenze del Novecento musicale* cit., pp. 69-71, 92-96; ID., *Risvolti nazionalistici nel mito dell'antico in Francia e in Italia*, in *Musica senza aggettivi: studi per Fedele D'Amico*, a cura di Agostino Ziino, 2 voll., Firenze, Olschki, 1991, II, pp. 463-476; GIORGIO PESTELLI, *La «generazione dell'Ottanta» e la resistibile ascesa della musicologia italiana*, in *Musica italiana del primo Novecento: «la generazione dell'80». Atti del convegno*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 31-44: 34-35; FRANCESCO DEGRADA, *La «generazione dell'80» e il mito della musica italiana*, *ivi*, pp. 83-96: 89.

¹⁸ Ne riferisce esaurientemente FULVIO TESSITORE, *L'idea di rinascimento nella cultura idealistica italiana tra '800 e '900*, in ID., *Storiografia e storia della cultura*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 89-123.

¹⁹ Pertinente è il rinvio a PIETRO ALFIERI, *Saggio storico teorico pratico del canto gregoriano o romano per istruzione degli ecclesiastici* [...], Roma, Tipografia delle Belle Arti, 1835, che precede di misura i noti contributi, fra gli altri, di Joseph d'Ortigue, Joseph Pothier, François-Auguste Gevaert, da quali si diparte l'agguerrita scuola francese.

²⁰ È interessante notare che l'insegnamento di composizione delineato da Vincent d'Indy per la Schola Cantorum di Parigi induce l'allievo a ripercorrere lo sviluppo storico della musica a partire dal canto cristiano, inteso come generatore di tutte le esperienze musicali successive: VINCENT D'INDY, *Cours de composition musicale*, Paris, Durand, 1907, in particolare la «Préface».

sode prove, principalmente di Oscar Chilesotti e Luigi Torchi, in genere ritenute per fondative della musicologia nostrana. In qualche maniera è come se tuttora si accogliesse il severo verdetto emesso da Fausto Torrefranca nel 1911:

Il lettore voglia riflettere che, sino al 1900, la nostra letteratura storica musicale non possedeva se non pochi libri e libricoli di notizie biografiche su di una dozzina di maestri del passato, salvo una colluvie di lavori e lavoretti critico-biografici sul solito quartetto: Rossini - Bellini - Donizetti - Verdi. Lavori per lo più intonati al panegirico, fondati su ricerche fatte alla casalinga e condotti innanzi senza nessuna comprensione del momento storico; specialmente perché privi, sino allo scrupolo, di ogni riferimento alle condizioni della musica di là delle Alpi. La musica pare proprio che vi dica, da quei fogli: Io, musica d'opera dell'Ottocento, sono la sola musica passata, presente e futura; non conoscerai altra musica avanti di me.

Prima del 1900 può dirsi possedessimo un solo libro di biografia critica: quello dell'abate Baini sul Palestrina (1828). Aggiungetevi due volumi del Busi sul Marcello (1884) e sul padre Martini (1891), i primi studi del Solerti sul melodramma, la rivelazione che il dottor Chilesotti aveva cominciato della musica da liuto, qualche minor lavoro sul Viadana, sul Cherubini e sullo Spontini e avrete notato tutto ciò che l'Italia seppe fare nell'Ottocento per la storia della propria musica.²¹

Che nel tirare il consuntivo il musicologo calabrese ricorra a deliberati errori di calcolo, con lo scopo di far figurare come un utile delle sue fatiche, passate e future, parte del profitto messo a segno dal XIX secolo, lo certifica però un testimone attendibile quale Giovanni Tebaldini, pronto a levarsi contro il sopruso, se non altro per salvaguardare dall'indebita decurtazione i suoi propri meriti.²²

Rimane tuttavia disagiata a una ricostruzione dettagliata del lavoro di quegli anni e dei mutamenti che ne derivano. Mutamenti, beninteso, che non annullano le posizioni precedenti o non per intero. Temi come quello della restaurazione della musica sacra si manterranno ben rilevati nella sensibilità ottocentesca, sfociando nel movimento ceciliano, ma anche il nazionalismo o la didattica continueranno a tenere desta la discussione.²³ Varrà comunque la pena di tentare una breve rassegna delle grandi direttive lungo le quali muovono le attività musicali e, di concerto, quelle storico-musicali.

Negli anni Sessanta, o appena prima, si assiste a una generale accelerazione della vita musicale. Affianco alla creazione o al consolidamento, sotto l'egida comunale, di scuole per l'avviamento professionale alla musica, si ha un proliferare di associazioni votate a

²¹ FAUSTO TORREFRANCA, *Problemi della nostra cultura musicale*, «Nuova antologia», XLVII/CLIII, 1911, pp. 130-142: 131-132.

²² GIOVANNI TEBALDINI, *Contributo critico-bibliografico alla cronaca della «musicologia» in Italia nella seconda metà del sec. XIX*, «Harmonia», II/6, 30 giugno 1914, pp. 6-13.

²³ Sulle vicende del movimento ceciliano in Italia ragguaglia con partecipazione PAOLO GUERRINI, *La restaurazione della musica sacra in Italia*, in appendice a JOHANNES B. KATSCHTHALER, *Storia della musica sacra*, 2^a ed. italiana, Torino, STEN, 1910, pp. 257-314.

garantire largo accesso anche alle produzioni di genere non teatrale, sinora appannaggio pressoché esclusivo del salotto aristocratico e dell'Accademia privata. Queste associazioni, baciata da una sorte ora fausta e longeva ora stentata e caduca, paiono rispondere a un disegno unitario e omologante, tanto che Abramo Basevi, l'anima dell'antesignana Società Fiorentina del Quartetto, si sente chiamato a stilare un breve compendio di istruzioni utili a riprodurre in altre città il modello e l'esperienza ai quali egli ha dato il via. Speciale cura va prestata alla programmazione:

immenso errore sarebbe quello di far sentire al pubblico da prima delle composizioni belle sì, ma astruse, e difficili. Un tal metodo sarebbe dannoso all'incremento dell'arte, e produrrebbe l'effetto opposto a quello che si ricerca, cioè renderebbe odiosa in generale quella musica d'onde vogliamo sperare debba uscire la salute dell'arte musicale in Italia.

Il più difficile della scelta è nel primo anno di vita di una *Società del Quartetto*, quindi è che noi, guidati dall'esperienza, proponiamo le seguenti composizioni.

I sei Quartetti di Beethoven op. 18. Sono tutti belli, ed orecchiabili. Quello in *fa* ha un *adagio* meraviglioso; quello in *sol* è magnificamente condotto, in special modo nell'ultimo *tempo*; quello in *re* ha uno *scherzo* assai bizzarro; quello in *do minore* porge un primo *tempo* del genere grandioso, sublime; quello in *la* presenta un effetto magico nell'*andante* e variazioni; quello in *sib* è di meraviglioso effetto strumentale [...].

Nel primo anno si dovrebbe almeno due volte far ripetere i 6 Quartetti, ed il Settimino di Beethoven [...].²⁴

L'insistenza su Beethoven, che prelude all'apertura al romanticismo dapprima di marca tedesca poi pure francese, mi sembra significativa, anche se non accusa una novità assoluta: è infatti noto che le opere del maestro di Bonn circolavano in Italia già da molti lustri, sebbene con modi che non rivestono il carattere di pubblicità di ora.²⁵

A me qui preme far notare come la penetrazione da oltre frontiera del repertorio classico e romantico possa costituire un ulteriore movente dello stringersi da parte italiana attorno alle glorie del passato.

Alle soglie dell'Ottocento – scrive Carl Dahlhaus – in Germania non fu necessario sviluppare un «accentuato concetto di tradizione», poiché il passaggio dal classicismo al romanticismo fu il portato di una transizione piuttosto che di una rivoluzione, mentre il sovvertimento più profondo nei principi fondamentali della composizione era avvenuto nel medio Settecento. Se la musica classica non fu mai considerata alla stregua di musica antica, in quanto le nuove generazioni avvertirono nei suoi confronti un sostanziale senso di conti-

²⁴ ABRAMO BASEVI, *Istruzioni per le nuove società del quartetto*, «Boccherini: Giornale musicale per la Società del Quartetto», I/8, 3 novembre 1862, pp. 29-30.

²⁵ Un resoconto sufficientemente indicativo della diffusione della musica di Beethoven in singoli centri italiani nel corso dell'Ottocento si deve ai numerosi articoli fruttati dall'iniziativa «La fortuna di Beethoven nella vita musicale di ieri», lanciata dalla «Nuova rivista musicale italiana», e apparsi nelle annate IV, 1970-VIII, 1974; si veda inoltre WOLFGANG WITZENMANN, *Zur italienischen Beethoven-Rezeption des Ottocento: eine Zwischenbilanz*, «Analecta musicologica», XXII, 1984, pp. 457-477.

nuità, si impose invece l'esigenza, avviata al soddisfacimento da Mendelssohn, di recuperare Bach e i suoi dintorni.²⁶

Con questo si veniva sollecitamente a ricomporre un escorso già più che secolare nel quale era possibile ravvisare l'ascesa germanica nell'arte dei suoni, reclinando sempre più a nord l'asse storico del progresso e retrodatando a un'età ulteriormente remota l'emergenza dello spirito nazionale tedesco.²⁷ Si intuisce bene, dunque, con quale forza di impatto quel mondo musicale, ormai fattosi granitico monolite, entri in collisione con l'assai più fragile realtà italiana di alcuni decenni dopo.

Allo sconfinamento della cultura musicale germanica che si può più opporre? E, inoltre, come replicare agli assalti dei tedeschi, che «ancora più che il piano creativo avevano ipotecato il piano storico»?²⁸ Come sanare la frattura, ora sì netta e irriducibile, che il germanesimo inferisce al tracciato italiano, avvilendolo fino quasi a fuorviante stortura, a ramo secco? A risposte tanto impegnative quanto urgenti, che investono la legittimazione del quotidiano operare in musica, ma anche la necessità di riparare al torto subito con la meno-mazione del mitico primato d'Italia, nulla di attuale si presta.

Ovviamente non i discutibili successi del melodramma nazional-popolare e dei suoi postumi naturalistici, che, anzi, l'infiammarsi della passione wagneriana prima e la decisa contestazione internazionale poi deprezzano pesantemente.²⁹ E non i rimanenti generi – musica sacra, cameristica vocale e strumentale, sinfonica –, tutti ugualmente compromessi con l'opera e nemmeno alla lontana comparabili, per via del chiuso provincialismo, agli esiti compositivi recenti e meno recenti d'oltralpe che, per motivi diversi, ancora si ricusa di assimilare. Risalta qui a tutto tondo quello che Nicolodi ha diagnosticato come «il senso di inferiorità» degli italiani, indesiderato effetto collaterale del «secolare monopolio operistico».³⁰

In peripezie tanto avverse solo il ritorno all'antico prende le fattezze di un porto sicuro,

²⁶ CARL DAHLHAUS, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Athenaion, 1980, che ho consultato nella traduzione italiana *La musica nell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 28-31.

²⁷ Per esempio, secondo quanto recita il frontespizio, la monografia bachiana di Johann Nikolaus Forkel, pubblicata a Lipsia nel 1802, ma progettata già nel 1774, è divisata «per i patriottici ammiratori dell'autentica arte musicale»: il fatto è rilevato da ALBERTO BASSO, *Perché Bach? Il mito di Bach nella seconda metà dell'Ottocento*, in *La trascrizione: Bach e Busoni. Atti del convegno internazionale*, a cura di Talia Pecker Berio, Firenze, Olschki, 1987, pp. 47-57: 49 e, per qualche ulteriore considerazione, 53. Una più disincantata caratterizzazione ideologica del recupero tedesco di Bach è fornita da DONALD MINTZ, *Some aspects of the revival of Bach*, «The musical quarterly», XL, 1954, pp. 201-221.

²⁸ PESTELLI, *La «generazione dell'Ottanta»* cit., p. 34.

²⁹ Le vicissitudini dell'opera italiana all'estero sono illustrate in FIAMMA NICOLODI, *Parigi e l'opera verista: dibattiti, riflessioni, polemiche*, «Nuova rivista musicale italiana», XV, 1981, pp. 577-623, poi confluito in ID., *Gusti e tendenze del Novecento musicale*, capitolo I, «L'opera verista a Parigi: una "querelle" musicale a confronto», pp. 1-66, e quindi in ID., *L'opera verista a Parigi*, in *L'opera tra Venezia e Parigi, I*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1988, pp. 315-332. In quanto alla fortuna italiana di Wagner mi limito a segnalare il contributo più recente: ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Tristano, mio Tristano: gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, Il Mulino, 1988.

³⁰ NICOLODI, *Risvolti nazionalistici nel mito dell'antico* cit., p. 472.

nella duplicità di passato rispettabile e di fertilizzante esempio, alternativo coll'essere genuinamente italiano, sul quale esercitare la composizione, ottemperando al contempo all'imperativo di tenere alto lo spirito nazionale. Di qui certo la memorabile uscita di Giuseppe Verdi – «Tornate all'antico, e sarà un progresso» – e le varie parafrasi, non di necessità fedeli al senso originario, fra le quali «Studiamo l'antico per comprendere il presente», sigla della «Biblioteca di rarità musicali», collana editoriale che Chilesotti intrattiene presso Ricordi, e «Accettiamo il progresso, ma restiamo italiani», propugnato da Amintore Galli.³¹

È però importante mettere in chiaro come non sia affatto inevitabile concepire l'intera faccenda nei termini di un conflitto irrimediabile. L'invaghimento per le nuove tendenze germaniche, sincero e generalizzato, forse solo con l'eccezione del fenomeno Wagner, non da ognuno digerito, convive tutto sommato in pace con le espressioni autoctone almeno fino a ridosso della grande guerra: col conforto di una non trascurabile gradazione di miopia, lo stato d'animo è quello di una partita non ancora perduta senza scampo.

D'altra parte, che la questione possa essere affrontata sulla scorta di sentimenti pacati e amichevoli lo dimostra quel che, grosso modo in quegli stessi anni, si manifesta negli ambienti della nostra cultura filosofica. Dove prende piede l'opinione che il naturale sviluppo delle premesse germinali del pensiero moderno poste da Machiavelli, Bruno e Campanella, allora al sommo del panorama internazionale, sia stato precluso in Italia dal sopravvenire di eventi politici ostili. Fatte proprie quelle ineludibili formulazioni e grazie al contesto ricettivo apparecchiato loro dalla riforma luterana, i filosofi tedeschi si addossano il compito di enuclearne il potenziale e di portare avanti il ragionamento. Lungi dal rigettare questi ultimi svolgimenti, tutti occorsi in terra alemanna, ora che anche nel nostro paese le condizioni sono favorevoli, Spaventa invita a ripigliare di qui – soprattutto da Hegel – il filo spezzato della filosofia italiana, chiudendo il circolo colla tedesca: «non i nostri filosofi degli ultimi duecento anni, ma Spinoza, Kant, Fichte, Schelling ed Hegel sono stati i veri discepoli di Bruno, di Vanini, di Campanella, di Vico. [...] La storia della filosofia italiana è continuata nella storia della filosofia germanica, [...] noi dobbiamo continuare la nostra tradizione filosofica dal punto a cui essa è giunta sviluppandosi nel movimento speculativo degli intelletti in Germania».³² E se De Sanctis rimbrotta all'amico e collega

³¹ Il celebre aforisma verdiano compare nella lettera da Genova del 5 gennaio 1871 a Francesco Florimo con la quale il compositore declina l'invito a ricoprire il posto di direttore del conservatorio di Napoli succedendo a Saverio Mercadante: GAETANO CESARI – ALESSANDRO LUZIO, *I «copialettere» di Giuseppe Verdi*, Milano, Commissione esecutiva per le onoranze a Giuseppe Verdi, 1913, pp. 232-233. Esso è ripreso a mo' di esergo nel frontespizio di OSCAR CHILESOTTI, *I nostri maestri del passato: note biografiche sui più grandi musicisti italiani da Palestrina a Bellini*, Milano, Ricordi, 1882. La «Biblioteca di rarità musicali» consta di nove volumi editi fra il 1883 e il 1915; il motto del curatore è riprodotto sulle copertine nella grafia autografa seguita dalla firma. AMINTORE GALLI, *La musica ed i musicisti dal secolo X sino ai nostri giorni, ovvero Biografie cronologiche d'illustri maestri*, Milano, Canti, 1871, p. 69.

³² BERTRANDO SPAVENTA, *Studi sopra la filosofia di Hegel*, che cito da TESSITORE, *Storiografia e storia della cultura* cit., p. 127, il quale nota come in pieno neo-idealismo il concetto venga ripreso da Giovanni Gentile, benevolmente assecondato da Benedetto Croce.

che in tal guisa «*intedesca l'Italia*», è da ricordare come non altri che lui, ora infastidito dal «terribile morbo della *tedescheria*», avesse dapprima fomentato l'entusiasmo degli allievi, fra i quali Pasquale Villari, con le lezioni sull'idealismo hegeliano tenute a Napoli sin dal 1844.³³

Certo, i musicisti non sono filosofi e la *res publica* del libero pensiero non è il mercato della musica. Ma, se è giocoforza cedere all'offensiva straniera, giova almeno subordinarla alla fecondazione italiana, meglio ancora se, così facendo, si lascia scivolare il discorso dall'opera allo strumentalismo, che è poi il terreno sul quale giocano gli avversari:

La musica istrumentale italiana è stata la madre della musica istrumentale francese e tedesca, ha passato loro le sue forme, i suoi modelli. Ma se la musica istrumentale francese visse sempre di una virtù assimilatrice, raffinando, secondo il genio proprio della nazione, ciò che prendeva in prestito, e non s'individuò mai e non fu mai veramente grande ed originale, la musica istrumentale tedesca, che per ciò, sola, dovrà essere tratta eventualmente in rapido confronto colla nostra, ha invece trovato la sua originalità e la sua forza a punto dopo essersi completamente emancipata dalla musica italiana. La musica istrumentale italiana muore dopo aver compiuto la sua orbita evolutiva. L'ingegno italiano, così ricco di risorse, si esaurisce in una specie musicale che non sa o non vuole approfondire le sue conseguenze estreme; egli se ne stanca, ne sceglie un'altra. La musica tedesca vien dopo l'italiana nel processo di evoluzione storica; essa impiega più tempo nello sviluppare una forma, elaborando la quale con maggior costanza, e questo è un giusto compenso della natura, essa riesce a più grandi risultati.

Sono i genî che fanno progredire le arti, lo sappiamo, e la Germania ha avuto Beethoven. Un musicista come Beethoven però è un musicista che ha dei principî, mentre gl'italiani, in generale, per tutto il Settecento, lavorano per puro piacere e tutto va bene; così essi non trovarono il loro Beethoven; non lo potevano trovare. Oltre a ciò, Beethoven è un'apparizione artistica di immensa importanza storica; egli è il risultato artistico di avvenimenti moderni di significazione mondiale, avvenimenti che avevan dovuto trovare per legge naturale la loro espressione nell'opera dei poeti, dei pensatori e dei musicisti. Beethoven, in una parola, è, tra questi ultimi, il rappresentante dell'uomo uscito dalla rivoluzione straniera. A nuovi sentimenti, dunque, un nuovo stile. Ma per arrivare a questo risultato, e si pensi che nell'arte i procedimenti tecnici non s'improvvisano, l'Italia aveva preparato da sé ogni specie di materiali, colle sue sole forze tutti li aveva sviluppati ed aveva fatto tutto [...].³⁴

L'ampio passo testé citato è talmente perspicuo da non richiedere, mi pare, alcun commento. Non sarà invece superfluo precisare che il segmento temporale nel quale rovistano Torchi e i suoi coetanei non è più quello tanto ristretto circoscritto dai predecessori nella prima metà dell'Ottocento: ora risulta esteso sino ai margini «di un'epoca artistica di gusto corrotto e cattivo, [...] la fine del secolo XVIII».³⁵

³³ TESSITORE, *Storiografia e storia della cultura* cit., pp. 128 e 136.

³⁴ LUIGI TORCHI, *La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Torino, Bocca, 1901, p. 2 (il volume raccoglie gli articoli omonimi apparsi sulla «Rivista musicale italiana», IV, 1897-VIII, 1901).

³⁵ *Ibid.*

Un ultimo appunto sui rapporti con l'estero concerne l'impellenza con la quale si rende necessario correre al riparo, in ragione dell'incalzare dei musicologi tedeschi che, a lato dell'impegno erogato a favore della loro storia musicale, già si accingono a fagocitare importanti capitoli di quella italiana – come con la monografia su Giovanni Gabrieli di Carl von Winterfeld e gli opera omnia di Palestrina³⁶ – o anche, e ancor più concretamente, fanno incetta di partiture, strumenti e ogni altro monumento reperibile a sud delle Alpi, giusta la denuncia del 1876 del poligrafo ligure Cornelio Desimoni: «Queste cose [riguardanti il nostro patrimonio musicale] sono tanto più utili a sapersi da noi, in quantoché ormai le sanno a preferenza gli stranieri, i quali o da per sé o per mezzo di svegliati agenti percorrono la penisola in ogni più remoto angolo ed acquistano a vil prezzo, come merce da noi creduta inutile, bellissime opere antiche, che con ben inteso ristoro vanno ad impreziosire i loro celebrati musei».³⁷

Veniamo ora a un'ulteriore congiuntura deputata a recare copiosi contributi alle cognizioni storico-musicali del tardo Ottocento.

L'unificazione del paese giova alla ricerca storiografica predisponendo l'incremento degli studi locali, ai quali è demandata la mansione di accrescere sul piano storico il sentimento unitario. All'interessamento dello stato, persuaso che l'unità nazionale non si costruisca solo attraverso la politica, si deve la creazione di numerose deputazioni di storia patria, il cui coordinamento sarà poi affidato all'Istituto Storico Italiano, fondato nel 1883. Iniziative simili in precedenza erano state scoraggiate nelle zone controllate da governi stranieri, timorosi di ogni possibile esternazione di segno patriottico, e solo in parte vi aveva posto rimedio il periodico fiorentino «Archivio storico italiano», che dal 1842 accoglieva saggi e documenti provenienti da ogni regione, con l'intenzione di affermare la coesione storica e propiziare così l'avverarsi di quella politica.

Desimoni – già nominato in relazione all'inefficiente tutela dei beni musicali di casa nostra – è uno degli studiosi più lesti nell'intravedere il peso che il nuovo indirizzo eserciterà in ambito musicale, rivelando fra l'altro una sensibilità per i reperti organologici e iconografici che non esiterei a definire ancora rara, se non inaudita, nell'attitudine storico-musicale italiana degli anni Settanta:

Le società storiche sorte con felici auspicii in ogni parte d'Italia vanno con lodevole gara frugando ogni dì negli archivi e tra le carte più riposte e prima d'ora trascurate per cavarne notizie patrie in ogni ramo del sapere, specialmente sull'architettura ed altre belle arti. Tuttavia troviamo anzi che no dimenticata nella più parte di que' volumi la musica, che costi-

³⁶ CARL VON WINTERFELD, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, 3 voll., Berlin, Schlesinger, 1834. *Johannis Petraloyssii Praenestini opera omnia*, 32 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1862-1894.

³⁷ CORNELIO DESIMONI, *La musica storica a Genova: tornata della sezione archeologica nella Società Ligure di Storia Patria, il 17 maggio 1876*, ms. autografo, Genova, Biblioteca Franzoniana, Archivio Pier Costantino Remondini, che cito dalla trascrizione integrale in CORNELIO DESIMONI, «Saggio storico sulla musica in Liguria» e «Sulla storia musicale genovese»: *letture fatte alla sezione di belle arti nella Società Ligure di Storia Patria (1865-1872)*, a cura di Maurizio Tarrini, Venezia, Fondazione Levi, 1987 (supplemento a «Note d'archivio per la storia musicale», nuova serie, V, 1987), appendice III, p. 49.

tuisce una delle più gentili, e la più bella e più pura della glorie italiane. Avevamo bensì tra noi i lavori del Lichten[h]al e del Gervasoni, per tacere dei più antichi, e di alcuni minori del Regli e del Boni. Molte notizie vi si cavano, ignorate dai più, ma non sono che materiali da aggiungersi ad altri mano mano scavati dalle fonti nuovamente aperte; per poterne poi comporre l'edifizio della storia generale, è certo che di composizioni italiane tuttora ignorate ve ne ha molte nelle biblioteche pubbliche e private nostre, e molte altresì in quelle delle grandi città straniere, come è certo che nelle case private e nei musei pubblici si conservano tuttora strumenti musicali antichi di ogni sorta, e le tarsie, i disegni, i monumenti ce ne tramandano almeno la figura.³⁸

Se è importante avvedersi del fenomeno, non è certo necessario misurarne in questa sede la portata, poiché sono a tutti noti i moltissimi studi di soggetto musicale che d'ora in poi invaderanno atti, rendiconti e memorie dei quali deputazioni e società consimili solitamente si dotano o che, sulla suggestione di quelli, ispessiranno i cataloghi dei maggiori editori, illustrando i nomi di Alessandro Ademollo, Antonino Bertolotti, Pietro Canal, Francesco Florimo, Gaetano Gaspari, Emilio Motta o Luigi Francesco Valdrighi, per non fare che qualche sparso esempio.

Quel che rileva, piuttosto, è prendere nota dell'avvenuta iscrizione, nello statuto italiano della neonata disciplina, di un metodo, quello documentario, capace di agire come un potente catalizzatore sia per l'afflusso di dati inediti sia per l'individuazione di problematiche mai prima inquadrare. Ma un nuovo metodo non può che presentarsi a cavallo di idee nuove e attorniato da prospettive gnoseologiche insondate. In effetti, l'aria che si respira nei luoghi della ricerca filologica e storica, dove le argomentazioni filosofiche e metodologiche riverberano più distinte che in quelli delegati agli studi musicali, è mossa e frizzante.

Innanzitutto, proprio la scoperta del multiforme, che si nega a facili e rassicuranti sintesi risolutive, congiuntamente alla sacralizzazione logica della storia, pone in dubbio i cosiddetti sistemi dell'essere e con essi le categorie e i valori assoluti: è «la polisemia illimitata del materiale storico che fa scomparire l'attitudine metafisica e la *storia metafisica* a vantaggio della *storia reale*».³⁹ Così, già nel 1857, De Sanctis, in una lettera all'amico Angelo Camillo De Meis, si confessa «stanco dell'assoluto, dell'ontologia e dell'*a priori*» e qualche anno dopo, nel 1871, a conclusione della lungamente influente *Storia della letteratura italiana*, decreta che ormai «i sistemi sono sospetti, le leggi sono accolte con diffidenza, i principî più inconcussi sono messi nel crogiuolo, niente si ammette più, che non esca da una serie di fatti accertati».⁴⁰ In tal modo «egli non fa che prendere atto lucidamente d'una situazione che anche la grande cultura idealistica aveva contribuito a determinare, alleata, almeno in questo, con la cultura positivistica».⁴¹

³⁸ DESIMONI, *La musica storica a Genova*, in ID., «Saggio storico sulla musica in Liguria» e «Sulla storia musicale genovese» cit., p. 49.

³⁹ TESSITORE, *Storiografia e storia della cultura* cit., p. 16.

⁴⁰ FRANCESCO DE SANCTIS, *Epistolario (1856-1858)*, a cura di Giovanni Ferretti e Muzio Mazzocchi Alemani, Torino, Einaudi, 1965, p. 403, e ID., *Storia della letteratura italiana*, a cura di Niccolò Gallo, 2 voll., Torino, Einaudi, 1958, II, p. 973.

⁴¹ TESSITORE, *Storiografia e storia della cultura* cit., p. 116.

È la storia, questa, che – spogliatasi degli artifici retorici, sottoposti a revisione i suoi procedimenti, rigettati gli schemi conformati alle categorie teologiche, staccatasi dalla tradizione filologica dell'umanesimo gesuitico per farsi «momento essenziale di una concreta storicizzazione del reale»⁴² – si va riscrivendo, principalmente per mano dei docenti e discendenti dell'Istituto di Studi Superiori Pratici e di Perfezionamento, attivo a Firenze dal 1859 e dove, fra gli altri, si formano Angelo Solerti e Francesco Vatielli.⁴³

Merita riferire un passo della prolusione per il 1868 che Pasquale Villari pronuncia nella scuola fiorentina, perché espone eloquentemente i motivi di una fiducia rinnovata nel fare storia. Storicismo e positivismo, inoltre, si combinano qui con la ferma volontà di incidere sul sociale:

Tutta la storia universale è divenuta come una nostra sacra proprietà, ed ogni scoperta nel passato manda una luce nuova sul presente. A misura che il nostro orizzonte storico si allarga il nostro spirito si solleva, come per contemplarlo da maggior altezza.

Ma non è l'uomo solamente che impariamo a conoscere, è la società stessa in cui viviamo. Onde non solo i dotti, per proprio conto, s'affaticano in queste ricerche; ma le nazioni stesse, i governi pigliano parte a questa ricostruzione del loro passato; perché in esso trovano una più chiara notizia di quel che sono oggi, e quindi una più sicura guida verso l'avvenire. Riforme, sistemi, istituzioni, governi che partano solo da un principio astratto, noi non ne vogliamo più, perché sono costruzioni sull'arena, castelli in aria; debbono aver radici nel passato, germogliare nel presente, fecondar l'avvenire. Hanno, in una parola, bisogno anche di una ragione storica.

Così la Storia ha aperto nuove vie all'attività del pensiero. Su di essa si è fondato un nuovo e più pratico studio dell'uomo, su di essa s'è fondata la scienza sociale, nata quasi in uno stesso giorno con la scienza storica. Il problema che ci occupa tutti, sotto mille forme diverse, è appunto questo: trovare le leggi secondo cui i fenomeni della natura, e le leggi secondo cui i fatti dello spirito si succedono nel tempo. V'è nel nostro secolo una fede grandissima, che l'imparare a conoscere e rispettare queste leggi ci potrà fare, in qualche parte almeno, dominare le forze sociali, come già dominiamo e ci serviamo delle forze della natura. Questa nuova e grande speranza sembra volgere tutta la nostra mente in una sola direzione, e la Storia sembra perciò illuminare della sua luce tutta la letteratura. Molte delle scienze nate o formate nel nostro secolo, come la geologia, la filologia comparata, l'etnografia, hanno una fisionomia comune, sembrano venute a far parte della Storia.⁴⁴

Non intendo lasciar trapelare la visione ingenua e semplificante secondo la quale tutto ciò che si viene producendo in questo periodo nel settore storico-musicale scaturirebbe dall'adesione a tali enunciati, né desidero tracciare una linea che colleghi direttamente gli studi condotti nel lembo d'ombra di campanili e torri municipali al vigore propulsivo della

⁴² EUGENIO GARIN, *La cultura italiana tra '800 e '900*, Bari, Laterza, 1962, p. 56.

⁴³ Sull'istituzione fiorentina, poi convertita in università, si veda GARIN, *La cultura italiana* cit., in particolare la parte prima.

⁴⁴ PASQUALE VILLARI, *L'insegnamento della storia: discorso inaugurale per l'anno accademico 1868-69 letto il 16 novembre 1868 nell'Istituto Superiore di Firenze*, Milano, Treves, 1869, pp. 13-15.

storiografia di nuova impostazione, escludendo determinazioni altrettanto pressanti. Tuttavia non è difficile prevedere come il convincimento professato da Villari, e condiviso da tanti intellettuali afferenti alle discipline sia umanistiche sia scientifiche, che in virtù di questo si sentono partecipi di un movimento più ampio, possa proiettarsi sul piano della musicologia.

Penso non tanto all'imponente quantità dei cantieri di ricerca in breve impiantati e delle reliquie fatte riaffiorare alla superficie – esiti riconducibili appunto ad assunti e spinte anche di diversa valenza –, quanto piuttosto all'eclissi degli interessi giovanili di Chilesotti, attardati in banali inchieste biografiche, a beneficio di un drastico allargamento di visuale, complici l'acustica, l'etnologia e la filosofia; o alla dirittura morale e civile di un critico, pure accanitamente antimodernista, quale Francesco Flores D'Arcais, preoccupato della formazione degli studenti e della diffusione del sapere musicale; oppure ancora a Torchi, Carlo Perinello, Alberto Gentili o Gaetano Cesari, che intraprendono costosi ma proficui pellegrinaggi nei templi della filologia germanica, in posizione sempre più prospiciente fra le metodologie di recente applicazione musicale; infine, e più in generale, alle energie che gli operatori della musica – concertisti, gestori, critici, musicologi, bibliotecari e insegnanti – impegnano per uscire allo scoperto, reclamando una presenza militante nella società e nella cultura.

D'altra parte, se si cerca di superare lo schematismo di uno scavalcamento pronto e invalidante del nuovo sul vecchio, della storia da scorrere nella successione obbligata dei riquadri incomunicanti di un polittico 'primitivo', il tragitto che conduce al recupero dell'antico si offre a una ricognizione più minuziosa: esso sortisce dalla somma di tanti viottoli, perlopiù tortuosamente curvilinei, che fanno incontrare (e talvolta scontrare) uomini appartenenti a più generazioni e intendimenti discordanti.

Ho indugiato un poco su argomenti che non centrano appieno il tema di questo contributo perché sono persuaso che sia possibile cogliere in chiave non meramente cronachistica il moto di riscoperta della musica antica, quale prende impeto in Italia fra la metà del secolo e lo scoppio della prima guerra mondiale, solo a condizione di stagliarlo da uno sfondo abbastanza ampio. Mi è apparso necessario, per esempio, mettere in chiaro che la riesumazione pubblicamente devoluta di quel patrimonio – repertori e strumenti, ma anche prassi e significati – non esige appena la soluzione, già di per sé cruciale, di un novero di problemi di ordine tecnico-musicale. Il ripristino, infatti, non può essere intentato che in seno a una società orientata, sia pure blandamente, alla ricezione del passato.

2. I CONCERTI STORICI

Nelle dimore e con i modi ufficiali della musica gli esordi dell'antico sono timidi e occasionali.

Brandelli di un passato evanescente si insinuano nelle pieghe di audizioni dall'impronta più che convenzionale. È il caso della *Bataille de Marignan* di Clément Janequin, intonata da un coro di voci miste col contorno di arie di Rossini e Donizetti nonché di un paio di movimenti dal *Settimino* op. 20 di Beethoven, in un saggio tenuto al conservatorio di

Milano il 25 maggio 1851.⁴⁵ O quello della «celebrata preghiera» di Alessandro Stradella a cui presta la voce un non meglio identificato signor Crivelli, l'8 dicembre 1853 all'Accademia Filarmonica di Bologna, nel corso di un «esercizio di musica classico-florida»; il quale, annota il cronista, «in fine non era che un bello e buono concerto, od accademia» che si completava con arie, romanze e duetti da *Otello*, *Nozze di Figaro* e *Semiramide*, con due immancabili fantasie, una di Giulio Briccialdi per flauto sulla *Sonnambula* e l'altra per arpa sul *Marin Faliero*, e con il già nominato Settimino di Beethoven.⁴⁶

Non diversamente si potrebbe dire a proposito di un fascio di brani settecenteschi che non hanno mai smesso di risuonare nelle case degli intenditori e che ora si affacciano alle sale da concerto. Presi di mira, di solito nelle dimensioni esigue dello stralcio da antologia, sono innanzi tutto lo *Stabat mater* e la *Serva padrona* di Pergolesi o i salmi dell'*Estro poetico-armonico* di Benedetto Marcello.⁴⁷

⁴⁵ *Il Conservatorio di musica per la cultura milanese dal 1808 al 1860: nascita di una biblioteca musicale pubblica*, catalogo della mostra organizzata nel museo annesso alla biblioteca del Conservatorio in occasione del convegno nazionale «Istruzione musicale e professionalità del musicista nella riforma della scuola» (Milano, 17-19 gennaio 1980), Milano, Biblioteca del Conservatorio Giuseppe Verdi, 1980, capitolo «Saggi e accademie pubbliche al Conservatorio», p.n.n.

⁴⁶ La composizione del programma è desunta dalla recensione apparsa il 14 dicembre 1853 sul periodico bolognese «L'arpa: giornale letterario, artistico, teatrale», trascritta in OSVALDO GAMBASSI, *L'Accademia Filarmonica di Bologna: fondazione, statuti e aggregazioni*, Firenze, Olschki, 1992, pp. 362-363. Il brano ascritto a Stradella è con tutta probabilità ripreso in un trattenimento del 22 aprile 1855 dalla «nobil donna signora Carolina Tattini, nata marchesa Pepoli»: vedi la cronaca su «L'arpa» del 30 aprile 1855, anche in GAMBASSI, *L'Accademia Filarmonica di Bologna* cit., p. 364. L'attribuzione a Stradella dell'«aria da chiesa» *Pietà signore*, presentata da Fétis nel corso del terzo dei quattro concerti storici tenuti al conservatorio di Parigi fra il 1832 e il 1835, è stata revocata già nel secolo scorso: con ogni evidenza si tratta di un falso compiuto dallo stesso Fétis; un sintetico esame dei fatti offre EMILIO SALA, *Fantasma barocchi nel romanticismo francese*, in *Barocchismi: aspetti di revival nel periodo classico e romantico*, Milano, Ricordi, 1983, pp. 71-142, al paragrafo «Le "medaglie della musica" e il caso di Pietà signore», pp. 90-95. Più in generale, sulle modalità ottocentesche di riappropriazione di certo repertorio vocale italiano del Seicento, si veda ora MARGARET MURATA, *Four airs for Orontea*, «Recercare», X, 1998, pp. 249-262.

⁴⁷ Sulle ragioni del perdurante successo di questi si prenda visione di LUCA ZOPPELLI, *Lo «stile sublime» nella musica del Settecento: premesse poetiche e recettive*, «Recercare», II, 1990, pp. 71-93, e ALBERTO BASSO, *Bach e Haendel-Renaissance alla luce dell'illuminismo*, in *Studi in onore di Giulio Cattin*, a cura di Francesco Luisi, Roma, Torre d'Orfeo, 1990, pp. 145-157. I salmi di Marcello destano un favore inesauribile, attestato dalla pletera di riedizioni complete o parziali forgiate sull'*editio princeps* (8 tomi, Venezia, [Domenico Lovisa], 1724-1726) e dalla vitalità dell'influenza modellizzante. Nel 1822, con un *Manifesto agli amatori della buona musica* (Roma, Lino Contendini) enfiò di osservazioni critiche sullo stato della musica sacra, il conte Orazio Bucelli annuncia l'intenzione di dare alle stampe una «collezione» di salmi, «di circa pagine duemila, e divisa in sei tomi», da lui composti «sulle tracce di quelli dell'immortale Benedetto Marcello, ma frammischiati e conditi singolarmente nei soli, duetti, etc. d'un sapor meno antico e che più si avvicina al gusto dei più recenti, celebri compositori»: l'opuscolo, unica traccia dell'abortita iniziativa, è trascritto integralmente in appendice a GIANCARLO ROSTIROLLA, *Orazio Bucelli e il suo contributo alla restaurazione della musica sacra a Roma tra Settecento e Ottocento*, in *La musica e il sacro. Atti dell'incontro internazionale di studi*, a cura di Biancamaria Brumana e Galliano Ciliberti, Firenze, Olschki, 1997, pp. 133-163: 146-150. Dal 1863 il duca Simone Vincenzo di San Clemente, magnifico mecenate fiorentino, commissiona a noti compositori italiani la continuazione (in stile) del ciclo salmistico di Marcello: SARTORI, *L'avventura del violino* cit., pp. 88, 103-105 e 136.

Alla compilazione di simili centoni presiedono criteri poco consistenti, informati più alla disponibilità e alla disposizione di volenterosi interpreti che a un disegno preordinato. La libera divagazione nella letteratura operistica corrente e nei suoi travestimenti da camera blandisce allora la vanitosa ostensione di cantanti e strumentisti di piccolo cabotaggio o dilettanti e ammicca ai gusti facili di un pubblico che la frequentazione di teatri e chiassose bande cittadine o reggimentali non ha finito di dirozzare. Sporadici squarci classici – laddove classico è qualifica in pratica estensibile a tutto ciò che viene percepito come alto o che non partecipa strettamente della contemporaneità – sottopongono esecutori e ascoltatori a prove di maggiore impegno, comunque somministrate secondo quanto prescrive la posologia omeopatica.

L'austero D'Arcais, a differenza del giornalista bolognese citato pocanzi, disapprova questo costume, che impavido continuerà a riscuotere consensi pressoché plebiscitari: «Si comincia dall'innestare tra un pezzo di Beethoven [*sic*] ed Haydn una fantasia su motivi di qualche opera; poi alla fantasia si aggiunge la cavatina di moda, poi la romanza, e così insensibilmente i concerti di musica classica degenerano in *pot-pourri*, che sono per la musica un vero disonore». ⁴⁸

Sintomatica dell'inerzia che si oppone a precorritrici velleità è, d'altra parte, la mala-sorte toccata agli esperimenti integralmente dedicati alla musica strumentale dall'Accademia Filarmonica Romana nel 1857. Su suggerimento di Tullio Ramacciotti la presidenza aveva deliberato – oltre che di adottare la durata di due ore e mezzo e la cadenza settimanale – di scegliere, per la prima parte di ognuno di essi, dallo scaffale dei classici e, per la seconda, fra le composizioni dei soci, con l'esclusione però di fantasie e riduzioni di melodrammi. Ebbene, dopo il terzo appuntamento, per effetto della completa diserzione di ascoltatori, la programmazione fu sospesa. ⁴⁹

Tuona adesso meno peregrina la polemica reazione di Antonio Ghislanzoni contro i fautori di un progresso che, anziché avanti, guarda indietro e ripone un eccesso di fiducia nelle masse:

Se la musica classica non è popolare in Italia, ciò avviene per la ragione abbastanza ovvia che il popolo, il quale non ha nessun obbligo di essere profondamente versato nella letteratura e nella musica, vive alla giornata, e domanda naturalmente e necessariamente ai libri come alle opere musicali lo spirito e la forma progressiva del suo tempo. [...]

Rivendicare i vecchi spartiti dall'oblio, farli eseguire nei conservatori ed anche nei concerti a cui intervenga la classe più colta, è opera lodevolissima – ma sperare che a tali musiche debba arridere oggigiorno la popolarità di altre epoche, è una illusione che non posso condividere con alcuno. ⁵⁰

⁴⁸ «L'opinione», 18 dicembre 1854.

⁴⁹ FRANCESCO ATTARDI, *Roma musicale nell'800, dalla musica vocale alla strumentale*, Padova, Zanibon, 1979, pp. 74-75.

⁵⁰ ANTONIO GHISLANZONI, *Musica classica e musica popolare*, «Gazzetta musicale di Milano», XXII, 1867, pp. 201-203: 202-203.

In questo scenario, ancora carente di educazione alla storia, pochi scampoli di antico soddisfano la curiosità, probabilmente nemmeno pruriginosa, per l'inesplorato, per l'esotico e apportano defaticante varietà, ma non si inscrivono in prospettive più ambiziose né spronano a esplorazioni in profondità: perciò non sopportano alcun sovraccarico di significato, anche qualora vantino il primato della riscoperta, della prima esecuzione in tempi moderni.

Azioni di un certo mordente intraprendono invece, di lì a qualche anno, i paladini fiorentini del rinnovamento musicale, segnatamente Basevi, Biaggi e Luigi Ferdinando Casamorata. Nel vortice di mille altre occupazioni – i periodici «L'armonia» (1856-59) e «Boccherini» (1862-82), le «Mattinate beethoveniane» (dal 1859) che daranno i natali alla Società Fiorentina del Quartetto (1861-70), l'erezione dell'Istituto Musicale (1859), la creazione dei «Concerti popolari a grande orchestra» (1863) e di concorsi musicali, le conferenze, la composizione, la didattica – nel 1856 organizzano un ciclo di «musica classica», che dispiega arie e cori dalla *Serva padrona* e dall'*Olimpiade* di Pergolesi, dal *Messia* di Händel, dall'*Orfeo* e dall'*Iphigenie* di Gluck.⁵¹ Più tardi, con l'aiuto dell'editore Giovanni Gualberto Guidi, fondano la «Società per l'esecuzione della musica dell'antica scuola melodrammatica italiana»; la cerimonia inaugurale, il 26 marzo 1865 presso la sede dell'Istituto Musicale, rispolvera la sinfonia della *Medea* di Mayr e pagine liriche, in riduzione per canto e pianoforte, di Cimarosa, Spontini, Sacchini e ancora Mayr, suscitando in un giornalista l'osservazione che nessuno avrebbe potuto credere trattarsi di musica composta ben sessant'anni prima.⁵²

Frattanto, dalla Regia Accademia di Santa Cecilia era stata bandita, in lingua francese, di prammatica a Roma quando ci si rivolgeva agli stranieri di stanza o in transito in città, una serie di sei concerti pretenziosamente intitolata «Renaissance de la musique classique et profane». Svoltasi nella sala accademica dei Quiriti di palazzo Altamps, durante l'inverno del 1862-63, sotto la direzione dei fratelli Giuseppe e Leopoldo Mililotti, essa costituisce una delle prime occasioni – in seguito non più tanto rare – che porgono all'ascolto opere di Palestrina, Monteverdi, Händel, Gluck, Mozart, Mendelssohn e Liszt.⁵³

⁵¹ PAOLO PAOLINI, *Beethoven a Firenze nell'Ottocento*, «Nuova rivista musicale italiana», V, 1971, pp. 753-787 e 973-1002: 775-776. Sul vivacissimo *entourage* musicale fiorentino si vedano quanto meno LEONARDO PINZAUTI, *Prospettive per uno studio sulla musica a Firenze nell'Ottocento*, «Nuova rivista musicale italiana», II, 1968, pp. 255-273, e MARCELLO DE ANGELIS, *La musica del granduca: vita musicale e correnti critiche a Firenze, 1800-1855*, Firenze, Vallecchi, 1978.

⁵² ANTONIO ADDAMIANO, *La figura e il ruolo di Abramo Basevi nella vita musicale del secondo Ottocento a Firenze*, in ANTONIO ADDAMIANO – JANIA SARNO, *Catalogo del fondo Basevi nella biblioteca del Conservatorio «Luigi Cherubini» di Firenze: musica vocale, opere teatrali manoscritte e a stampa*, Roma, Torre d'Orfeo, 1994, pp. IX-LVI: XV.

⁵³ ALBERTO DE ANGELIS, *Chiese e case di Santa Cecilia in Roma: Concerti da camera e sinfonici in una raccolta di G. Sgambati*, «Accademia Nazionale di Santa Cecilia: Annuario 1959-60», pp. 363-401: 365. Sull'ambiente musicale romano, oltre alla rapida sintesi di ATTARDI, *Roma musicale nell'800* cit., si veda ALBERTO DE ANGELIS, *La musica a Roma nel secolo XIX*, Roma, Bardi, 1944, e REMO GIAZZOTTO, *Quattro secoli di storia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, 2 voll., Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 1970, II, pp. 61-373.

È da rimarcare che gli eventi ricordati ora sono provocati da uomini e istituzioni affezionatissimi all'idea di infliggere una sferzata ammodernante alla cultura musicale del paese, come depone il coinvolgimento in ogni impresa che sappia di nuovo, sia essa la riforma della musica sacra, la divulgazione della produzione musicale germanica, la rievocazione del patrimonio storico o la protezione elargita ai debuttanti. Sospinto da fiduciose aspettative, il loro principale interesse risiede dunque nella viva attualità, sulla quale bramano di agire incisivamente. A tale propensione soggiace pure lo studio della musica del passato, affrontato appunto in funzione di un presente che, se non contenta, è però suscettibile di essere voltato, all'insegna del progresso, in un imminente futuro ben altrimenti appagante.

Per fare un solo esempio, l'intento programmatico che nel 1856 ispira Basevi a fondare «L'armonia: organo della riforma musicale in Italia» è quello di riannodare «il filo spezzato che i moderni maestri deve unire ai classici antichi». ⁵⁴ La valutazione dell'«enunciato impone fra l'altro di identificare i due monconi in questione, un quesito che si risolve prendendo atto del fatto che larga parte delle audizioni enfaticamente raggruppate in rassegne descrivono un arco epocale che insiste, a monte, sui capolavori italiani compresi fra il rinascimento e un passato prossimo ma già obliato e, a valle, sulle composizioni dei massimi rappresentanti del romanticismo continentale: traspare un'impalcatura concettuale la cui affinità con l'attitudine dei coetanei filosofi idealisti è oltretutto asseverata dall'additare in Giacomo Meyerbeer – incarnazione di un superiore momento di sintesi della cantabilità italiana e della perizia tecnica tedesca – il tutore che gli aspiranti operisti dovrebbero eleggersi in alternativa a un Verdi fin troppo concessivo alla voga del tempo. ⁵⁵

Sbaglia chi immagina che sulla scia di queste si accalchino moltiplicate iniziative, perché al contrario, fin quasi allo scadere del secolo, la riscossa antiquaria procede a rilento, affidata com'è all'operosità di pochi. Ciononostante vi sono alcuni avvenimenti che meritano di essere segnalati.

Nel 1869 Henry-Louis-Stanislas Mortier de Fontaine è in tournée in Italia e almeno in tre piazze – Torino, Bologna e Venezia – si presenta con un tipo di programma che dà principio anche da noi alla moda, dilagata in Europa già diversi decenni prima, del concerto storico. ⁵⁶ Questa espressione, che campeggia nel foglio illustrativo del recital di Bologna,

⁵⁴ «L'armonia», I, 1856.

⁵⁵ Qualche cenno sull'«eclettismo italo-germanico» abbracciato da Basevi si trova in PAOLINI, *Beethoven a Firenze* cit., p. 772; più diffusamente dell'accoglienza in Italia di Meyerbeer tratta FABRIZIO DELLA SETA: *L'immagine di Meyerbeer nella critica italiana dell'Ottocento e l'idea di «dramma musicale»*, in *L'opera tra Venezia e Parigi*, I cit., pp. 147-176, e Id., *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993 (Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia, 9), «Meyerbeer», pp. 121-137.

⁵⁶ Per il concerto torinese ANNARITA COLTURATO, *La Società Torinese del Quartetto (1854-1867)*, in *Miscelanea di studi*, 4: in onore di Alberto Basso, a cura di Isabella Data, Torino, Istituto per i Beni Culturali in Piemonte - Centro Studi Piemontesi, 1996, pp. 167-218: 183; per quello veneziano MICHELE GIRARDI – FRANCO ROSSI, *Il teatro La Fenice: cronologia degli spettacoli, 1792-1936*, Venezia, Albrizzi, 1992, p. 244. Ringrazio l'amico Paolo Da Col per avermi comunicato una copia del programma di sala del concerto bolognese unitamente a molti materiali documentari concernenti i concerti storici.

è seguita dalla delucidazione: «Opere de' maestri, italiani, inglesi, francesi, e tedeschi dei secoli XVI, XVII, XVIII, XIX, scritti per virginalo, clavicordo, spinetta interpretati nel loro ordine cronologico sul piano-forte sistema americano d'I. e P. Schiedmayer». Il pianista difatti sciorina venti pezzi di altrettanti autori, da William Byrd a Robert Schumann, in una successione stabilita dalle date di nascita, scrupolosamente incolonnate a lato dei nomi (fig. 1).

Sebbene lo abbia forse ritagliato da talune sillogi tastieristiche date alle stampe di recente all'estero, Fontaine sfoggia un repertorio insolito per l'Italia e, di concerto in concerto, accenna persino leggere modulazioni mirate a lusingare il sentimento campanilistico delle città che visita: Bologna, per esempio, con una Gavotta del felsineo Giovanni Battista Martini, Venezia con due pezzi di autori lagunari, una Sinfonia a cinque voci di Giovanni Gabrieli e un Allegro di Benedetto Marcello.⁵⁷ Il che tuttavia non previene Corinno Mariotti, corrispondente della «Gazzetta musicale di Milano», dal criticare l'ammissione alla serata torinese di due sole composizioni italiane, di Frescobaldi e Domenico Scarlatti, nonché l'inadeguatezza stilistica di talune interpretazioni.⁵⁸

Che il rigore filologico non possa costituire l'apprensione prima del concertista lo si evince d'altronde dalla configurazione stessa delle sue esibizioni. Esse parrebbero tese ad avallare il vagheggiamento romantico di un incessante affinamento dell'arte 'pianistica', grazie all'intercessione di genii che, a compimento della volontà divina, trainano l'umanità nell'ascesa al progresso: una logica per sua natura poco versata all'escussione di dettagli pertinenti singoli momenti della storia, che esalta le personalità e ignora per contro le implicazioni grettamente materiali nelle quali si dibattono i comuni mortali perché, incurante di queste, nell'epifania del puro spirito si inverte la grandezza trascendente i limiti dell'epoca.⁵⁹ Anche se, trent'anni più tardi, Fontaine ovviamente non può disconoscere il passaggio terreno di Mendelssohn, Chopin e Schumann, sembra quasi che egli abbia sbirciato nel diario al quale, un giorno del 1838, Ignaz Moscheles confidava questo pensiero:

Ho nuovamente scavato fra i tesori inceneriti della Pompei musicale e portato alla luce parecchie grandezze. Beethoven è grande, e chi potrei nominare più grande di lui? Ma poiché il pubblico ascolta non soltanto lui, ma anche i moderni pezzi d'effetto, voglio

⁵⁷ Fonti delle scorbende pianistiche di Fontaine avrebbero potuto essere, per esempio, un certo numero di volumi, dei ventitré totali, allora disponibili nella collana curata da Aristide e Louise Farrenc *Le trésor des pianistes: collection des œuvres choisies des maîtres de tous les pays et de toutes les époques depuis le XVI^e siècle [...] accompagnées de notices biographiques et historiques [...]*, Paris, Aristide Farrenc, poi veuve Farrenc, 1861-1872, con saggi della letteratura tastieristica dal XVI secolo alla metà del XIX, o i diversi fascicoli de *Les clavecinistes de 1637 à 1790*, Paris, Heugel, 1864-1867, famosa antologia compilata da Jean-Amédée Le Froid de Méreaux.

⁵⁸ C[ORINNO] M[ARIOTTI], *Carteggi (Torino, 28 gennaio)*, «Gazzetta musicale di Milano», XXIV, 1869, pp. 38-39: 39.

⁵⁹ I riferimenti più ovvi sono quelli dei grandi manifesti della musica romantica, per i quali vedi soprattutto E. T. A. HOFFMANN, *Dialoghi d'un musicista*, a cura di Mariangela Donà, Milano, Minuziano, 1945 (parzialmente riedito col titolo *Poeta e compositore: scritti sulla musica*, a cura di Mariangela Donà, Fiesole, Discanto, 1985), e ROBERT SCHUMANN, *La musica romantica*, a cura di Luigi Ronga, Torino, Einaudi, 1942.

LICEO ROSSINI

Questa sera Sabato 15 Maggio a ore 8 ¹/₂

SECONDO ED ULTIMO

CONCERTO STORICO

OPERE

de' Maestri, Italiani, Inglesi, Francesi, e Tedeschi dei Secoli XVI, XVII, XVIII, XIX.
scritti per Virginal, Clavicordo, Spinetta
interpretati nel loro ordine cronologico sul Piano-Forte Sistema Americano d' I. e P. Schiedmayer (1)

DA

MORTIER DE FONTAINE

I.	{	Sellengers Air	WILLIAM BIRD	nato nel 1543
		Corrente	G. FRESCODALDI	1588
		Alemanda	J. J. FROBERGER	1637
		Passacaglia (a richiesta)	GIORGIO MUFFAT	1645
II.	{	Cebell	H. PURCELL	1654
		Burta	J. KUHNAU	1667
		Les Bergeries (a richiesta)	F. COUPERIN	1668
III.	{	Sonata (a richiesta)	D. SCARLATTI	1683
		Allegro (quarto Concerto)	F. G. HAENDEL	1684
		Fantasia e fuga cromatiche (a richiesta)	G. S. BACH	1685
		Gavotta (a richiesta)	FRANCESCO G. B. MARTINI (ZINGHETTI)	1706
IV.	{	Andante (inedito)	W. FRIEDMAN BACH	1740
		Fughetta (inedito)	PH. EMAN. BACH	1746
		Tempo di minuetto	J. HAYDN	1732
		Giga (inedita)	L. BOCCHERINI (?)	1735
		Rondo' (a richiesta)	A. W. MOZART	1756
V.	{	Primavera (pezzo primo dell'opera 101)	LUIGI VAN BEETHOVEN	1770
		Scherzo (a richiesta)	F. MENDELSSOHN	1809
		Berceuse	FRÉDÉRIC CHOPIN	1809
VI.	{	Scene boschereccie (op. 82)	R. SCHUMANN	1810

1. — Ingresso nel Bosco.
2. — Cacciatori in agguato.
3. — Fiori solitari.
4. — Luogo bandito:

* Come la morte pallido — Ah! qui cresco il fiore,
Un sol nel mezzo or mostraci — Di rosso atro colore.
Non già dai raggi splendidi — Del sol fu colorato,
Ma dall' umano sangue — In terra abbeverato. *

5. — Campagna ridente.
6. — Osteria.
7. — Uccello profeta.
8. — Canzone da caccia.
9. — Congedo. (Addio.)

(1) Dal Magazzino Pasciuti e Biancani

Biglietto d' ingresso L. 1 — Posto distinto L. 1

vendibili al Gabinetto Musicale Brancha sotto il portico della Banca, al Magazzino Piano-Forti Pasciuti e
Biancani dalla Mercanzia N. 1311, e la sera del Concerto alla Porta d' ingresso.

Bologna. Stab. Tlp. Monti

Fig. 1 - Programma del concerto tenuto dal pianista Henry-Louis-Stanislas Mortier de Fontaine al Liceo Musicale di Bologna il 15 maggio 1869.

che conosca i compositori dalle cui spalle Beethoven spiccò il volo dell'aquila. Non si deve dimenticare il passato della propria arte, quando si vuole rendere omaggio al presente. Perciò ho cominciato con gli antichi maestri, e voglio guidare i miei ascoltatori un po' alla volta fino a quelli dei nostri giorni; alla fine essi potranno fare confronti e concludere.⁶⁰

Lo strumento impiegato, costruito da una nota ditta tedesca, è l'ultimo grido in fatto di pianoforti a coda, che con ogni probabilità consiste nell'applicazione del telaio interamente metallico a corde incrociate, un'innovazione per la quale la fabbrica americana Steinway era stata insignita della medaglia d'oro all'esposizione di Londra del 1862.⁶¹ Nulla osta a che esso si impadronisca della letteratura degli avi, anche se è d'uopo ricordare che già nel 1837, nella capitale britannica, Moscheles fa ricorso a un clavicembalo del 1771 per suonare Bach, Händel e Scarlatti e, nella medesima città, dal 1861 Ernst Pauer affronta tre filze di «historical performances of pianoforte music in strictly chronological order» (questa, testualmente, la titolazione) eseguendo le pagine più datate, quelle cembalistiche, su strumenti originali.⁶²

Ben altre compressioni intellettuali sorreggono le esperienze consumate a Genova negli anni Settanta. Assai emblematicamente, a esserne investiti non sono gli enti musicali, ma la Società Ligure di Storia Patria. Qui, fra il 1865 e il 1872, Desimoni, preside della sezione di belle arti, aveva tenuto quattro conferenze, frutto di annose perlustrazioni di biblioteche e archivi italiani e stranieri, dalle quali erano uscite lumeggiate le cose salienti della tradizione musicale ligure entro il XV e il XVIII secolo. Quasi emanazione di quelle letture, nel 1875 e 1876, in seno alla sezione archeologica, Pier Costantino Remondini promuove due «tornate musicali» che, restituendo all'ascolto preziosi saggi arsnovistici l'una e una generosa cretomazia di brani quattro, cinque e primoseicenteschi l'altra, si prefiggono di «presentare un'idea dello sviluppo dell'arte dal medio evo fino ai tempi in cui si è introdotto nelle composizioni musicali l'accordo della settima di dominante».⁶³

⁶⁰ IGNAZ MOSCHELES, *Diario*, che cito da PIERO RATTALINO, *Da Clementi a Pollini: duecento anni con i grandi pianisti*, Milano – Firenze, Ricordi – Giunti Martello, 1983, p. 41.

⁶¹ L'ipotesi mi è stata suggerita dalla collega Giuliana Montanari (alla quale esprimo la mia riconoscenza) sulla base di informazioni tratte dalla *Encyclopedia of keyboard instruments*, vol. I, *The piano*, ed. by Robert Palmieri, New York, Garland, 1994.

⁶² JEROME ROCHE, *Moscheles, Ignaz*, in *The new Grove dictionary of music and musicians*, London, MacMillan, 1980, XII, pp. 599-600: 599; ALFRED JAMES HIPKINS, *Pauer, Ernst*, *ivi*, XIV, p. 305; HASKELL, *The early music revival* cit., pp. 20-21.

⁶³ CORNELIO DESIMONI, [*Profilo biografico di Pier Costantino Remondini*], ms. autografo, s.d. [1893], Genova, Biblioteca Franzoniana, Archivio Pier Costantino Remondini, in Id., «*Saggio storico sulla musica in Liguria*» e «*Sulla storia musicale genovese*» cit., p. 64. Tutta la documentazione riguardante gli eventi in parola è raccolta in MAURIZIO TARRINI, *Pier Costantino Remondini e le «tornate musicali» della sezione di archeologia della Società Ligure di Storia Patria (1875-76)*, in *Musica a Genova tra medio evo e età moderna. Atti del convegno di studi*, a cura di Giampiero Buzelli, Genova, Associazione Ligure per la Ricerca delle Fonti Musicali, 1992, pp. 169-245, e Id., *Un arciliuto di Michel Zelas (Genova 1656) fotografato e descritto da P. C. Remon-*

Nella persona di Remondini si assommano competenze disparate: dalla padronanza di numerose lingue, fra le quali cinese, giapponese, indiano, ebraico, greco e arabo (oltre alle europee più comuni e al russo), alla professione di diverse branche della scienza, come astronomia, botanica e geografia, alla familiarità con la storia, la filologia, l'esegesi biblica, la memotecnica. In quanto alla musica egli che, «dedicatosi specialmente alla musica sacra, combatté strenuamente per la sua riforma», pur muovendo da una formazione schiettamente pratica, avvicina la ricerca storica armato di conoscenze che oltrepassano di larga misura quelle del semplice musicista.⁶⁴

Infatti, per realizzare quelle memorabili audizioni, Remondini si accolla il rinvenimento e la decifrazione dei testi musicali, il ripristino di reperti organologici dismessi e, in qualche misura, delle tecniche performative loro confacenti, infine l'evocazione degli elementi contestuali atti a agevolarne la fruizione. Desimoni, ammirato, registra che egli «a tale uopo nulla trascura: lo studio ostinato degli originali che possa avere alle mani; l'aiuto delle stampe riprodotte e dei libri teorici e pratici, anche i più recenti; la corrispondenza con chi si occupa di simili studi, come il ch. Gaspari, il dott. Amelli dell'Ambrosiana, il sig. Cho[u]quet per la parte strumentale, il bibliotecario di Monaco Giulio Giuseppe Maier [...]».⁶⁵

Dagli scambi epistolari intercorsi con Gaetano Gaspari, ormai anziano bibliotecario del liceo musicale di Bologna, invero emergono appieno la tensione che spinge il genovese a inquisire dissertazioni e musiche vetuste ottenute in prestito dalle biblioteche o delle quali commissiona copie, il continuo aggiornarsi alle novità editoriali che appaiono in Italia e all'estero, la fondatezza dei giudizi critici.⁶⁶

In conclusione, il metodo di lavoro seguito da Remondini consente di indovinare in lui la fisionomia del musicologo, ormai non più adombrata in quella del musicista erudito. Basterebbero a dimostrarlo le pene durate a sciogliere gli enigmi della notazione di maniera del tardo Trecento italiano che, anche dopo l'esecuzione del 1875, lo portano a interrogare i trattati di Marchetto da Padova e Johannes de Muris, la miscellanea di Cousemaker e i manuali di paleografia ancora freschi di stampa di Johann Gottfried Heinrich Beller-

dini nel 1876, «Bollettino della Società Italiana del Liuto», IV/1, 1994, pp. 4-9. L'illazione alla quale si improntano le iniziative genovesi – quella di un prima e un dopo rispetto all'uso della settima di dominante – non è affatto originale: per contenerci alla sola Italia, ne aveva trattato a lungo BIAGGI, *Della musica religiosa* cit.; è da notare che Remondini era socio, con Biaggi, dell'Accademia del Regio Istituto Musicale di Firenze. Una terza tornata era prevista, ma non ebbe luogo. Colgo l'occasione per ringraziare Maurizio Tarrini della prodigalità con la quale mi ha elargito materiali e notizie sulla musica ligure nel XIX secolo.

⁶⁴ La citazione è tratta da CARLO SCHMIDL, *Remondini, Pier Costantino*, in ID., *Dizionario universale dei musicisti*, 3 voll., Milano, Sonzogno, 1926, II, p. 357, che ricorda la seconda tornata. Per la militanza cecilianiana di Remondini si veda MAURIZIO TARRINI, *La «Memoria intorno allo stato della musica sacra nel Genovesato» di Pier Costantino Remondini (1874)*, «Liguria», LVIII/3, 1991, pp. 9-14, e le lettere da lui inviate a un compagno di 'crociata', il gregorianista veronese Antonio Bonuzzi, ora in *Lettere autografe e inedite a don Antonio Bonuzzi sul movimento ceciliano*, a cura di Antonio Cozza, s.l., Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza e Belluno, 1988, pp. 56-97.

⁶⁵ DESIMONI, *La musica storica a Genova* cit., in ID., «Saggio storico sulla musica in Liguria» e «Sulla storia musicale genovese» cit., p. 52.

⁶⁶ La corrispondenza è pubblicata integralmente in TARRINI, *Pier Costantino Remondini e le «tornate musicali»* cit., pp. 208-233.

mann e Gustav Jacobsthal. O l'impegno profuso a scovare la chiave per la decrittazione dell'intavolatura tastieristica tedesca, che poi trova confermata nei breviari sincroni di Martin Agricola e Michael Praetorius, e di quelle per liuto, alle quali si applica con profitto fra i primi in Italia.⁶⁷

Venendo ora alle due «tornate», sarà utile sottolineare gli aspetti che le contrassegnano inconfondibilmente e che si ripresenteranno in avvenire a qualificare talune iniziative di spicco.

La prima incede come una dotta conversazione durante la quale Remondini tocca argomenti inerenti la musica medievale ed esamina le proprietà paleografiche delle fonti coeve, servendosi anche di un facsimile a colori – a rispecchiare la notazione «mista», nera e rossa – della ballata *Ma douce amour* di fra Giovanni da Genova, ricalcato per trasparenza su carta velina da un codice della Biblioteca Estense di Modena. A questa, per finire, si dà esecuzione congiuntamente a «due pezzi di confronto»:

l'uno è cavato da un manoscritto anonimo della Biblioteca di Cambrai e venne tradotto dal Coussemaker; l'altro, composto nel 1360 da Francesco Landino degli Organi, che è un dire il più celebre musicista dei suoi tempi, appartiene alla Biblioteca Nazionale di Parigi e fu tradotto dal Fétis. E dal confronto si rileva che frate Giovanni non era musicista da meno del Landino, benché cinque secoli abbiano coperto il suo nome d'immeritato oblio. Difatti si troverà che la sua ballata, se non ha la dolcezza e la chiarezza di quella del Landino, la supera invece per arditezza di combinazioni armoniche, per larghezza di melodie e per dottrina.⁶⁸

La seconda riunione, forte del successo arriso alla precedente, si svolge in una Sala Sivori, tempio cittadino della musica 'seria', ricolma di non meno di ottocento spettatori. Remondini recita un'orazione introduttiva:

Cercai di disporre l'udienza meglio che potei, persuadendola a dimenticar per poco la musica presente, e diedi qualche relazione sulla musica e i musicisti genovesi, ma tralasciai tutto quanto avea scritto sulla forma delle antiche composizioni, sulla notazione, sui volumi che avevamo avuti, sulle edizioni genovesi, e sulla storia musicale del '500, per non andar troppo per le lunghe; parlai degli strumenti e diedi qualche spiegazione del programma; conclusi con raccomandar lo studio della musica antica che è quello che deve tener sulla buona via la musica moderna.⁶⁹

Ha quindi luogo la parte propriamente musicale, ricca di quattordici esemplificazioni che, in ossequio al parametro cronologico, spaziano fra sacro e profano, vocale e stru-

⁶⁷ Intorno agli interessi liutistici di Remondini, si veda la corrispondenza intercorsa assai più tardi con Chilesotti, pubblicata in TARRINI, *Pier Costantino Remondini e le «tornate musicali»* cit., pp. 234-237.

⁶⁸ *Sunto della lettura di P. C. Remondini sulla musica antica e specialmente di frate Giovanni da Genova*, «Giornale ligure di archeologia, storia e belle arti», II, 1875, pp. 438-443, che cito da TARRINI, *Pier Costantino Remondini e le «tornate musicali»* cit., p. 192.

⁶⁹ Lettera di Remondini a Gaspari, da Genova, 19 maggio 1876, trascritta in TARRINI, *Pier Costantino Remondini e le «tornate musicali»* cit., p. 217.

mentale, dal XIV secolo alle soglie del Seicento, alternando monumenti di storia patria – due madrigali di Giovanni Battista Dalla Gostena e del nipote Simone Molinaro, entrambi maestri di cappella del duomo –, composizioni dovute a forestieri che a Genova soggiornarono – come Vincenzo Ruffo, rappresentato da un'antifona e da un madrigale «alla zenese» – e altri brani estratti da libri conservati nelle biblioteche e nelle raccolte private cittadine (fig. 2). A ogni pezzo Remondini dà «*extempore* qualche spiegazioncella» e non perde l'occasione «per dir qualche dura verità intorno agli abusi della musica in chiesa, e a quelli che parlan di musica italiana senza conoscere più in là di Verdi o Donizetti». ⁷⁰

Mentre al primo incontro il musicologo si scusa di non potersi avvalere degli «strumenti usitati nel secolo XIV» e «prega i colleghi ad appagarsi del pianoforte, che tutti li rappresenta», ⁷¹ per il secondo è in grado di affidare alle mani dei suoi coadiutori alcuni preziosi originali imprestati da notabili famiglie del posto: una tiorba firmata Michele Zelas e datata Genova 1656, alla quale però, verosimilmente per via di un'incordatura troppo robusta, «si staccò la cordiera poco prima del concerto e si supplì con una chitarra», una mandola del Seicento e un clavicembalo di Vito Trasuntino del 1560. ⁷² Inoltre, con questi stessi cimeli e pochi altri allestisce una piccola mostra.

Un ultimo commento vale la testimonianza resa da Remondini in merito ai problemi posti dall'interpretazione di un repertorio così lontano, giudicati insolubili a seguito dell'interruzione della tradizione esecutiva. Il suo atteggiamento, per quanto non dia adito a ulteriori specifiche indagini, denota una consapevolezza ancora inespressa da parte di coloro che coltivavano la passione antiquaria: «La bontà intrinseca della musica che esporremo e la perfetta sua esecuzione son cose secondarie per noi. Il nostro trattenimento sarà più fatto pei curiosi che non per i musicisti. E anche volendo non potremmo fare diversamente. Abbiamo forse noi conservato le tradizioni di tre secoli fa?» ⁷³

Con le manifestazioni in parola si spende altresì un precoce tentativo di attenuare il divario che, nell'attenzione alle nostre origini musicali, per i motivi già evidenziati, si era venuto a stabilire fra la sfera del sacro, lungamente rimirata a carpirne presagi di uno stile migliore, e quella del profano, massimamente disdegnata per quanto attiene le età medioevale e rinascimentale, dalle quali si stimava di non poter trarre immediato vantaggio per la definizione di canoni operativi moderni. Se restano invece invalicabili le frontiere nazionali, ché la ricognizione a ritroso si mantiene selettivamente abbarbicata

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Sunto della lettura di P. C. Remondini cit., citato da TARRINI, Pier Costantino Remondini e le «tornate musicali» cit., p. 192.*

⁷² Dell'incidente occorso alla tiorba informa la già citata epistola di Remondini a Gaspari, in TARRINI, *Pier Costantino Remondini e le «tornate musicali» cit., pp. 217-218.* Per ottenere schiarimenti sull'incordatura, Remondini si era posto in corrispondenza con l'allora direttore del museo strumentale del Conservatoire National de Musique et Déclamation di Parigi, Gustave Chouquet; di quest'ultimo riporta una lettera TARRINI, *Pier Costantino Remondini e le «tornate musicali» cit., pp. 205-206.*

⁷³ Lettera di Remondini a Gaspari, da Genova, 28 aprile 1876, anche in TARRINI, *Pier Costantino Remondini e le «tornate musicali» cit., p. 213.*

SOCIETÀ LIGURE
DI
STORIA PATRIA

—
SEZIONE DI ARCHEOLOGIA

—
N. V.
—

ORDINE DELLA TORNATA

DEL 17 MAGGIO 1876.

1. Parole del Preside riguardanti la musica in Genova nel secolo XVI e nei primi anni del XVII.

—
2. Saggio vocale e strumentale della medesima, a cui prendono parte le gentili signore marchesa GIOVANNINA PIUMA, ELENA SCIALLERO-CARBONE e il sig. GIUSEPPE ROMBO dilettanti; il chiariss. Maestro EMILIO BOZZANO, coi distinti Professori BARABINO, ROMANELLI, FIRPO, GIORGI, CAPURRO e DOMENICO VALLE, sotto la direzione del chiariss. Maestro GIUSEPPE VALLE.

a) Canto carnascialesco del secolo XV a 3 voci, d'autore ignoto, pubblicato da Adriano De la Fage da un codice ms. della Biblioteca Magliabecchiana di Firenze.

b) Canzone a voce sola di CARLO DUCA D'ORLÉANS (1415), da un ms. della Biblioteca Nazionale di Parigi, pubblicata da J. B. Wekerlin.

c) *Libera me Domine* (versione francese), canto assolo estratto dal *Thesaurus harmonicus divini Laurentini Romani* — Colonia, 1603, esistente nella Biblioteca della R. Università di Genova.

Fig. 2 - Programma della seconda «tornata» musicale della Società Ligure di Storia Patria tenuta da Pier Costantino Remondini a Genova presso la sala Sivori il 17 maggio 1876.

d) *Ricercare* di FRANCESCO DA MILANO e *Passamezzo* di JACOPO GORZANIS, tratti da alcuni *Libri d'intavolatura di liuto* esistenti alla Biblioteca della R. Università (1534-63), eseguiti sopra un arciliuto costruito in Genova da MICHELE ZELAS *alla Stella*, l'anno 1656, di proprietà del march. Giuseppe Centurione.

e) « Mi parto, ahi sorte ria », *Villanella* a 3 voci del celebre LUCA MARENZIO, estratta dal *Thesaurus harmonicus divini Laurencini Romani*.

f) *Villanella* d' autore ignoto, con accompagnamento d' arciliuto, cavata dallo stesso *Thesaurus*.

g) « Mi piace star in vita », *Madrigale* a 4 voci di G. B. DALLA GOSTENA, allievo di Filippo De Monte e Maestro di Cappella nel Duomo di Genova; dal suo *Primo libro di Madrigali a 4 voci* — Venezia, Gardano, 1582.

h) *Toccata del 2.º tono* per organo composta da GIOSEFFO GUAMI da Lucca, Maestro di Cappella del Principe Gian Andrea D'Oria I (1585), tradotta da un ms. dell' epoca in intavolatura tedesca, e appartenente a un illustre patrizio genovese.

i) *Adoramus te Christe*, antifona a 4 voci virili di VINCENZO RUFFO da Verona, Maestro di Cappella del Principe Andrea D' Oria il Grande (1545) estratto dal vol. I della *Musica divina* del Can. Proske di Ratisbona.

k) «Vezzosi augelli», *Madrigale* a 3 voci di SIMONE MOLINARO, allievo e nipote di G. B. Dalla Gostena e Maestro di Cappella nel Duomo di Genova (1617), estratto dal *People's Music Book*, Londra 1853.

l) *Bergamasca* di G. B. BÉSARD, dal *Thesaurus harmonicus*, eseguita sopra una mandora del secolo XVII, di proprietà del socio cav. G. B. Villa, e accompagnata dall'arciliuto.

m) *L'amour au mois de mai*, Canzone a voce sola di J. LEFÈVRE (1613), dall'*Echo du temps passé* di J. B. Wekerlin.

n) *Madrigale alla xenoese* di VINCENZO RUFFO in dialetto dell'epoca, con lievi sostituzioni di parole, dal suo *Terzo libro di Madrigali a 4 voci* — Venezia, Gardano, 1560.

Tip. Sordo-muti.

Fig. 2 - (segue)

al suolo italico, riesce però più nitida la specificazione, anch'essa sinora inconsueta, del carattere regionale che timbra molte efflorescenze della civiltà italiana, non solo musicale. I musicologi accorderanno attenzione sistematica a questa particolarità non prima che a Novecento iniziato.

A Bologna, donde ne segue passo passo i preparativi, Gaspari fiuta il sentore di primizia della seconda «tornata» genovese, tanto che – in previsione di un concerto storico che nel 1878 si dovrà dare nel capoluogo emiliano, per la scopertura del monumento di Luigi Galvani, a cento anni dalla morte – chiede vi possano presenziare alcuni membri della direzione del liceo musicale, affinché «si formino un'idea d'una cosa per loro (anzi generalmente per tutti) affatto nuova», e protesta che «è proprio una provvidenza che costà si eseguiscano antiche musiche congiunte perfino agli strumenti dell'epoca, giacché mi pareva questo impossibile a' nostri giorni in Italia», e che sarebbe per loro «un pan unto l'aver il magnifico clavicembalo e l'arcileuto». ⁷⁴

Si va aprendo insomma una stagione propizia alle programmazioni conformate sulle gesta pionieristiche sin qui descritte. I concerti storici smorzano il tono altisonante e acquisiscono l'inattesa capacità di attirare un vasto uditorio. Il desiderio di sfruttare il magnetico potere ingenera abuso della formula magica, cosicché la locuzione non si assesterà mai su un significato puntuale; anzi, a copertura delle difformi scelte sbandierate in suo nome, viene forzata e slabbrata sin quasi a perdere di identità.

È piuttosto divertente (e istruttiva) la disputa che si origina intorno a quanto appropriatamente si sia affibbiato l'aggettivo storico a un concerto in cartellone nel 1881 ai Concerti Popolari di Torino. Molti anni più tardi, l'accidente è rivangato da Depanis in questi termini:

Se possibile, il 54° concerto del 4 dicembre ritrovò accresciuti la folla e gli entusiasmi del 50°; bastò per questo che il concerto si intitolasse «storico». Intendiamoci sul significato della parola «storico» se vi riusciremo, del che dubito assai posto che nemmeno allora riuscirono i critici, il comitato ed i musicisti a mettersi d'accordo.

Il comitato dichiarò anzitutto che il concerto storico era ristretto alle ouvertures teatrali, e volle dappoi giustificare la scelta delle ouvertures del *Matrimonio segreto*, della *Faniška*, dell'*Assedio di Corinto*, della *Norma*, di *Maria di Rohan*, del *Tannhäuser* e dei *Vespri siciliani* coll'osservare che le prime cinque della scuola italiana sono una diretta derivazione l'una dall'altra e che le due ultime di due compositori viventi (eravamo nel 1881), genii indiscutibili, non si potevano lasciare in disparte perché formavano l'ultimo anello di una splendida catena sinfonica. E qui Ippolito Valetta sollevò la doppia questione pregiudiziale, se il programma meritasse l'appellativo di storico anche limitato alla stretta cerchia delle ouvertures teatrali e se in ogni caso col volgarizzare soltanto le ouvertures teatrali rispondesse allo scopo dei Concerti Popolari; una serie di antipasti mal si presta, soggiungeva facetamente, alla lista delle vivande di un pranzo regolare. Alla duplice obiezione il cronista della «Gazzetta piemontese», polemizzando coll'appendicista, rispose nel

⁷⁴ Nell'ordine, lettere di Gaspari a Remondini, da Bologna, 2 maggio e 20 aprile 1876, riportate in TARRINI, *Pier Costantino Remondini e le «tornate musicali»* cit., pp. 214 e 212.

corpo del giornale che bisognava prendere il concerto ed il programma per quello che erano e non per quello che vorrebbero i negatori della storicità solo perché il concerto non comprendeva cento nomi di compositori con duecento composizioni e non durava almeno tre giorni filati.

Ma, anche ridotta la discussione su questo terreno, la scelta delle ouvertures prestava sempre il fianco a molte critiche. Com'era possibile partire dall'ouverture del *Matrimonio segreto* quasi che l'ouverture del Cimarosa fosse il capo-stipite delle ouvertures teatrali? come dimenticare gli illustri predecessori ed i contemporanei ai quali il Cimarosa attinse? come tralasciare i nomi di un Gluck, di un Mozart, di un Weber che all'ouverture diedero personali impronte? come contemplare la sola scuola italiana in un genere che meno risponde alle caratteristiche del genio italiano? come giustificare l'eccezione dell'ouverture del *Tannhäuser* se il ciclo storico abbracciava i compositori melodrammatici italiani? Che le ouvertures del *Tannhäuser* e dei *Vespri* «rappresentino le divergenze di due maestri i quali posti alle due estremità si confondono nel genio e nella gloria», era argomento polemico di un qualche peso a patto di sopprimere il criterio storico; se no, poco concludeva e niente dimostrava. Certo, il nome di Wagner in mezzo ai nomi di Cimarosa, di Cherubini, di Rossini, di Bellini, di Donizetti, di Verdi produceva a primo aspetto una strana impressione raddoppiata dalla circostanza che la stessa ouverture del *Tannhäuser* una decina di anni addietro aveva sollevato vivaci proteste. Di ciò il comitato si rese conto ed a mezzo della «Gazzetta piemontese» invitò il pubblico a spastoiarsi dai pregiudizi per apprezzare con animo sereno la bellezza del programma.

Comunque, tra per la lustra di «storico», tra per il rumore suscitato dalle discussioni preventive, tra per la curiosità di assistere a qualcosa di grosso, la folla accorsa al concerto fu addirittura enorme.⁷⁵

Proviamo ora a isolare gli elementi più distintivi di questo florilegio quasi esauriente dei luoghi comuni che prosperano in simbiosi con i concerti storici.

Sul piano più superficiale, la sovrabbondanza – cento nomi, duecento composizioni, tre giorni filati – conferisce la prerogativa eminente, riscontrabile spesso nella realtà dei fatti. Per esempio, l'opuscolo del primo «saggio pubblico» di una serie votata alla «*musica storica* tanto sacra che profana» dalla Società Musicale Romana nel maggio del 1889 (all'indomani dei concerti romani di Chilesotti e Cesare Pollini) batte sul fatto che qualche cosa di simile «per quanto si sappia non è stato per anco intrapreso in Italia, o per lo meno in così vaste proporzioni».⁷⁶ Ma perfino nell'ambito delle esercitazioni scolastiche si fa varco la tendenza a mettere in piedi cicli interi, come quello che si dilunga in tre cor-

⁷⁵ DEPANIS, *I concerti popolari ed il teatro Regio di Torino* cit., II («1879-1886»), pp. 141-143.

⁷⁶ Il programma di sala – *Concerto storico di musica melodrammatica eseguito dalla Società Musicale Romana pel saggio pubblico nel maggio 1889*, Roma, Tipografia della Pace, 1889, riportato anche in ALBERTO DE ANGELIS, *Domenico Mustafà, la Cappella Sistina e la Società Musicale Romana*, Bologna, Zanichelli, 1926, pp. 160-162 – elenca pezzi operistici di Francesca Caccini, Monteverdi, Luigi Rossi, Cavalli, Stradella, Alessandro Scarlatti, Pergolesi, Jommelli, Piccinni, Gluck, Paisiello, Tarchi, Cherubini, Spontini e Rossini, e specifica che «i primi tre numeri sono accompagnati da un'orchestra speciale, formata con istrumenti dell'epoca in cui la musica fu eseguita». Solo il primo dei concerti programmati venne eseguito; esso costituì l'ultima manifestazione pubblica dell'ormai agonizzante associazione.

pose sedute, rispettivamente dedicate allo sviluppo delle scuole italiana, francese e tedesca, al liceo musicale di Torino nel 1895.⁷⁷

La paratassi cronologica dei tanti numeri, cippi miliari che scandiscono il percorso, è l'altro segno tipico che si impone, sia che la progressione guadagni i tempi odierni sia che si interrompa più prematuramente; al punto che la critica non esiterà a censurare i casi in cui esso verrà disatteso: il viaggio nel tempo non ammette zigzaganti andirivieni che finiscono col disorientare.

Non prospettato dai torinesi, perché solo auspicabile, a infondere un colore caratteristico, ma soverchiamente problematico e non vincolante, è l'impiego di strumenti antichi o presunti tali. Esso si mantiene sempre parsimonioso e limitato alle specie che si sospetta siano scomparse senza filiare corrispettivi moderni. Quindi sì a liuti, tiorbe, ribeche, mandole, viole da gamba; no invece a violini, flauti, chitarre, arpe di foggia arcaica e ancora no, se non eccezionalmente, alle varietà allignate nell'albero genealogico del pianoforte: clavicordi, spinette, clavicembali e fortepiani. Rinnovata curiosità suscitano però strumenti assegnati un tempo a ruoli stravaganti, come la viola d'amore e altri che si fregiano della medesima qualifica.

Trascorrendo a un livello di maggiore astrazione, ciò che colpisce – soprattutto a paragone con le consuetudini che regolano il concertismo ordinario –, ma che pure, in qualche maniera, rende ragione delle convenzioni formali invalse, è l'esigenza di accreditare assunti ben discernibili e, per quanto possibile, conchiusi. Per questo, a Torino, viene avanzata la remora che possa non fare senso principiare la rassegna sinfonica da Cimarosa, anziché risalire alle origini del genere, o che l'esautorazione dei compositori viventi lasci inesausta la sequenza o, non di meno, che sia manifestamente arbitrario accogliere un esemplare non assimilabile allo stile italiano.

Tanti scrupoli, d'altra parte, comporta la matrice deterministica che veglia dietro gran parte di queste proposte, vividamente simboleggiata dalla catena di anelli, nessuno dei quali può essere omesso, pena il contraddire la «diretta derivazione l'una dall'altra» delle ouvertures al vaglio. In altre parole, il concerto ambisce a offrirsi quale porzione di una concisa ma giudiziosa epitome di storia universale.

Ora, però, io pure potrei essere tacciato di non minore perentorietà se lasciassi campo alla congettura che ogni concerto sedicente storico trovi piena corrispondenza nei tratti somatici appena delineati; nella pratica la confezione materiale è soggetta a opzioni assai cangianti. Inoltre, a dispetto delle vaghe indicazioni che ho lasciato filtrare di quando in quando nel corso di questa esposizione, non è concesso di ricondurre i singoli allestimenti al sistema teorico che eventualmente li abbia generati, se non in rari casi particolari, come quello che introdurrò più avanti trattando di Chilesotti; anche in questi, tuttavia, non sono la cernita e la *consecutio* dei brani che consentono la verifica, alla quale semmai ci si accosta attraverso più acclaranti estrinsecazioni verbali.

È vero che, a scorrere le recensioni giornalistiche dei concerti storici, ci si imbatte facil-

⁷⁷ ALBERTO BASSO, *Il Conservatorio di musica «Giuseppe Verdi» di Torino: storia e documenti dalle origini al 1970*, Torino, UTET, 1971, pp. 126-127.

mente in asserzioni che suggeriscono come le idee divulgate da filosofi, storici e letterati abbiano fatto il loro corso e intridano ormai di sé molte menti. Della loro ricaduta nelle cerchia di certo attivismo musicale fa fede, fra i molti, un breve inciso di Gustavo Sanguorgi, fondatore del foglio bolognese «L'arpa»: «Nell'epoca presente gli studi storici si fanno ovunque con febbrile attività; non si tratta argomento senza risalire al passato, senza evocare i secoli che furono, e lo stesso i dotti consessi fanno per ciò che riguarda la musica». ⁷⁸ Non sfuggirà però che, in cronico difetto di pronunciamenti più circostanziati, la concezione storico-filosofica dalla quale emana l'ideazione dei programmi di concerto resta insondabile.

In definitiva, forse proprio questo eludere gli accertamenti ideologici fa sì che il concerto storico si presti a una fruizione allargata, che incontri il favore di una platea composta. La musica, «arte più sensitiva che meditativa [...], a differenza di quelle che non commuovono il cuore se non dopo aver colpito l'intelletto», produce impressioni che «variano a seconda delle diverse condizioni dei tempi»; ⁷⁹ un relativismo del pari pieghevole concede di goderne in tanti modi diversi quanti sono i possibili approcci intellettuali soggettivi. Una medesima rievocazione storico-musicale perciò farà intuire ad alcuni l'inarrestabile appropinquarsi dello spirito umano alla perfezione celeste, mentre altri – per non dire che dell'opinione da quella massimamente divaricata – preferiranno trovarvi conferma dell'azione di più concreti processi predicati dalle teorie evoluzionistiche importate di recente. ⁸⁰

È venuto il tempo di ricordare brevemente un'espressione fra le più felici dell'associazionismo corale italiano in un'epoca che, come abbiamo visto, ne è alquanto avara. Si tratta dell'Accademia di Canto Corale fondata a Torino nel 1875 da Stefano Tempia (del quale poi erediterà il nome), allo scopo «di studiare e far conoscere ai cultori dell'arte seria ed al pubblico in generale le composizioni corali dei grandi maestri italiani e stranieri, quelle in specie che non si possono udire eseguite nelle chiese o nei teatri». ⁸¹

A informare sui precedenti ai quali può fare riferimento una simile istituzione soccorre uno spesso opuscolo – dovuto probabilmente alla penna dell'allora direttore Giulio Roberti – esplicativo del saggio accademico che, fra gli oltre duecento offerti alla cittadinanza sino alla prima guerra mondiale, si ataglia più dappresso al genere del concerto storico. ⁸²

⁷⁸ GUSTAVO SANGIORGI, *I venerdì della Filarmonica*, «L'arpa: giornale letterario, artistico, teatrale», XXXIII/10-11, 5 aprile 1886, pp. 1-2; 2; l'articolo, deprivato però del passo citato e della firma, è trascritto in GAMBASSI, *L'Accademia Filarmonica di Bologna* cit., pp. 187-188.

⁷⁹ *Concerto storico di musica melodrammatica eseguito dalla Società Musicale Romana pel saggio pubblico nel maggio 1889* cit., p. [3].

⁸⁰ In merito a queste ultime si può prendere utilmente visione di ANTONIO SERRAVEZZA, *Musica e scienza nell'età del positivismo*, Bologna, Il Mulino, 1996, che però, eccetto un breve cenno a Chilesotti (pp. 303-305), non prende in considerazione il modo in cui il pensiero di Charles Darwin e Herbert Spencer si riflette negli scritti musicologici italiani.

⁸¹ Da una circolare diramata nel 1875 per annunciare la costituzione della società, citata da ENNIO BASSI, *Stefano Tempia e la sua Accademia di Canto Corale*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1984, p. 80.

⁸² *Concerto sacro-istorico che si darà nella sera del giovedì santo, 14 aprile 1881 alle 8 1/2 precise, Sala*

Avanti di chiosare brani e autori, l'estensore ripercorre i più luminosi episodi ottocenteschi del «risorgimento» della antica musica sacra italiana, a partire dall'opera di Choron per giungere al Riedel'scher Verein, voluto appunto da Carl Riedel, con il quale Roberti era entrato in contatto a Lipsia nel 1875. Strada facendo sono elogiati gli apporti di Fétis, del principe della Moskowa, di Charles Vervoitte, Carl Proske, Franz Willner, mentre è taciuta ogni incursione retrospettiva occorsa al di qua delle Alpi. Oltre ai torinesi iscritti negli annali dell'Accademia di Canto Corale e allo stesso Roberti – che di ritorno dalla Germania aveva tentato di fare attecchire a Firenze il modello del Verein –, l'unico con nazionale degno di menzione è don Guerrino Amelli, fondatore e direttore della rivista milanese «Musica sacra» e presidente di una schola cantorum intitolata a santa Cecilia. Col che è tutto più chiaro.

Il «concerto sacro-istorico» che occasiona il volumetto, in calendario per il giovedì santo del 1881, in aggiunta alla compagine vocale schiera un'orchestra d'archi addizionata di oboi e trombe da caccia ed è ripartito in quattro blocchi intestati alle scuole romana, veneziana, bolognese e napoletana. Assecondando credenze diffuse e persistenti, Roma concorre con soli brani a cappella di Palestrina, Victoria e Allegri; ambasciatori di Venezia sono consacrati Giovanni Gabrieli, Lotti e Benedetto Marcello; Bologna grava sulle spalle del solitario Clari; Napoli chiama all'appello Stradella, D'Astorga, Leo, Pergolesi e Durante.⁸³

L'anno successivo, allo scoccare della medesima festività, l'Accademia svisa la formula e presenta un «Concerto sacro di musica italiana ispirata ai riti della settimana santa dalla seconda metà del secolo XVI alla prima metà del XIX». La prima parte, a cappella, è ancora incentrata su Roma, con Felice Anerio, Victoria e Palestrina; la seconda, alla quale intervengono anche una piccola orchestra d'archi e l'harmonium, passa in rassegna cronologica «saggi di composizioni di celebri maestri italiani sull'inno *Stabat mater*»: Palestrina, D'Astorga, Pergolesi, Boccherini e Rossini.⁸⁴

Non renderemmo però giustizia alla società corale torinese se, accanto alle rare prestazioni sullo stampo di quelle menzionate, non tenessimo conto dell'infinità di pagine revocate dall'oblio in decenni di esibizioni ecletticamente commiste di antico e di moderno. Malgrado i loro connotati esteriori non le scostino di netto dal deprecato e consunto stereotipo del campionario antologico, esse sembrano preparare nuove modalità di ricezione della musica rinascimentale e barocca destinate a precisarsi a cavaliere di Otto e Novecento.

Ad ampliare ancora un po' la panoramica – che vuole essere di tipi e non certo di eventi – si presta una compagine di produzioni che germogliano e mettono radici nel pieno della stagione dei concerti storici, pur non esaurendosi in questi. Mi riferisco alle celebrazioni dei centenari di compositori illustri.

Per formarsene un'immagine si considerino le due adunanze dell'Accademia Filarmonica di Bologna, nel dicembre del 1884, per il primo centenario della morte di padre Martini,

già *Oratorio del Ginnasio Gioberti, via Principe Amedeo, 19, Torino, Roux e Favale, 1881*; stralci sostanziosi si possono leggere in BASSI, *Stefano Tempia* cit., pp. 72-80.

⁸³ I programmi dei concerti dell'Accademia sino al 1983 sono trascritti in BASSI, *Stefano Tempia* cit., pp. 152-250: 157 per quello qui in considerazione.

⁸⁴ BASSI, *Stefano Tempia* cit., pp. 158-159.

che includono esclusivamente musiche sue (figg. 3 e 4), o, per tornare a Torino, la «Commemorazione bicentennial della nascita di Giorgio Federico Händel», della quale si incarica l'anno successivo l'Accademia Tempia restaurando l'oratorio *Giuda Maccabeo*, o le onoranze per il secondo centenario dei natali di Tartini apprestate da Pollini al liceo musicale di Padova nel 1892, per non parlare dell'enorme impulso che il 1894 imprime alle riesumazioni palestriniane nelle principali città italiane.⁸⁵

Queste cerimonie, di norma, coniugano parola e suono: una prolusione, che ricostruisce – nei casi migliori non solo a forza di ampollosa retorica – la vicenda biografica e artistica del musicista *in titolo*, introduce all'ascolto di una selezione dalle sue opere. È pur sempre musica 'storica' – il distacco è quanto meno centenario – sebbene scardinata dall'allineamento cronologico, giacché l'accento cade di peso sull'uomo, non sul progresso o sull'evoluzione dell'arte. Tali anniversari si rivelano importanti perché istigano a uno scandaglio più minuto del catalogo di un compositore e incoraggiano la proposizione, anche in circostanze non altrettanto solenni, del programma monografico, un omaggio tributato sinora quasi solo a Beethoven e a rari eroi del presente.⁸⁶

I pochi anni che ormai mancano alla grande deflagrazione bellica scorrono nella sostanza sui binari posati nell'ultimo quarto del secolo.

La novità più smagliante è data dal fatto che la musicologia, pretendendo il conferimento di un'ormai improcrastinabile autonomia disciplinare, garante un fardello di competenze gonfiatosi al punto da rendersi insostenibile al musicista pratico, procura una sottile ma netta scriminatura fra quello e gli adepti alla ricerca. Compositori ed esecutori contempleranno in seguito il repertorio delle origini a modo loro, non più nella focale della lente incastonata al culmine di ingombranti sovrastrutture dottrinarie, e se ne serviranno liberamente, anche con altri fini, sottraendolo alla temperie storicistica.⁸⁷

La vita musicale gode di una sempre più convulsa circolazione di idee e persone. Così nel 1897 Arnold Dolmetsch col suo pittoresco strumentario si esibisce a Roma, mentre nei primi anni del Novecento Wanda Landowska incanta il grande pubblico al suono del clavicembalo; l'Esposizione Generale Italiana porta a Torino nel 1898 la Schola Cantorum di St. Gervais e molti circuiti concertistici scritturano le parigine Société des Concerts d'Au-trefois e Société des Instruments Anciens di Henri Casadesus, della quale fa parte il

⁸⁵ Una raccolta, purtroppo incompleta, dei programmi dell'Accademia Filarmonica di Bologna si trova nell'Archivio Bertocchi, presso la biblioteca del Conservatorio Martini di Bologna, alla segnatura S. 127: n° 90 e 91 per quelli martiniani. Per la commemorazione torinese vedi BASSI, *Stefano Tempia* cit., pp. 94-96 (con echi della stampa anche straniera) e 162. Per quella padovana SERGIO LEONI, *L'Istituto Musicale «Cesare Pollini» di Padova*, Firenze, Le Monnier, 1941, p. 145; colgo l'occasione per segnalare il manoscritto autografo del discorso introduttivo di Pollini conservato, fra i pochi suoi cimeli scampati alla dispersione, nella «scatola Pollini» presso la biblioteca dell'omonimo conservatorio a Padova e cortesemente indicatami dal bibliotecario, l'amico Filippo Juvarra, che ringrazio.

⁸⁶ Un solo esempio: il 28 e 29 aprile 1894 la Società dei Concerti di Brescia organizza due «Grandi concerti bazziniani» a inaugurazione del venticinquesimo anno di attività; Antonio Bazzini ne era stato il fondatore: SARTORI, *L'avventura del violino* cit., p. 166.

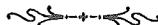
⁸⁷ Non è qui possibile seguire nel dettaglio questi sviluppi; alcuni spunti sono contenuti in NICOLÒDI, *Gusti e tendenze del Novecento musicale* cit., capitolo III, «Restauri in stile moderno», pp. 119-161.



REALE ACCADEMIA FILARMONICA
DI BOLOGNA



1.° Centenario del P. GIO. BATTISTA MARTINI



PROGRAMMA

del 1.° CONCERTO che avrà luogo nella residenza accademica, la sera dell
7 Dicembre 1884, sotto la direzione del Cav. LUIGI MANGINELLI e
col concorso di Egregi Professori, Artisti e Dilettanti, i quali tutti si
prestano gentilmente.

1. P. G. B. MARTINI — Sinfonia in si b per istrumenti ad arco.
(Allegro, Andante, Vivace).
2. » » — Adagio per organo.
Sig. Prof. RAFFAELE SANTOLI.
3. » » — *Meco scherzi o santo amore* — Aria per
tenore.
Sig. LEOPOLDO SIGNORETTI.
4. » » — Gavotta — per istrumenti ad arco.
5. » » — Coro e Quartetto nella tragedia *Giovanni
di Giscala*.
Signorine ELVIRA ZUCCHINI ed AMINA
Cocchi — Signori LEOPOLDO SIGNORETTI e GAETANO ROVERI.

Prima del Concerto sarà letto un breve discorso dal Presidente.

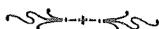
Fig. 3 - Programma del primo dei due concerti per il centenario della morte di Giovanni Battista Martini organizzati dall'Accademia Filarmonica di Bologna nel 1884.



REALE ACCADEMIA FILARMONICA
DI BOLOGNA



1.° Centenario del P. GIO. BATTISTA MARTINI



PROGRAMMA

del 2.° CONCERTO che avrà luogo nella residenza accademica, la sera dell
9 Dicembre 1884, sotto la direzione del Cav. LUIGI MANCINELLI e
col concorso di Egregi Professori, Artisti e Dilettanti, i quali tutti si
prestano gentilmente.

1. P. G. B. MARTINI — Sinfonia per istrumenti ad arco. (Allegro,
Andante, Vivace).
2. » » — *Ave Maria*, Coro a tre voci — Contralti,
Tenori e Bassi.
3. » » — Suonata V per Pianoforte. (Preludio, Fuga,
Adagio, Allegro, Sarabanda).
Sig. Prof. GUSTAVO TOFANO.
4. » » — Fuga con doppio soggetto — per Violini
e Violoncelli.
5. » » — *Super flumina Babylonis*, Salmo CXXXVI —
per Contralto e Coro.
Signorina AMINA COCCHI.



Prima del Concerto l' illustre Prof. AVV. LEONIDA
BUSI leggerà alcune notizie intorno a *Gio. Battista Martini*
ed alla sua *Storia della Musica*.

Fig. 4 - Programma del secondo dei due concerti per il centenario della morte di Giovanni Battista Martini organizzati dall'Accademia Filarmonica di Bologna nel 1884.



R. ACCADEMIA FILARMONICA
DI BOLOGNA

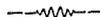


PROGRAMMA

DELLA CONFERENZA-CONCERTO
di FEDERICO CONSOLO



1° APRILE 1887



PARTE PRIMA

1. CONSOLO — *La scuola italiana del violino*. Memoria letta dall'Autore.

PARTE SECONDA

2. *La Scuola italiana del violino*. (Collezione CONSOLO) inedita. — Scelta di pezzi de' più illustri Violinisti-Compositori del 17.^{mo} secolo, con accompagnamento di Pianoforte, composto da FEDERICO CONSOLO.
3. VERACINI (1685-1750) . — Largo.
4. VIVALDI (....-1740) . . — Sonata-Preludio — Largo — Allemanda — Giga.
5. GEMINIANI (1682-1762) — Affettuoso — Allegro.
6. VERACINI — Aria rustica.
7. LOLLI (1740-1802) . . . — Adagio — Allegro assai.
8. VIOTTI (1753-1824) . . . — Andante sostenuto e Rondò (con cadenza).

Accompagna col Pianoforte la signorina EMMA CASTELFRANCO

Fig. 5 - Programma della conferenza-concerto su «La scuola italiana del violino» tenuta da Federico Consolo all'Accademia Filarmonica di Bologna il 1° aprile 1887.

SALA DELLA SOCIETÀ FILARMONICO-DRAMMATICA
(gentilmente concessa)

Lunedì 9 Dicembre alle ore 8 15 pm.

avrà luogo un

Concerto di musica corale antica italiana

sostenuto dalla

„SOCIETÀ CORALE TEATRALE“

sotto la direzione del Maestro **ROMEO BARTOLI**

PROGRAMMA :

1. a) *Pierluigi da Palestrina*. — Canzonetta a 4 voci.
b) *Monteverdi Claudio*. — Madrigale a 5 voci.
c) *Anerio Felice*. — Canzonetta a 4 voci.
2. a) *Pierluigi da Palestrina*. — Madrigale a 4 voci.
b) *Monteverdi Claudio*. — Madrigale a 5 voci.
c) *Vecchi Orazio*. — Canzonetta a 6 voci.

RIPOSO.

3. *Marenzio Luca*. — Madrigale a 5 voci.
4. a) *Monteverdi Claudio*. — Madrigale a 5 voci.
b) *Pifaro Nicolò*. — Frottola a 4 voci.
c) *Pierluigi da Palestrina*. — Madrigale a 4 voci.

RIPOSO

5. a) *Pierluigi da Palestrina*. — Canzonetta a 3 voci.
b) *Vecchi Orazio*. — Villanella a 3 voci.
c) *Scandello Antonio*. — Canzone alla Napolitana a 4 voci.
6. a) *Monteverdi Claudio*. — Madrigale a 5 voci.
b) *Donato Baldassare*. — Villanesca alla Napolitana a 4 voci.

DATI STATISTICI :

Pierluigi da Palestrina (n. 1515 - m. 1594). — *Monteverdi Claudio* (n. 1597 m. 1643). — *Anerio Felice* (n. 1560 - m. 1630) *Vecchi Orazio* (n. 1550 - m. 1605). — *Marenzio Luca* (n. 1550 - m. 1599). — *Pifaro Nicolò* (n. ?... - m. ?...) — *Scandello Antonio* (n. 1517 - m. 1580) — *Donato Baldassare* (n. ?... - m. 1603).

PREZZI :

Ingresso Cor. 2.—
Sedie in sala " 2.—
Sedie in galleria " 1.—

I biglietti sono in vendita nello Stabilimento musicale C. Schmidl & C.o Piazza Grande (palazzo municipale) e la sera del Concerto al bigoncio della sala.

Fig. 6 - Programma di un concerto tenuto dalla Società Corale Teatrale diretta da Romeo Bartoli a Trieste presso la Società Filarmonico-drammatica (dopo il 1901).

Società di Concerti " Giuseppe Martucci ,,

Anno VII. - Stagione 1910 **NAPOLI** Carlo Clausetti, direttore

9.° CONCERTO D'ABBONAMENTO

R. POLITEAMA GIACOSA

Domenica 13 Marzo 1910, alle ore 16,30 precise

CONCERTO STRUMENTALE

della Società francese

CONCERTS D' AUTREFOIS

ESECUTORI:

M.lle M. Delcourt (clavicembalo) || **F. Jurgensen** (viola d'amore)
M.rs L. Fleury (flauto) || **G. Desmonts** (viola da gamba)
.. **L. Fossé** (oboe d' amore) || **Edvard Nanny** (contrabbasso)

PROGRAMMA

- I. **HASSE** (1699-1783) — Sinfonia
Allegro - Andante - Presto
- II. a) **FRESCOBALDI** (1583-1644) — *Gagliarda*
b) **COUPERIN** (1668-1733) — *Le " Je ne seay quoi ,,*
c) **RAMEAU** (1683-1764) — *Passe-pied*
La Società
re magg.
- III. **BOISMORTIER** (1691-1765) — *Suite in re magg.*
La Società
- IV. **MARCELLO** (1686-1739) — *Sonata per flauto e clavicembalo*
Adagio - Giga - Largo - Presto
M.r L. Fleury
- V. **G. Cr. BACH** (1735-1782) — *Suite in do magg.*
La Società
- VI. a) **LOTTI** (1667-1740) — *Aria*
b) **CAIX D' HERVELOIS** (XVIII sec.) — *Musette*
per viola da gamba :
M.r G. Desmonts
- VII. a) **LULLI** (1633-1687) — *Pavane*
b) **BOISMORTIER** — *Les révérences nuptiales*
c) **MOURET** (1682-1738) — *Le temple de Gnide*
La Società
- VIII. **SACCHINI** (1734-1786) — *Ballet de Chimène (da Le Cid)*
Entrata - Allegro - Menuetto - Aria grave - Aria di ballo
La Società

Durante l'esecuzione di ciascun pezzo è vietato l'ingresso nella sala del teatro

CLAVICEMBALO PLEYEL

Fig. 7 - Programma del concerto tenuto dalla Société Concerts d'Autrefois alla Società dei Concerti Giuseppe Martucci di Napoli il 13 marzo 1910.

giovane Alfredo Casella; negli anni Dieci da Trieste la Società Corale Teatrale, diretta da Romeo Bartoli, porta in tutti i principali centri spettacoli di una qualche novità, come l'integrale dell'*Amfiparnaso* di Orazio Vecchi.⁸⁸

Nel 1907 Tito Ricordi rimugina persino un festival «Opera italiana», che dipanandosi lungo cinque settimane alla Fenice, con l'ausilio di Giulio Gatti Casazza per la parte organizzativa e la direzione artistica di Arturo Toscanini, insceni opere di Caccini, Carissimi, Monteverdi, Marcello, Scarlatti. Il progetto non si materializzerà, ma da questo momento si scatena una rincorsa al melodramma antico che fa registrare le riprese almeno de *Il filosofo di campagna* di Galuppi (Venezia, 1907), *Il barbiere di Siviglia* di Paisiello (Roma, 1907), *Orfeo* di Monteverdi (Milano, 1909; poi in tournée in tutta la penisola), *La serva padrona* di Pergolesi (Napoli, 1911), *Il matrimonio segreto* di Cimarosa (Milano, 1911), *Armida* di Lully (Firenze, 1911), *Rappresentazione di anima et di corpo* di Cavalieri (Roma, 1913), *Euridice* di Peri (Roma, 1916).⁸⁹

3. IL CONTRIBUTO DI OSCAR CHILESOTTI

Nel 1871, conseguita la laurea in giurisprudenza all'università di Padova, Oscar Chilesotti si ritira nella natia Bassano, dalla quale non si accomiaterà poi che di rado. Il cespite di famiglia lo dispensa da ogni costringimento di natura lavorativa e finanziaria ed egli nutrirà interesse per la filosofia, l'arte, la storia locale, la geologia e la meteorologia, parteciperà attivamente alla vita politica della cittadina, ma sopra ogni altra cosa coltiverà la musica, abbozzata già per l'addietro con l'applicarsi al flauto, al violoncello e alla chitarra.

«Ingegno acuto, indagatore diligente e perseverante, incline agli studi storici e al positivismo», egli si avventura nei meandri reconditi dell'arte prediletta.⁹⁰ La revisione dei *Capricci armonici* del secentista Ludovico Roncalli e il libro *I nostri maestri del passato* – primi frutti dell'esercizio musicologico maturati al caldo di un'incubazione decennale – sono le credenziali che gli spianano la strada per l'attuazione di un piano editoriale di un certo respiro e di provvida originalità, quale fu per quei tempi in Italia la «Biblioteca di rarità musicali», avviata nel 1883.⁹¹ Lo studioso licenzia poi speditamente una produ-

⁸⁸ Per Dolmetsch, figura contrastata e, nella considerazione dei contemporanei, a mezzo fra il ciarlatano e il profeta, il riferimento bibliografico d'obbligo è MARGARET CAMPBELL, *Dolmetsch: the man and his work*, London, Hamish Hamilton, 1975, p. 110 per il concerto romano. Le iniziative triestine sono documentate nell'opuscolo di MARGHERITA CANALE DEGRASSI, *Le esecuzioni monteverdiane nell'attività delle prime società corali a Trieste*, Trieste, Comune – Cappella Civica, 1994, pp. 31-65.

⁸⁹ NICOLODI, *Gusti e tendenze del Novecento musicale* cit., p. 99, per il vagheggiato festival veneziano, e pp. 100-103, per le riprese operistiche.

⁹⁰ VITO FEDELI, *Il dr. Oscar Chilesotti*, «Rivista musicale italiana», XXIII, 1916, pp. 596-616: 596.

⁹¹ *Capricci armonici sopra la chitarra spagnola, del conte Lodovico Roncalli (1692), trascritti nella moderna notazione*, a cura di Oscar Chilesotti, Milano, Lucca, 1881, opera insignita del diploma d'onore all'esposizione musicale di Milano dello stesso anno; CHILESOTTI, *I nostri maestri del passato* cit. (1882), accolto con favore dalla critica specializzata.

zione saggistica di versatilità bastante a schierare sullo scacchiere tutte le pedine con le quali giocherà una partita lunga quanto la vita.⁹²

Chilesotti rimemora le vicissitudini della sua appassionata dedizione alla musica in una minuta stilata di suo pugno per il *Musik-Lexikon* di Hugo Riemann.⁹³ Grazie a una concisione pressoché telegrafica, essa toglie ogni dubbio circa le imprese alle quali egli annette maggiore significato; nell'economia sorvegliatissima della stesura assume preminenza la dichiarazione che segue: «occupandosi sempre di musica così dal lato pratico come dal lato teorico e storico [...] cerca la risurrezione del liuto antico e [...] allo scopo tenne conferenze a Venezia (1888), a Roma (1889), a Trieste ed a Padova (1895), eseguendo musica di liuto del secolo XVI sullo strumento». All'illustrazione dei quattro episodi – dal bassanese valutati all'acme della propria carriera – è devoluta appunto la parte conclusiva di questo mio intervento.

Al primo appuntamento, quello veneziano, Chilesotti giunge preceduto da una discreta fama, conquistata soprattutto con gli scritti storico-musicali, ma anche corroborata dalla risonanza che avevano trovato la sua consulenza alla ricostruzione della strumentazione dell'*Arianna* di Benedetto Marcello o la circostanza che Verdi gli si rivolge «per il caso, nel quale dovesse introdurre nell'*Otello* qualche danza caratteristica dell'antica Venezia».⁹⁴ Tuttavia è forse più probabile che l'infatuazione per il pensiero di Arthur Schopen-

⁹² Per ulteriori informazioni sull'interesse musicologico di Chilesotti ci si rivolga al volume collettaneo *Oscar Chilesotti: diletto e scienza agli albori della musicologia italiana. Studi e ricerche*, Firenze, Olschki, 1987 (Studi di musica veneta, 12).

⁹³ La nota autobiografica – Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. H 44 bis – fu redatta nel 1895 per l'edizione francese dell'opera, apparsa dapprima in lingua tedesca nel 1882: HUGO RIEMANN, *Dictionnaire de musique*, traduit d'après la 4^{me} édition par Georges Humbert, Paris, Perrin, 1895-1902.

⁹⁴ «L'opinione», 19 marzo 1888; l'anonimo annuncio della conferenza-concerto di Venezia è probabilmente dovuto a Paulo Fambri, assiduo collaboratore di quella testata. Come testimonia un biglietto di Verdi del 15 gennaio 1887 da Genova (Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. V 45; riprodotto qui in facsimile in figura 8), nelle musiche inviategli da Bassano l'operista non trovò nulla di acconcio al caso suo: «queste danze non possono servirmi a nulla. Per l'istoria possono aver un pregio... ma nulla più!» Chilesotti, che aveva pubblicato l'*«Arianna»*, *intreccio scenico musicale a cinque voci di Benedetto Marcello (1727): trascrizione per canto e pianoforte*, Milano, Ricordi, 1886, come quarto volume della sua «Biblioteca di rarità musicali», nel 1887 risponde all'appello lanciato da Giulio Roberti, il quale intende ricostruire l'orchestrazione di alcuni estratti dell'opera. L'aiuto si rende necessario in quanto la partitura settecentesca (allora creduta autografa) della quale si era servito Chilesotti, un tempo posseduta dall'abate Giovanni Battista Candotti e passata poi in proprietà dell'antiquario ed erudito milanese Luigi Arrigoni, in seguito alla morte di quest'ultimo risulta irreperibile: come riferisce, fra gli altri, il critico musicale Filippo Filippi nel recensire l'esecuzione torinese del 22 giugno 1887 (*Rassegna drammatico-musicale: Il 72° saggio dell'Accademia di Canto Corale di Torino e l'«Arianna» di Benedetto Marcello*, «La perseveranza», 22 giugno 1887), «la parte orchestrale» Chilesotti fortunatamente «se la ricordava benissimo». Il «coro dei seguaci di Bacco» viene ripreso, con la strumentazione di Roberti, in un concerto al Liceo Musicale Benedetto Marcello di Venezia l'11 febbraio 1888, che offre ai giornali l'occasione di elogiare ancora Chilesotti. La partitura – in realtà una copia d'epoca, forse con porzioni autografe, ma certo con aggiunte e interpolazioni più tarde – è poi riemersa ed è ora custodita dalla Biblioteca Nazionale di Firenze (Landau Finaly, Ms. 246): ELEANOR SELFRIDGE-FIELD: *The works of Benedetto and Alessandro Marcello: a thematic catalogue with commentary on the composers, repertory and sources*, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 247-249.

Genova 15 Jan 1887
Guglielmo Chilesotti

La viaggio della
gentile premura mi
ma queste due non
possono farvi nulla.

Per l'istituzione possono
avere un pregio -- non
nulla più!

In ogni modo la viaggio
molto esatto, e con tutte
le premure mi ho fatto

Giuseppe Verdi

Fig. 8 - Biglietto autografo inviato da Giuseppe Verdi a Oscar Chilesotti il 15 gennaio 1887 da Genova (Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. V 45).

hauer sia il verso per il quale egli coglie l'opportunità di indossare la veste di conferenziere e concertista: proprio le sue versioni italiane delle opere del filosofo di Danzica lo introducono a Paulo Fambri.⁹⁵

Quest'ultimo – personaggio eccentrico che conduce un'esistenza spericolata e non priva di ombre, ma che, in quanto a costituzione intellettuale, è un onnivoro assoluto – ha in animo di presentare la seconda prova del traduttore nel corso di un'apposita seduta all'A-teneo Veneto.⁹⁶ La fitta corrispondenza che i due si scambiano dal febbraio del 1888 è divisa fra i contrattempi che ripetutamente impongono di differire il colloquio sul pessimismo e la concertazione di una manifestazione di tutt'altro genere.⁹⁷ Dal materiale propagandistico (figg. 9 e 10) e dai giornali risulta trattarsi della «conferenza e mattinata musicale» tenuta al Liceo Musicale Benedetto Marcello domenica 8 aprile di quello stesso anno:

Essa è organizzata da un essere antimusicale, il Fambri, al quale non essendo riuscito lo scorso anno di combinare un'accademia storica di scherma e avendoci spesi invano lavoro e denari parecchi, vuol pigliare la rivincita facendo (cioè facendo fare) della storia almeno in musica [...].

Il ricavato dell'accademia sarà a beneficio del Comitato della Lealtà Commerciale presieduto dal Fambri, ed ecco come egli entra in questo affare e si dà le mani attorno e vuole venirne a capo per il doppio scopo di far gustare le dimostrazioni storiche per poi saltar fuori lui cogli spadoni di Camillo Agrippa, del Capoferro, del Bondi di Maso e del Manciolino, e intanto mettere in movimento gli artisti e le belle signore per la sua incocciatura di voler distruggere la camorra a Venezia.⁹⁸

Il tema della «conferenza storica» o «grande concerto storico» – così reclamizza la stampa quotidiana – è «La melodia popolare nel secolo XVI». Struttura di fondo e modalità espositive sono doviziosamente trasmesse dalla «Gazzetta di Venezia»:

L'indole della conferenza – basata in gran parte sulla tecnica dell'arte – non consente a noi profani in quella, di addentarci, per cui salteremo a piè pari e i tritoni, e le quinte, e le settimane, ecc. ecc.

Pur spogliata da tutto questo, la conferenza servì ad offrire anche ai profani un'esatta idea di quello che era la musica del secolo XVI presso i fiamminghi, i quali chiamavano melodie quello ch'era tutt'altro, e a provare che l'arte profana, colla fusione dell'elemento popolare al scientifico, fece progredire rapidamente la musica.

⁹⁵ ARTHUR SCHOPENHAUER, *Aforismi sulla saggezza nella vita*, traduzione di Oscar Chilesotti, Milano, Dumolard, 1885, e ID., *Il mondo come volontà e come rappresentazione*, versioni di Oscar Chilesotti, Milano, Dumolard, 1888.

⁹⁶ Il ritratto biografico di Fambri oggi più facilmente raggiungibile è NICOLA LABANCA, *Fambri, Paolo (Paulo)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XLIV (1994), pp. 510-515.

⁹⁷ Il carteggio, che contiene le sole missive di Fambri, è conservato a Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. F 1-20. La presentazione delle traduzioni di Chilesotti ebbe poi luogo nel luglio del 1891, come risulta da un'anonima corrispondenza apparsa su «L'Adriatico» del 27 luglio.

⁹⁸ *Ritagli e scampoli*, «Il Fanfulla», 27-28 marzo 1888; anche questo trafiletto pubblicitario non firmato fu probabilmente dettato da Fambri, legato al quotidiano e al suo supplemento settimanale «della domenica».

COMITATO
DELLA
LEALTA' COMMERCIALE

Venezia 5 Aprile 1888.

Onor. Signore

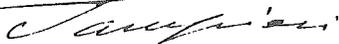
Domenica 8 Aprile nella grande Sala del Benedetto Marcello il celebre archeologo musicale D. Oscar Chilesotti parlerà intorno alla musica nel secolo XVI.

La conferenza sarà nei suoi punti principali illustrata da varie composizioni caratteristiche di quel tempo eseguite da eminenti concertisti quali il Tirindelli e il Dini. Figlierà parte col suo stromento lo stesso oratore il quale non ha certo qui od altrove superiori nè uguali nella conoscenza ed interpretazione dei mezzi musicali non che dell'indole e colore di quel periodo che, come potrà convincersi chi intende e sente, non fu insigne soltanto nella scienza e nelle arti rettoriche e figurative.

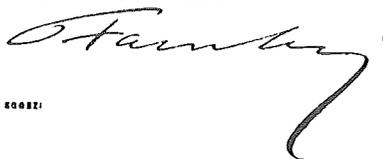
Aggiungasi che questo illustre signore, non Veneziano, viene fra noi per la filantropia, oltrecchè per l'arte, e che il ricavato della mattinata rimane tutto a vantaggio dell'opera del Comitato della lealtà commerciale, istituzione la quale non può proprio avere altri nemici che quelli del codice.

Venezia non ha come Milano, un gran diploma d'onore per il D.^e Chilesotti ma può, con una delle sue più cordiali accoglienze, provargli che essa non è davvero sconoscente a chi seppe testè restituire bella ed integra all'arte, e perfino ai trionfi della scena, l'Avianna del più grande dei suoi musicisti.

Il Presidente onorario del Comitato



Il Presidente ordinario del Comitato



***BREVIA - STAR. 117 TIR FERRARI KICHHAJR E EGGEZ!

Fig. 9 - Invito alla conferenza-concerto tenuta da Oscar Chilesotti a Venezia l'8 aprile 1888.

LICEO BENEDETTO MARCELLO

Domenica 8 Aprile - Ore 2 1/2

CONFERENZA e MATTINATA MUSICALE

DI BENEFICENZA

Il Dott. OSCAR CHILESOTTI celebre archeologo musicale parlerà intorno alla melodia popolare nel secolo XVI.

I punti principali della conferenza verranno illustrati dall'esecuzione di melodie caratteristiche del tempo, eseguite dall'oratore e dai chiarissimi professori Pieradolfo TIRINDELLI, Egisto DINI, Vincenzo COZZI, Leone LANCEROTTO, signorina Fanny FINZI ed Arturo BASEGGIO.

Sarà una festa degli studi e dell'arte che, per dire un solo dei meriti del Dott. O. CHILESOTTI, debbono a questo dottissimo fra gli artisti la risurrezione e il successo teatrale dell' **ARIANNA** del nostro immortale Benedetto Marcello.

Sarà inoltre una festa della moralità perchè il prodotto è tutto intero a beneficio di quanto il **Comitato della Lealtà Commerciale** sta preparando nell'interesse dei nostri artisti-industriali.

N.B. - I biglietti sono vendibili al camerino dei palchi sotto la procuratie, nei negozi musica E. Brocco in merceria dell' orologio, Locatello in bocca di piazza, libreria Münster a S. Marco, nonchè alla porta d' ingresso del Liceo Benedetto Marcello.

Fig. 10 - Locandina della conferenza-concerto tenuta da Oscar Chilesotti a Venezia l'8 aprile 1888.

Parlò dei primi maestri fiamminghi venuti in Italia, del Palestrina, che seppe, disse, dare alla musica vero carattere; parlò del p[adre] Grossi da Viadana, inventore del basso continuo, di Claudio Monteverde, del fiammingo Villaert, che tanto lustro recò alla cappella di San Marco e di tanti altri illustri nostri o stranieri.

Furono quindi eseguiti dei saggi di vari autori del secolo XVI così per violino solo o per più violini; e per violino, violoncello e chitarra alla quale, forse per avvicinarla al vecchio liuto, ci parve sia stata aggiunta qualche corda.

Tutti cotesti saggi, parecchi dei quali in istile fugato, così caro ai fiamminghi, riuscirono interessanti, e taluni furono anche assai gustati per una freschezza rara; e tra questi mettiamo la Sarabanda di Delabar [*sic*] per violino e chitarra, che fu suonata a meraviglia dal prof. Tirindelli e dal dr. Chilesotti, il quale non è soltanto un grande erudito, ma è altresì un forte suonatore di flauto, di violoncello e particolarmente di chitarra.

L'egregio uomo, dopo una serie di sane riflessioni interpolate ai saggi e colle quali mirò a dimostrare come l'arte nella scuola fiamminga, così ridondante di astruserie, non fosse che uno sterile giuoco; come l'elemento popolare non solo ha dato i temi alla musica moderna, ma le prescrisse anche i ritmi, ecc. ecc., concluse che, studiando il passato, ci prepareremo bene all'avvenire.

Alla esecuzione dei saggi presero parte, oltre al dott. Chilesotti, i professori Tirindelli, Cozzi, Dini, Lancerotto; la signorina Fanny Finzi ed il sig. Arturo Baseggio.⁹⁹

Dal quadro argomentativo al corteo delle esemplificazioni auricolari che lo trapassa (desumibile anch'esso in buona parte dai numerosi resoconti cronachistici), tutto lascia pensare a una manovra di avvicinamento, se non addirittura a un'anteprima, di quel che di lì a poco prenderà corpo, per i tipi di Ricordi, nell'opuscolo dal titolo *Sulla melodia popolare del Cinquecento: saggio*.¹⁰⁰ Lo smilzo fascicolo, come vedremo, costituisce il primo parto di un prolifico interesse sul quale l'autore stazionerà ancora a lungo, riscuotendone esiti sempre più cospicui.¹⁰¹ Che esso fosse già allora in avanzata fase di gestazione, coincidendo con la sostanza della conversazione marciiana, lo attestano irrefragabilmente due lettere, una poco posteriore di Cesare Pollini, che tira in ballo anche le musiche eseguite in quella occasione,¹⁰² e un'altra appena più tarda con la quale un Fambri entusiasta aizza a rinnovare lo straordinario successo arriso alla prima conferenza:

⁹⁹ Conferenza e mattinata musicale, «Gazzetta di Venezia», 8 aprile 1888; l'articolo, adespoto, denuncia concordanze testuali talmente pervasive con la corrispondenza *Musica al Malibran - «Attila» e «Ruy Blas» - Conferenza del Chilesotti*, siglata in calce P. F. e apparsa sulla «Gazzetta musicale di Milano», XLIII/16, 15 aprile 1888, p. 156, da indurre a imputare ancora a Fambri la paternità di entrambi.

¹⁰⁰ Il volumetto, che non reca la data di stampa, vede per certo la luce all'inizio del 1889: lo lascia intendere una lettera di Filippo Marchetti a Oscar Chilesotti, da Roma, 24 marzo 1889, Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. M 60: «Consegnai ieri a sua maestà la copia rilegata il suo saggio sulla musica popolare».

¹⁰¹ La primogenitura è debolmente contrastata dal precedente scritto *Sulla decadenza della musica fiamminga e sull'origine e sviluppo della scuola veneziana (secoli XVI-XVIII)*, «Gazzetta musicale di Milano», XXXIX, 1884, pp. 109-110, 119-120, 131-132, dove Chilesotti tenta un primo affondo nelle problematiche sulle quali si concentrerà in seguito; l'articolo è riassorbito nella «Nota» che suggella *Sulla melodia popolare*, pp. 11-14.

¹⁰² Lettera di Pollini a Chilesotti, da Padova, 30 giugno 1888, Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. P 52: «E la sua conferenza quando sarà stampata? Attendo di vederla colla massima impazienza».

Bisogna fare il *bis*.

Che fa che il Ricordi stampi o no la conferenza prima? Che lo strumento nuovo sia o no in pronto? – La prima anche senza di ciò fu un successione e occorre la conferma presente S.M. la regina. Del resto vuole dispensarsi dalla conferenza e limitarsi a dirigere il concerto? Mettiamoci ben d'accordo, parlerò io annunciando nel programma che le ricerche e le idee del sig. Chilesotti saranno espone dal Fambri per lasciarlo tutto alla direzione della parte tecnica.

Ed io leggerò le parti più importanti della prima conferenza commentandole e sviluppandole secondo gli accordi che prenderemo. Ma per carità non manchi all'arte, alla beneficenza e all'amicizia.¹⁰³

Il musicologo evidentemente non oppone un diniego reciso, tant'è che nei mesi successivi fra i due corrispondenti correrà parola nientemeno che di un ciclo di concerti. Desidera però, da un lato, munirsi di uno strumento adeguato alla bisogna, col quale rimpiazzare la chitarra aumentata di «qualche corda», dall'altro, attendere l'imminente pubblicazione. Se non è difficile comprendere i motivi che lo consigliano a procacciarsi un liuto, certamente più credibile nella resa di quel repertorio, c'è invece da chiedersi perché egli eriga a *conditio sine qua non* l'apparizione del saggio *Sulla melodia popolare*. Per tentare una risposta è opportuno esaminare, sia pure corvamente, quella dissertazione.¹⁰⁴

Senza perdersi in preamboli Chilesotti sferra un virulento attacco alla corrente storica della polifonia, dagli inizi incerti sino alla massima affermazione cinquecentesca. Quasi attratti da un parafulmine, gli strali critici si scaricano per lo più sui maestri fiamminghi, rei di avere toccato lo zenit di quel metodo compositivo e di averne saturato la scena musicale:

nelle produzioni di questa scuola invano si avrebbe cercato il sentimento, l'ispirazione artistica quale l'intendiamo noi, invano si avrebbe cercato la melodia che tocca il cuore, la pagina dettata dalla passione o dal genio. I fiamminghi avevano fatto della musica una vera scienza: con essi le note si succedevano alle note per effetto di un calcolo che combinava insieme parti diverse in un intreccio complicatissimo di voci, senza altra regola che quella di non produrre dissonanze troppo spiacevoli e specialmente l'abborrito intervallo di tritono, il *diabolus in musica*.¹⁰⁵

Importa rimarcare subito come «voci» sia qui contrapposto frontalmente a «melodia», atteso che essa non è reputata congrua a quella tessitura polifonica. La condotta lineare di Ockeghem o di Josquin infatti non conosceva autonomia, era indeterminata, priva di slancio espressivo, irregolare nella quadratura, soggiogata a «un'armonia, nella quale manca-

¹⁰³ Lettera di Fambri a Chilesotti, da Venezia, 5 luglio 1888, Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. F 7.

¹⁰⁴ Su di essa è incentrato anche GIUSEPPE VECCHI, *La melodia popolare nel pensiero e nella ricerca filologica di Oscar Chilesotti*, «Chigiana», XXIII, 1966, pp. 211-223, poi incluso in OSCAR CHILESOTTI, *Studi sulla chitarra e altri scritti (1894-1916)*, Bologna, Forni, 1975, pp. 1-13, che guarda però con maggiore interesse alle implicazioni liutistiche.

¹⁰⁵ CHILESOTTI, *Sulla melodia popolare* cit., pp. 3-4.

va assolutamente l'intima connessione del sentimento tonale»; per questo le composizioni nordiche «non offrono varietà di forme, né di carattere: impressionano con una monotonia sempre somigliantesi stranamente». ¹⁰⁶

A dirla tutta e ben fuori dai denti, di melodia – nell'accezione che sarà chiara fra poche righe – non vi è affatto traccia nella musica colta sino al XVI secolo. E non se ne avrebbe avuto notizia neppure in seguito, se non fosse avvenuto che «cominciava già nella grande e feconda manifestazione del rinascimento a svilupparsi rigogliosa quell'arte popolare e profana che fino allora si era esplicata timidamente nelle improvvisazioni dei menestrelli, nelle ballate e nelle canzoni»: ecco svelati sorgente e attributi della «melodia propriamente detta, coi suoi ritmi vivaci, marcati, dalle forme varie e regolari, modellate, anzi ispirate, da un nuovo sentimento del bello, in accordo perfetto cogli accenti delle poesie popolari». ¹⁰⁷

A contatto con la tecnica degli oltremontani, la reattiva emissione melica agì a mo' di detonatore, innescando un'esplosione fatale per il futuro della musica, che si ritrovò sbalzata nella modernità:

si scorge chiaramente che l'arte profana, così umile ne' suoi principi, segnò un nuovo periodo nella storia della musica: e invero la scuola fiamminga, coi criteri, cogli intendimenti, coi mezzi, che l'informavano, non poteva andare più avanti; dall'unione di essa coll'elemento popolare doveva sorgere l'arte nuova, coll'armonia considerata negli accordi quale fatto isolato e non quale risultato di un'accumulazione di parti, quindi colla composizione musicale in forma diversa di costruzione, non più a strati orizzontali, per così dire, ma sulla base di una tonalità fissata in modo preciso, essendo sovrana la melodia sull'accompagnamento stromentale. ¹⁰⁸

Il travaglio non poteva che avere luogo in Italia, nel paese che del canto spontaneo è la culla, e provocò la «fusione dell'elemento popolare collo scientifico», cioè della melodia con «l'unione di più suoni [...] stabilita da regole naturali e scientifiche». ¹⁰⁹ Il nuovo corso generò le frottole – lette dal saggista nelle edizioni petruciane –, «primi tentativi di musica scientifico-profana» in un genere che difetta di corrispettivi nella coeva letteratura musicale di altre nazioni: ¹¹⁰

Gl'italiani ben presto si resero padroni del movimento musicale che fino allora aveva avuto l'impulso dalle Fiandre e, guidati da un genio creatore, stabilirono le forme originarie dell'arte moderna. Solo più tardi la Francia e la Germania entrarono nella nuova via fondando scuole secondo le tradizioni nazionali e le speciali tendenze melodiche e ritmiche della lingua. ¹¹¹

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 4.

¹⁰⁷ *Ivi*, pp. 4-5.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 5.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 6.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 5, nota 2.

¹¹¹ *Ivi*, p. 6.

Gli anni fatidici furono però quelli che la seconda edizione de *Il ballarino* di Fabrizio Caroso, del 1581, separano dalla terza, impressa nel 1600 con il titolo di *Nobiltà di dame* e con il corredo di coreografie e suoni interamente rivisitato: il raffronto del contenuto musicale dei due libri fa concludere che quel ventennio «aveva portato un progresso immenso nella composizione artistica [...], sebbene il carattere decisamente popolare della melodia e della forma rimanesse intatto». ¹¹² Il colpo di grazia alle «viete tradizioni scolastiche» perpetuate dai fiamminghi fu infine stoccato da Monteverdi quando introdusse «le dissonanze non preparate e con esse l'accordo di settima sulla dominante, il quale risolvendo fa sentire sei note della scala, e con ciò fissa la tonalità e rende possibile la vera modulazione». ¹¹³ Avanti che tramontasse il Seicento lo sgombero di ogni residuo del vecchio sistema era definitivamente disbrigliato anche all'estero. ¹¹⁴

I momenti davvero dirompenti della disamina sono quelli che, guardando alla categoria del popolare con mente scevra da pregiudizi accademici e di classe, avocano considerazione ai cantari del volgo. La «melodia popolare» è anzi incoronata «principio eterno dell'arte» con piglio che non sa mascherare una smorfia di irrisione nei confronti di quanti rimettevano l'indelebile mandato poetico al canto gregoriano. ¹¹⁵ La vocazione schiettamente laica di Chilesotti è d'altronde gridata, con toni persino beffardi, laddove egli saluta come «scandalo proficuo» l'insediarsi della melodia «presa dai trivi» nelle composizioni sacre fiamminghe, nonostante il riduttivo asservimento a «tema per gl'intrecciamenti barocchi», o quando approva soddisfatto l'«evoluzione benefica che tendeva a secolarizzare l'arte» liberandola dal «giogo del canto-fermo». ¹¹⁶

Dignità inedita è dunque riconosciuta all'antica fioritura profana, sulla quale alita una fragranza nuova, giacché i fiamminghi non avevano praticato alcuna distinzione stilistica fra il genere chiesastico e quello mondano. Ad avvantaggiarsene è Monteverdi, i cui capolavori erano stati in larga parte occultati da chi aveva tornaconto a gabellarlo per un epigono di Palestrina, e anche tutta una letteratura francamente minore, ma non per questo da ignorare. Riscattato ne esce pure il repertorio strumentale, spesso ostentato per addurre conferme importanti: bene si prestano in particolare le intavolature per liuto, in virtù della predisposizione dello strumento a un contegno accordale che nell'intrinseca direzionalità tonale accoglie rispettosamente il flusso melodico.

Una certa novità è assicurata all'operina anche dall'adozione di un impianto teorico, quello evolucionistico, che per la prima volta in Italia va a interessare l'arte dei suoni. ¹¹⁷ Per la verità, già nel 1882 il musicologo aveva mostrato simpatia per quelle ipotesi: *I nostri maestri del passato* esordiva infatti con una sentenza di Charles Darwin, nella quale lo stu-

¹¹² *Ivi*, p. 8.

¹¹³ *Ivi*, rispettivamente pp. 12 e 6.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 10.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 5.

¹¹⁶ *Ivi*, pp. 5 e 11. Si noti che, ritornando sull'argomento in anni più maturi, Chilesotti lascerà cadere ogni atteggiamento provocatorio così come modererà notevolmente il giudizio negativo sui fiamminghi.

¹¹⁷ Appena più tardi anche Luigi Torchi adotta metodologie analoghe; si veda IVANO CAVALLINI, *Oscar Chilesotti a 150 anni dalla nascita*, in apertura di questo volume.

dioso, con autentico garbo anglosassone, prende le distanze dal collega Herbert Spencer; trattandosi di una galleria di medaglioni biografici intagliati alquanto convenzionalmente, non era però dato di comprendere in che misura esse vegliassero sull'opera.¹¹⁸ Scivolata frattanto sulle posizioni spenceriane che, con la loro impostazione superorganica aperta alla sfera psichica e spirituale, si rivelano più collaborative nella delineazione del divenire storico, ora invece la prospettiva anticreazionista concorre alla messa a fuoco di una visione conseguente e unitaria.¹¹⁹ Il credo sovrintende all'intera esposizione, anche se in questa prima istanza, forse per un eccesso di cautela, Chilesotti si esime dal dichiararne i fondamenti dottrinari e mantiene piuttosto sottotono, quasi in filigrana, la dimostrazione dei modi attraverso i quali si esplicano i suoi principi attivi.¹²⁰

Devo desistere dal ponderare le metodologie poste in atto da Chilesotti perché richiederebbe una digressione debordante. Mi basta fare osservare come in forza di queste egli si riprometta fra l'altro di sconfessare gli approcci umanistici e letterari, contro i quali era sbottato qualche anno prima ingaggiando con l'«avvocato» Leonida Busi un'impetuosa diatriba a proposito di Benedetto Marcello e Antonio Lotti.¹²¹ Nella sua opinione le «sottili ricerche biografiche, bibliografiche e cronologiche ora in onore» si prestano unicamente allo sterile accumulo di dati, ma sono del tutto inette all'introspezione tecnico-musicale; l'indagine, per contro, deve attenersi al riconoscimento e all'analisi dei meccanismi che governano la musica, poiché questi istituiscono un plesso di relazioni oggettivabili all'interno della materia stessa.¹²²

È forse paradossale, ma questa strategia scontrosamente specialistica, che permette di attingere risultati assai suggestivi, d'altro canto previene Chilesotti dall'approfondire talune tematiche delle quali il suo lavoro potrebbe irrobustirsi traendo maggiore autorevolezza. Non può infatti sfuggire, per esempio, quanto labili e impercettibilmente dissolventi nel regno della creatività individuale siano i termini che connotano il suo concetto di musi-

¹¹⁸ CHILESOTTI, *I nostri maestri del passato* cit., Prefazione, p. V; la citazione è tolta da CHARLES DARWIN, *The descent of man, and selection in relation to sex*, 2 voll., London, Murray, 1871, II, cap. XIX.

¹¹⁹ Indizio affidabile dell'avvenuto schieramento a favore di Spencer è l'individuazione della fonte della melodia nell'abbinamento di conati patogenici e logogenici: CHILESOTTI, *Sulla melodia popolare* cit., p. 5.

¹²⁰ Chilesotti si concentrerà più tardi sull'applicazione alla storia musicale delle teorie evoluzionistiche, principalmente nei seguenti lavori: *L'evoluzione nella musica: appunti sulla teoria di Herbert Spencer*, «Rivista musicale italiana», V, 1898, pp. 559-573, riedito in volume dalla casa editrice Bocca di Torino nello stesso anno e, in forma riveduta e ampliata con il titolo *L'evoluzione nella musica: appunti sulla teoria di H. Spencer*, nel 1911, e *L'evoluzione nella scrittura dei suoni musicali*, «Rivista musicale italiana», VIII, 1901, pp. 123-136; ma alle medesime problematiche si incardinano anche i numerosi contributi di interesse liutistico.

¹²¹ Sulla polemica in parola si concentra il saggio di Paolo Da Col in questo stesso volume.

¹²² CHILESOTTI, *L'evoluzione nella musica* (1911) cit., Avvertenza, p. V, ove allude agli animosi scontri occorsi fra Guido Gasperini e l'Associazione dei Musicologi Italiani, da un lato, e, dall'altro, Torrefranca e i colleghi neoidealisti, ai quali ultimi Chilesotti sembra avvicinarsi. Per ulteriori letture sulle questioni di metodo in Chilesotti, oltre agli interventi di Ivano Cavallini in questo volume, si vedano VECCHI, *La melodia popolare nel pensiero e nella ricerca filologica di Oscar Chilesotti* cit., LUCA ZOPPELLI, «La tastiera tormentata, la frase ben tornita»: l'attività saggistica e la militanza critica di Oscar Chilesotti, in *Oscar Chilesotti: diletto e scienza* cit., pp. 375-405. PAOLO PINAMONTI, *Note sul pensiero estetico di Oscar Chilesotti*, *ivi*, pp. 407-435; 407-418, e SERAVEZZA, *Musica e scienza* cit., capitolo terzo, «Origine ed evoluzione della musica», pp. 231-323.

ca folklorica. Tempestivo, anche a garantire da tanti possibili equivoci, sarebbe stato inoltre un qualche grado di contestualizzazione, in senso sociale e funzionale, delle espressioni musicali al centro dell'attenzione: è vero però che si sarebbe così rischiato di paludare il teorema centrale in un apparato dispersivo e opacizzante. Resta poi, più grave di ogni altro, il problema dell'ammissibilità del dispositivo fondante il giudizio storico, perché tanto l'avversione per il goticismo fiammingo quanto l'esaltazione della «moderna» grammatica compositiva si sostanziano invece da valutazioni di pertinenza squisitamente estetica: insomma, fatta salva la missione del genio, al quale si devono i grandi «salti» che squassano il *continuum* evolutivo, Chilesotti non fornisce alcuna spiegazione fattuale circa il processo di inveramento della storia.¹²³

Se adesso ripenso ai concerti veneziani e ai tentennamenti del bassanese, non trovo azzardato supporre che egli presumesse di aver concepito un'interpretazione audacemente innovativa di quell'epoca fitta di accadimenti capitali. Mentre sarebbe insensato riscontrare la validità delle sue tesi sulle acquisizioni odierne, è invece innegabile che esse, pur con i loro limiti e le loro mende, indussero il ribaltamento di più di un punto di vista della musicografia ottocentesca e l'agnizione di fenomeni che erano passati inosservati. Quindi, se Chilesotti non fece propri d'acchito i progetti di Fambri, fu perché temette che congedare quelle nozioni prima di attribuirsi inconfutabilmente la paternità con la pubblicazione potesse invogliare altri al plagio o, forse, più semplicemente, perché era dell'avviso che, preparate da uno scritto e col suo suffragio, le conferenze-concerto sarebbero riuscite più convincenti.

A ogni modo il progetto veneziano non viene subito accantonato. Al contrario, vi si associano pure Pollini e Taddeo Wiel, che però si tiene un po' defilato: la sua funzione è forse solo quella di agevolare l'accesso ai tesori musicali preservati nella Biblioteca Marciana, dove è vicebibliotecario. Con l'infoltirsi del gruppetto montano anche le pretese e si passa a considerare la possibilità di una rassegna allargata a diversi generi e all'intero periodo barocco. La fase ideativa, non breve e solcata da vivaci dibattiti, vede rinsaldarsi il rapporto che si era instaurato di recente fra Chilesotti e il giovane pianista e compositore padovano. Le missive di quest'ultimo, fortunatamente copiose, ci mettono a parte delle aspettative che i due ripongono nell'impresa e degli scogli che si trovano a dover superare.¹²⁴

In novembre Pollini si dice in procinto di entrare nel vivo della questione: «Per i progettati concerti comincerò ad occuparmi la ventura settimana, procurando anzitutto di scovar fuori qualche programma di simili trattenimenti dati per lo passato a Parigi dal *Fétis*; se mi riesce di averli, sarebbero per noi una guida eccellente».¹²⁵ Riporto questa frase per-

¹²³ Anche nell'esposizione più distesa e matura, *L'evoluzione nella musica* (1911) cit., il vero motore dell'evoluzione secondo la dottrina spenceriana – l'incessante processo di integrazione e differenziazione della 'materia' – è presentato come se fosse governato da un regime astratto e quasi meccanicistico.

¹²⁴ Ho già ricordato in precedenza che i documenti di Pollini conservati a Padova presso la biblioteca dell'omonimo conservatorio formano ormai ben poca cosa; aggiungo qui che essi non comprendono le responsive di Chilesotti.

¹²⁵ Lettera di Pollini a Chilesotti, da Padova, 13 novembre 1888, Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. P 55.

ché mette in luce un paio di particolari di un qualche rilievo. Per prima cosa sembra di intendere che i nostri non siano a conoscenza di iniziative analoghe alla loro realizzate in tempi e luoghi più prossimi di quelli dell'ormai defunto belga; che essi si reputino perciò alla stregua di innovatori, quanto meno per l'Italia, traspare anche da un'altra lettera: «Mi scrisse il Wiel che da Roma gli chiesero informazioni e copie per un concerto storico da darsi all'Accademia di S.^a Cecilia. Mi seccherebbe che ci togliessero la precedenza. Se scrivi al Wiel raccomandagli, ti prego, grande serietà e discrezione sino a cose fatte: nel mondo dell'arte pratica ho vissuto abbastanza e so che l'avvedutezza in tutto e per tutto non è mai troppa». ¹²⁶ Si ha poi un'ulteriore evidenza di un indizio emerso sopra, che cioè non vi sia legame biunivoco fra programma di concerto e predicati storiografici e critici dai quali discende: nello specifico del caso l'assunzione di modelli coerenti a presupposti anche concettualmente assai remoti non pare inconciliabile con l'urgenza di agitare idee tenute quasi per rivoluzionarie.

A quest'ultima illazione qualcuno obietterà che le intenzioni di Pollini, cooptato di fresco, potrebbero non essere ancora esattamente in sintonia con quelle di Chilesotti, ma l'evenienza è smentita dalla lucidità e dall'opportunità delle riflessioni che ingrossano la sua corrispondenza. Così, per esempio, egli insiste che «si dovrebbe far comprendere a *ben chiare note* come in questi concerti domini uno spirito assai diverso da tutti gli altri, e si tratti non già di piacevoli impressioni artistiche, ma quasi di conferenze scientifiche» e «il pubblico deve porsi bene in mente che assistendo a tali concerti deve spogliarsi di tutte le sue abitudini musicali e provvedersi d'una dose ben grande di serietà». ¹²⁷ Talora si direbbe anzi che egli sia per prendere il sopravvento sul più attempato amico: «Bach e Händel li lascierei stare; limitiamoci agli italiani, e visto il piccolo numero di concerti, fermiamoci al punto in cui l'arte è già piantata completamente sulle basi moderne». ¹²⁸ Dal complesso delle carte postali si evince che la responsabilità della programmazione di fatto ricade prevalentemente su Pollini, mentre il compagno di cordata si prende cura degli inserti che richiedono la sua partecipazione al liuto. ¹²⁹

Causati principalmente dalla necessità di mettere insieme un nutrito drappello di esecutori, futili inconvenienti e ansie per niente immotivate impediscono più volte di concordare le date dei concerti. Pollini dà l'impressione di remare contro quando recrimina: «Piantare una simile baracca in 3 sole settimane [...] mi pare troppo azzardato, e trattandosi d'un primo saggio, che decide poi di tutto l'avvenire, credo si deva procedere coi

¹²⁶ Lettera di Pollini a Chilesotti, da Padova, 24 dicembre 1888, Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. P 59 (trascritta integralmente nell'appendice 4 di questo articolo). È verisimile che si alluda qui al ciclo storico che la Società Musicale Romana predispose per il maggio del 1889.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ Si vedano in particolare la citata lettera di Pollini a Chilesotti del 24 dicembre 1888, e quelle, sempre da Padova, del 20 gennaio e del 31 marzo 1889, Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. P 63 (trascritta anch'essa integralmente nell'appendice 4) e P 71. Utili a chiarire le circostanze sono anche gli appunti autografi di Pollini per quei programmi, conservati a Padova, Biblioteca del Conservatorio Pollini, cassetta Pollini, che riproduco in facsimile nell'appendice 3.

calzari di piombo». ¹³⁰ Chilesotti non lo rassicura a dovere e a spron battuto egli torna a ribadire l'incertezza di «riescire in un paio di settimane a mettere insieme *tre* programmi nei quali l'effetto non è riposto nelle risorse intrinseche delle composizioni, ma nello *stile* e nella assoluta finitezza dell'esecuzione». ¹³¹ Incalzato anche da altri impegni artistici, getta infine la spugna:

1º) Per conto mio non posso ormai aderire che nel *solo caso* in cui i concerti si facciano dopo Pasqua, perché dopo abbandonata l'idea, io m'impegnai nella Quaresima per le mattinate musicali di qui [...].

2º) Quanto ai *coristi* padovani, non pensiamoci nemmeno per ischerzo, ché in fatto di «società corali» ne esiste solo una di *orecchianti* che non sanno nemmeno leggere la musica e sono imbeccati da un maestro che loro insegna qualche coro di opere. Io non so di altre «società corali», e la scuola corale dello istituto non so se conti tre o quattro allievi!

3º) Se i concerti non si possono dare che prima di Pasqua, e quindi il mio concorso è impossibile, io ad ogni modo ti offro tutti i materiali (non potendo offrirti di più), ché per causa mia non vorrei tu dovessi rinunciare all'impresa [...].

Ti ripeto, che non ti faccia alcun riguardo; quanto sarebbe per me un piacere ed un onore esserti compagno in questa impresa, e per quanto bene io sappia di ricavarne anche per la mia carriera, altrettanto non vorrei sapere sacrificato un amico ai miei interessi. ¹³²

Fambri lo aveva anticipato, dando il progetto per «tramontato» già qualche giorno innanzi. ¹³³ In conclusione non se ne farà nulla, né prima né dopo Pasqua, nonostante i blandi tentativi di rimediare da parte dei veneziani.

Quei preparativi non saranno comunque vani: di gran carriera Chilesotti si mette in contatto con Filippo Marchetti, direttore del liceo musicale della Regia Accademia di Santa Cecilia a Roma, e avvia le trattative per realizzare colà i tre concerti storici. ¹³⁴ *Trait d'union* fra il marchese Emanuele Pes di Villamarina, presidente dell'istituzione, e la regina, dalla quale si attende un augurale cenno di assenso, il compositore marchigiano dapprima si prova a contenere il numero degli incontri: «Meglio se si potessero ridurre a due, uno di musica popolare e l'altro da camera con qualche cosa drammatica. L'ideale sarebbe un solo concerto ma capisco che non si potrebbe esaurire facilmente la ricca raccolta di mate-

¹³⁰ Lettera di Pollini a Chilesotti, da Padova, 14 gennaio 1889, Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. P 60.

¹³¹ Lettera di Pollini a Chilesotti, da Padova, 17 gennaio 1889, Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. P 61.

¹³² Lettera di Pollini a Chilesotti, da Padova, 9 febbraio 1889, Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. P 66.

¹³³ Lettera di Fambri a Chilesotti, da Venezia, 7 febbraio 1889, Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. F 12.

¹³⁴ Una parte dei materiali sui quali baso la ricostruzione è stata utilizzata da STEFANO TOFFOLO, *Oscar Chilesotti e il «concerto storico romano» come traspare dalla sua corrispondenza e dalla stampa dell'epoca*, «Il Fronimo», XXV, fasc. 100, luglio-ottobre 1997, pp. 61-70; nel contesto di quello scritto – che non chiarisce programmi, intenti e modalità di realizzazione – alla spedizione romana sono però riferiti anche documenti che riguardano invece il deposto progetto veneziano.

riali». ¹³⁵ Quando invece la sovrana allega vivo interessamento e la lusinga di presenziare a tutte le sedute, quante che siano, egli lascia a Chilesotti «la mano libera di farli come li ha ideati»; unica condizione – per certo in ossequio ai desiderata reali – è che «il liuto però deve signoreggiare, questo è necessario». ¹³⁶

Anche nella prima città d'Italia qualche indugio comportano la scelta dei tempi più favorevoli e la reperibilità degli interpreti:

i giorni della settimana santa sarebbero i peggiori per i concerti. Non potendo prima è meglio quindi rimmetterli a dopo Pasqua. Si avrà un po' meno gente, perché molti forastieri partono, e quelli sono eccellenti elemento per i concerti. Per ciò che è programma abbia sempre di vista la facilità dei mezzi per riuscire ad eseguirli bene. Un soprano ed un mezzo soprano eccellenti li abbiamo; tenori, barittoni [*sic*], bassi bisogna cercarli e contentarsi di ciò che si troverà. Non vorrei che ci avessimo ad impicciare con artisti di teatro che ci farebbero perdere la testa! Rammenti che principale attrattiva deve essere il liuto. ¹³⁷

Non passano molti giorni che Chilesotti se ne esce con la proposta di una conferenza introduttiva, prontamente inibita dal funzionario ceciliano col controbattere che «l'illustrare la musica che si eseguirà lì per lì, renderà del doppio interessanti i concerti». ¹³⁸ Infine, forse anche perché Pollini, ancora ai primi di aprile e malgrado pervicaci ricerche, accusa di non disporre della «musica drammatica» per la terza tornata, ¹³⁹ si conviene di dare adito alla lettura sulla melodia popolare, con la usuale infarcitura di esempi, e a un solo concerto. Gli appuntamenti sono fissati per il 7 e il 9 maggio, ma all'ultimo vengono posticipati ciascuno di un giorno.

In quanto alla conferenza, le cronache consentono di assodare che non si differenzia sensibilmente dal colloquio veneziano. Del «concerto storico del m.^o Cesare Pollini» il programma di sala dice invece nel dettaglio, ma si tenga presente che, a causa delle difficoltà incontrate nell'istruire gli esecutori, «vennero sostituiti al madrigale di Luca Marenzio alcuni saggi di musica per liuto sonati dal Chilesotti». ¹⁴⁰ I ragguagli che il pianista

¹³⁵ Lettera di Marchetti a Chilesotti, da Roma, 25 febbraio 1889, Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. M 66.

¹³⁶ Lettera di Marchetti a Chilesotti, da Roma, 25 febbraio 1889, Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. M 66 (si tratta di una seconda missiva inviata lo stesso giorno di quella citata alla nota precedente).

¹³⁷ Lettera di Marchetti a Chilesotti, da Roma, 4 marzo 1889, Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. M 67. Sulle difficoltà poste dal reperimento di cantanti italiani adatti alla sala da concerto, attesa l'ineguatezza tanto di quelli di teatro quanto di quelli che al teatro non possono ambire, si diffonde nel 1915 l'allora presidente dell'Accademia di Santa Cecilia, il conte Enrico di San Martino e Valperga: REGIA ACCADEMIA DI SANTA CECILIA, *XX anni di concerti*, Roma, Cooperativa Tipografica Manuzio, 1915, «Note e ricordi del presidente», pp. XXVI-XXVII.

¹³⁸ Lettera di Marchetti a Chilesotti, da Roma, 11 marzo 1889, Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. M 68.

¹³⁹ Lettera di Pollini a Chilesotti, da Padova, 13 aprile 1889, Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. P 76.

¹⁴⁰ SHEHERAZADE, *Musica antica*, «Capitan Fracassa», 11 maggio 1889. Il programma di sala appare in facsimile nell'appendice 2.

include nell'opuscolo asseriscono che i «due trattenimenti di musica antica» sono strettamente correlati: il primo rintraccia le premesse dell'«arte moderna», il secondo mostra «quali vie abbia seguito in Italia lo sviluppo della musica profana, specialmente la vocale e la strumentale detta da *camera*».

Il pubblico risponde numeroso alla chiamata; Giosuè Carducci, assecondando un invito di Margherita di Savoia, mette mano all'ode *Il liuto e la lira*;¹⁴¹ la stampa commenta estesamente, pronunciandosi con favore quasi unanime e auspicando che i due protagonisti facciano ritorno a Roma l'anno successivo per dare nuovo corso all'impresa.

Michele Caputo si intrattiene per oltre due colonne della «Gazzetta musicale di Milano» e dà fiato al tema della fierezza nazionale, non senza scadere nel retorico:

E quando, attaccatosi al collo il bellissimo liuto-chitarrone, sul quale S.M. la regina, che n'è proprietaria, gli aveva concesso eseguire alcune delle composizioni illustrative della conferenza, il dottor Chilesotti fece rivivere quelle voci che per tre secoli eran rimaste mute, ed echeggiare negli orecchi scettici del 1889 la ingenuamente sapiente ed ispirata nota di quei grandi cantori popolari, ingiustamente ignorati, i quali con sì poveri mezzi e senza averne coscienza, diedero all'arte il moto iniziale che la slanciava su per la grande parabola non ancora del tutto descritta oggi, parve che una fresca e pura aura d'italianità aleggiasse sui convenuti, e il sangue, rinnovato, ci rifluisse al cuore ed al cervello con rapidità e leggerezza inebbrianti [*sic*]; parve che un soffio mistico e poderoso scuotesse la polvere dei sepolcri, e dalle tombe scoperchiate sorgesse fatidica una voce: *Italia torna!*¹⁴²

Solo Gino Monaldi muove alla conferenza gravi obiezioni di principio. A suo avviso il fenomeno esemplato dal relatore «non è che la melodia medievale, recata in Italia da quei valenti musicisti che furono i fiamminghi»; quindi giudica «erronea la designazione di “melodia popolare del 500” applicata da lui a quei canti», anche in ragione del fatto che «i trovatori, dalla cui fantasia derivarono quelle melodie, non potevano, né dovevano considerarsi come improvvisatori popolari, come creatori quasi di una musica nazionale». Un acro rimprovero è dovuto inoltre all'aver ignorato «quell'autorevole documento del genere, che è il codice laurenziano delle canzoni popolari del secolo XV detto dello Squarcialupi, alle cui pure fonti è indispensabile attingere, ogni qual volta si voglia

¹⁴¹ Il noto componimento è trascritto per intero e commentato opportunamente in ZOPPELLI, «*La tastiera tormentata, la frase ben tornita*» cit., pp. 376-379. Le circostanze che ispirarono il poeta sono ricordate, oltre che in una nota esplicativa all'ode stessa, in un articolo imperniato sulla sua più recente produzione in versi apparso su «Il resto del carlino» del 20 ottobre 1889. Anche Gabriele d'Annunzio presenziò ai due trattenimenti e ne diede relazione: FLORIZEL, *La vita a Roma: Thesaurus harmonicus*, «La tribuna», 11 maggio 1889.

¹⁴² MICHELE A. CAPUTO, *La melodia popolare del Cinquecento. Due trattenimenti di musica antica. D.r Oscar Chilesotti e m.o Cesare Pollini (8 e 10 maggio 1889)*, «Gazzetta musicale di Milano», XLIV/21, 26 maggio 1889, pp. 331-332: 331. Il fascicolo successivo del medesimo periodico (XLIV/22, 2 giugno 1889, p. 360) torna a parlare elogiativamente dei concerti di Chilesotti e Pollini nell'ambito di una corrispondenza da Roma siglata A... e dedicata anche ad altre manifestazioni.

parlare delle vere “canzoni popolari” che fecero palpitare il cuore sensibile delle belle castellane d’allora». ¹⁴³

Senz’altro più diplomatico è il contegno adottato dal trafiletto anepigrafo apparso su «L’Italie» del 10 maggio: «A dire vrai il [Chilesotti] n’a rien dit de nouveau ni a fait des observations originales dont la critique puisse tenir compte; mais en résumant brièvement l’histoire de la musique au XV^e et XVI^e siècle il a très bien disposé l’auditoire à l’audition des fragments de l’époque».

Riguardo al concerto, la critica glissa con indulgenza sulle sbavature delle quali si erano macchiati gli esecutori in alcuni brani, scagionandoli per la ristrettezza del tempo a disposizione per le prove e per la scarsa dimestichezza di taluni con quella letteratura arcana. Assai suscettibile si fa invece di fronte alla contravvenzione del criterio cronologico; ecco, per esempio, l’opinione di D’Arcais:

I concerti storici non vanno considerati dal lato del valore assoluto della musica che si eseguisce; è naturale che risalendo ai primi vagiti dell’arte, essi non ci offrano che composizioni di scarso valore artistico, ma di grande interesse storico. Poiché, per apprezzare le condizioni presenti della musica e prepararne l’avvenire, conviene conoscere tutto il cammino ch’essa ha percorso nel volger di parecchi secoli.

Perciò, è da augurare che l’esempio del Chilesotti e del Pollini trovi molti imitatori. Il Chilesotti stesso e il Pollini potrebbero nell’anno prossimo darci una serie di siffatti trattenimenti, estendendo, allargando, ed anche coordinando più rigorosamente i loro programmi. A me pare che nei concerti storici, se si vuole che raggiungano interamente lo scopo, sia da conservare, innanzi tutto, l’ordine cronologico. [...]

In questi primi saggi, e specialmente nel secondo, l’ordine cronologico non fu pienamente osservato. Le composizioni dei secoli XV, XVI e XVII vennero eseguite in un ordine che manifestava nei promotori dei saggi stessi la preoccupazione di non tediare gli uditori e di frammischiare, in una certa misura, il diletto all’interesse meramente archeologico. Per seguire l’ordine cronologico, il Vivaldi, a cagion d’esempio, non avrebbe dovuto precedere il Legrinzi [*sic*], e i *Frammenti* del Bassani e la *Sonata* del Veracini avrebbero dovuto venir dopo la *Canzon francese* armonizzata a cinque voci da Orazio Vecchi. Non ne faccio un addebito al Chilesotti e al Pollini, i quali hanno creduto di giovare, in tal guisa, all’effetto generale e complessivo dei loro concerti. Ritengo, però, che dopo l’esperimento di quest’anno, avranno acquistato quella sicurezza che sorge dai felici risultati ottenuti. ¹⁴⁴

Nel complesso la rassegna stampa suscita la sensazione che l’iniziativa effettivamente rappresenti una novità anche per Roma. Nemmeno i cronisti del settore si dimostrano in grado di esprimere valutazioni che non suonino generiche e disarmanti. Non stupisce quindi che non vi sia chi osi inoltrarsi nel merito della selezione del repertorio o della prassi dell’esecuzione, faccende di notevole conseguenza se si riflette che a queste è affidata

¹⁴³ GINO MONALDI, *Rassegna musicale: A proposito di alcuni concerti*, «Il popolo romano», 16 maggio 1889.

¹⁴⁴ FRANCESCO FLORES D’ARCAIS, *Corriere di Roma: Concerti storici*, «L’opinione», 12 maggio 1889. Il disordine cronologico è rilevato anche del citato articolo a firma Sheherazade apparso sul «Capitan Fracassa».

la reputazione di tre secoli di storia musicale italiana. Ognuno è sorpreso, incuriosito e desideroso di saperne di più.

Chilesotti, fra tutti, è colui che sembra uscire meno appagato dall'avventura; non così Pollini, che dalla capitale, dove si trattiene più a lungo, indirizza un biglietto all'amico apostrofandolo «compagno d'armi e di vittorie». ¹⁴⁵ Ma la delusione – come si ricava dal prosieguo dei carteggi di Marchetti e Pollini – procede da altre cause.

Il musicologo aveva accarezzato la speranza di ottenere dal ministro dell'istruzione pubblica Paolo Boselli l'incarico ufficiale di menare avanti gli studi sull'antica musica popolare italiana e, con esso, la sovvenzione dei sopralluoghi che si fossero resi necessari nelle biblioteche italiane e straniere. Il soggiorno romano avrebbe dovuto consentire di venire a capo dell'affare, ma non sortì alcun effetto, apparentemente per via delle ristrettezze in cui si dibattevano le casse del ministero. L'infuriato questuante e il servizievole Marchetti si accordarono allora per cercare in alternativa «un buco, un posto di fiducia, qualche cosa per venire stabilmente a Roma e lasciare Bassano ove s'incrina» e «un piccolo stipendio per sopperire alle maggiori spese»: si era quasi sul punto di concludere, mercé le raccomandazioni della regina, quando Chilesotti si sdegnò per l'esiguità della remunerazione offertagli mandando definitivamente tutto all'aria. ¹⁴⁶ Se si presta attenzione al particolare che, in qualità di direttore dell'Osservatorio Meteorologico e del Museo Civico, egli da tanti anni rinunciava alle sue spettanze, devolvendole a beneficio di quegli istituti, si propende a credere che non fosse questione di vili quattrini, quanto piuttosto di un'offesa alla levatura dello studioso.

Chilesotti, come si usa dire, ne fa una malattia e minaccia di ritirarsi dall'attività. Anche Pollini si affanna a rincorarlo. Lo tenta narrandogli che la regina, dopo aver visitato la Marciana, intercede per la pubblicazione in edizione moderna della famosa raccolta contariniana di partiture d'opera veneziane e di un gran numero di cantate seicentesche. A parte l'inevitabile intrusione di Wiel, «che di musica ne sa ben poco, mentre non vuol dirlo apertamente e pretende molto», vorrebbe prevalersi della sua consulenza. Quindi lo sforza ad accettare: «senza lavorare so che tu non potresti mai star bene per tua natura, ma io non parlo del lavoro *egoistico* il quale conduce a quell'epicureismo intellettuale che anche tu, quanto io, conosci come sia affascinante e dissolvente; io parlo del lavoro sul campo [di] battaglia, e tu sei ormai campione troppo valido per ritartene». ¹⁴⁷

Di schianto piomba però un clamoroso incidente che comprometterà momentaneamente

¹⁴⁵ Lettera di Pollini a Chilesotti, da Roma, 13 maggio 1889, Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. P 78.

¹⁴⁶ Lettera di Marchetti a Chilesotti, da Roma, 14 dicembre 1889, Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. M 76. Il liutista esprimerà comunque la sua riconoscenza al corrispondente, il quale continuerà pazientemente a prestarsi come intermediario presso il ministro per assicurargli il prestito di musica dalle biblioteche pubbliche del paese, dedicandogli il volume *Da un codice Lauten-Buch del Cinquecento: trascrizioni in notazione moderna di Oscar Chilesotti*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1890.

¹⁴⁷ Lettera di Pollini a Chilesotti, da Luvigliano (Padova), 2 agosto 1889, Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. P 76.

l'amicizia e sprofonderà Chilesotti nell'umor nero. È egli stesso a darcene notizia, pur dissimulando il cupo disappunto con modi signorili e quasi divertiti, come si conviene a una comunicazione alla stampa:

Leggo in vari giornali un cenno gentile sull'invito che mi venne da Monza per darvi qualche concerto di liuto alla reggia. Ringrazio, commosso per la benevolenza dimostrata-mi; come ringraziai gli amici che si congratularono con me dell'onore. Per Bacco! c'era ben di che! Ma... oggi c'è un *ma*. Ebbi giorni sono, è ben vero, l'invito onorifico, e senza farne schiamazzo credei di non poter tacere con coloro che godono delle mie gioie; viceversa poi la cosa era tutto alla rovescia. Mi spiego: da bel principio era successo un *qui pro quo* graziosissimo (per quanto buffo) che mi fu comunicato più tardi, troppo tardi, da chi lo commise; l'invito era destinato all'ottimo mio amico il pianista cav. Cesare De Pollini, il mio buon compagno a Roma per i *concerti storici* dello scorso maggio – il *qui pro quo* lo diresse a me, coll'aggravante che il contesto della lettera non lasciava ch'io la potessi interpretare scritta ad altri.¹⁴⁸

Il nostro non si riavrà tanto presto; ancora nel 1893 il musicista padovano, col quale frattanto le cose si erano aggiustate, gli suggerisce: «Non potresti consultare il *Kneipp*? Benché il mondo, con la sua solita sapienza, ne rida, so di molte cure davvero *meravigliose* per i mali nervosi. Quanto al male morale ti comprendo e lo divido [...]»; intanto non riesce a strappargli la promessa che collaborerà alla stesura di una storia della cappella del Santo che si intende stampare per il centenario del patrono nel giugno del 1895.¹⁴⁹

Non serve dilungarsi sul «piccolo concerto storico» che ha luogo al teatro Sociale di Bassano per conto della locale Società del Quartetto il 16 luglio 1894, né sulle due ultime conferenze-concerto.¹⁵⁰ La prima, sollecitata dall'amico Annibale Monici non appena incaricato della direzione della triestina Società Filarmonico-drammatica, si svolge il 27 marzo 1895. L'altra è agguantata di rimbalzo da Pollini: «La presidenza dell'Istituto [Musicale di Padova] m'incarica di chiederti se tu saresti disposto a ripetere nella nostra sala la conferenza che tenesti con tanto successo a Trieste. Io era un po' perplesso prima di scriverti in proposito, temendo troppo ardire il domandarti un favore di tal genere, sapendo quanto tu sia restio a ciò che altre volte ti era gradito»;¹⁵¹ si tiene il 12 maggio dello stesso anno. Anche queste non valgono a scuotere lo studioso e a distoglierlo dalla ferma decisione di «ritirarsi *nel chiostro*».¹⁵²

¹⁴⁸ Comunicazione di Chilesotti apparsa sulla «Provincia di Vicenza», 27 settembre 1889.

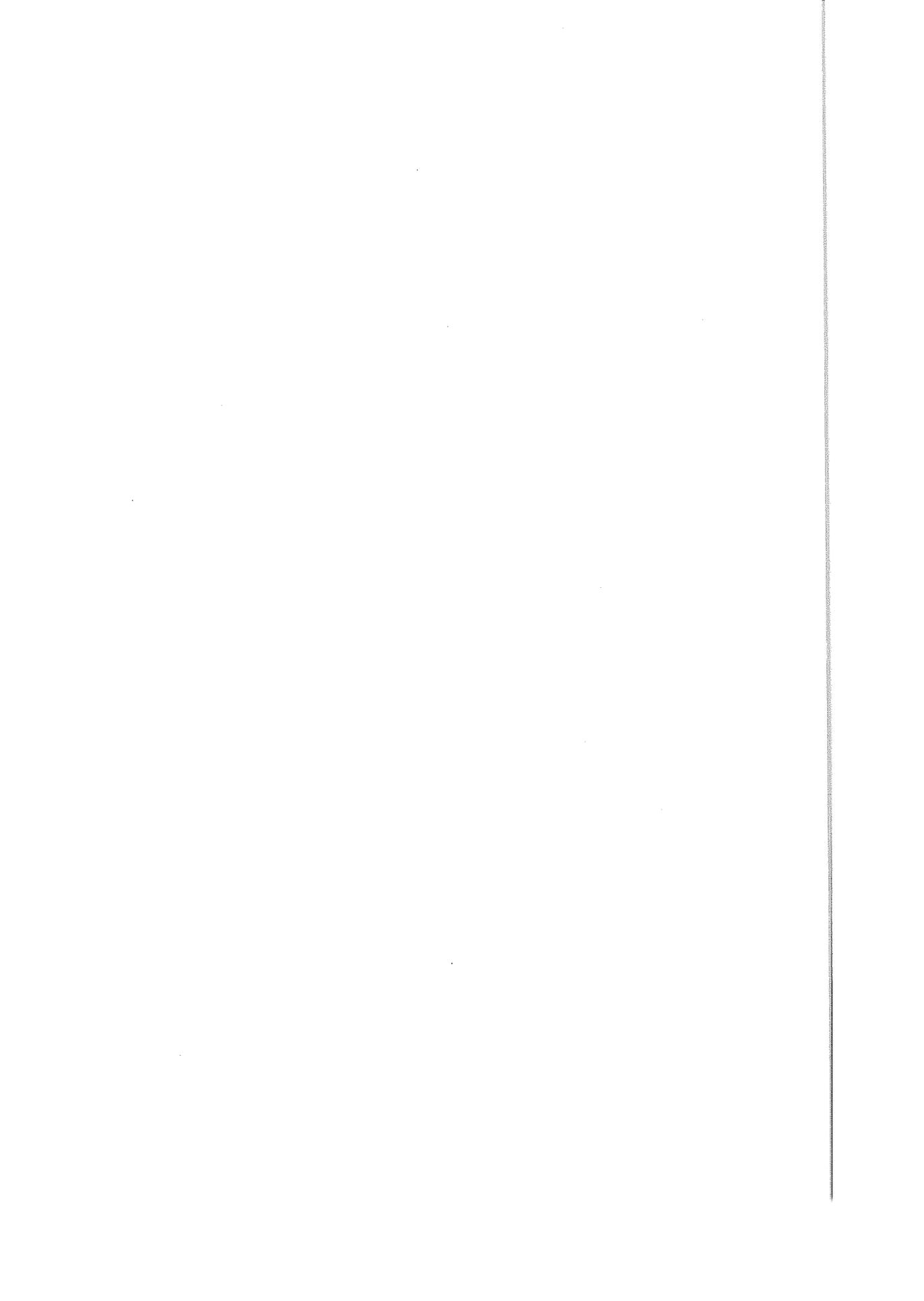
¹⁴⁹ Lettere di Pollini a Chilesotti, rispettivamente dalla villa reale di Monza, 31 ottobre 1893, e da Padova, 2 luglio 1893, Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. P 93 e P 92.

¹⁵⁰ Alle tre occasioni diedero sufficiente spazio i giornali locali; brevi ulteriori notizie apparvero nelle corrispondenze della «Gazzetta musicale di Milano».

¹⁵¹ Lettera di Pollini a Chilesotti, da Padova, 8 aprile 1895, Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. P 99.

¹⁵² Lettera di Pollini a Chilesotti, da Cordovado (Pordenone), 30 agosto 1895, Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. P 102.

In nessuno dei tre casi è dato di scorgere la pur minima volontà di varcare nuovi traguardi conoscitivi o anche solo di eccitare dinamiche ermeneutiche ancora intentate; di riflesso, l'apparato esemplificativo si attiene per lo più alle composizioni collaudate in passato. Si direbbe che Chilesotti fidi di avere già centrato con estrema precisione la grande idea della sua vita e che non veda modo di ridurla a maggiore perfezione. Il lavoro al quale egli attenderà in seguito provvederà i corollari nei quali avviluppare il suo mai dubitato assioma, come a proteggerlo dalle scalfitture che le indagini sempre più scaltrite ormai condotte alacramente in tutto il mondo potrebbero procurargli.



APPENDICE I

TESTO DI UNA CONFERENZA-CONCERTO DI OSCAR CHILESOTTI
(manoscritto autografo, Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Chil.II.34)

[c. 1r] Musica di liuto¹

<Gentili signore, egregi signori:>

Nella prima metà del secolo XVI gl'italiani avevano appreso le [mirabili, *corretto in:*] <meravigliose> [*cancellato:* artifici] invenzioni della musica fiamminga da quei [*cancellato:* famosi] compositori, <allora famosi,> che erano scesi a cercar fortuna in Italia [*cancellato:* appreso in seguito] <dopo l'acco>glienza entusiastica che vi aveva trovato Josquino. Ma le fredde concezioni di una scuola, diretta a far vana mostra di sé nelle più complicate astruserie, male si adattavano all'indole gaia dei musicisti del *bel paese*, presso i quali la cura dell'espressione e il senso del ritmo erano innati. Nelle produzioni dei fiamminghi invano si avrebbe cercato il sentimento, l'ispirazione artistica quale l'intendiamo noi, invano si avrebbe cercato la melodia che tocca il cuore, la pagina dettata dalla passione o dal genio. Con loro la musica era<si> [*cancellato:* divenuta] <fatta> una vera scienza: le note si succedevano alle note per effetto di un calcolo che combinava insieme parti diverse in un intreccio complicatissimo di voci, [*cancellato:* senz'altra] <colla sola> regola [*cancellato:* che quella] di non produrre dissonanze troppo spiacevoli e specialmente quell'abborrito intervallo di tritono, il *diabolus in musica*, che [*cancellato:* più tardi] divenne la base dell'armonia moderna (*fa-si* nella dominante di *do*). Canoni a moto retto, a moto contrario, retrogradi, alla zoppa, imitazioni, inversioni, contrappunti doppi ed altri giochi matematici infioravano continuamente le opere di questi musicisti, [*parola resa illeggibile dalla cancellatura, corretta in:*] amatori [*parola resa illeggibile dalla cancellatura*] <di vuote difficoltà>, di stravaganze senza effetto.

[c. 2r] Seriamente si scrivevano canoni enigmatici, indovinelli in cui gli esecutori da un motto segnato sotto il tema dovevano rilevare l'entrata delle risposte. Così, per esempio, colle parole *Omne trinum est perfectum* si volle dire che le risposte dovevano entrare dopo tre battute e che il

¹ Chilesotti non indica l'occasione per quale stese questo testo, ma è probabile che esso rispecchi le conferenze tenute a Trieste e Padova nel 1895; lo suggerisce il fatto che le esemplificazioni non comprendano taluni brani eseguiti per certo a Venezia e Roma e che compaiano invece per la prima volta composizioni di Hans Neusidler, 'riscoperte' pocanzi dal musicologo e illustrate nell'articolo *Di Hans Neusidler e di un'antica intavolatura tedesca di liuto*, «Rivista musicale italiana», I, 1894, pp. 48-59. Nel trascrivere mi attengo al dettato originale, intervenendo però a normalizzare maiuscole e punteggiatura e a volgere in corsivo i tratti di testo sottolineati e i soli titoli di composizioni musicali e libri a stampa non genericamente espressi. Nei limiti del praticabile ho cercato di rendere conto anche delle lezioni rigettate o emendate: fra parentesi quadre sono compresi i tratti di testo poi cassati dall'autore, mentre le parentesi uncinate delimitano le aggiunte e le correzioni effettuate dall'autore in interlinea o a margine. Nelle note successive, in corrispondenza degli inserti musicali, tento le possibili identificazioni e precisazioni, passando in silenzio i rari casi per i quali non è dato di formulare ipotesi sufficientemente fondate; ho fatto riferimento soprattutto alle opere elaborate o editte dallo studioso precedentemente alla data presunta della conferenza. Per l'individuazione delle trascrizioni realizzate da Chilesotti sono utili CRISTINA RUMORE – IVANO ZANENGI, *Primo tentativo di catalogazione del fondo manoscritti del dono Bussandri-Chilesotti*, in *Oscar Chilesotti: diletto e scienza* cit., pp. 1-124, e l'«Elenco cronologico delle trascrizioni di intavolature pubblicate da Oscar Chilesotti» in ANGELO ZANIOL, *Chilesotti trascrittore di intavolature*, *ivi*, pp. 125-227: 178-227.

canone era a tre voci, e con *Me oportet minui, illum autem crescere* si richiese che la prima voce diminuisse della metà il valore delle note e che l'altra lo raddoppiasse. Perfino Salomone, che stabiliva nel Cantico dei Cantici il suo tipo della bellezza femminile coll'accordare: *Nigra sum sed formosa*, diede motivo ad un canone. E s'inventavano [*cancellato*: artifici] <sempre nuovi mezzi>, mirando i compositori a sorpassarsi l'un l'altro nelle trovate convenzionali dell'immaginazione, [*parola resa illeggibile dalla cancellatura*] riescendo soltanto ad un arido lavoro di contrappunto. È ricordata fra le più bizzarre produzioni del genere una messa di O[c]keghem *ad omne tonum*, una messa cioè, che si poteva cantare in tutti i toni, e che in luogo di una chiave e di una tonalità in capo di linea non presentava agli esecutori se non un malizioso punto d'interrogazione.

Dall'incontro di tal musica colle aspirazioni del genio italiano sorsero le prime creazioni dell'arte nostra, che si esplicò anzitutto nelle frottole, e poi nelle villanelle e nelle canzonette, forme di quadratura <un po'> regolare in cui si annunziava timidamente la melodia diretta ad esprimere gli affetti che informavano le parole. Questo genere di canti, adornato di belli e dotti artifici, [c. 3v] non riesce di poco onore all'Italia che tanto lo coltivò: esso aperse la via alla *nuova pratica*, che in sulla fine del 500 e in principio del 600 fece la gloria di Emilio del Cavaliere, del Peri, del Caccini, del Monteverde.

Intanto l'arte popolare, puramente melodica – che fino allora, si era manifestata nelle improvvisazioni che si usava cantare, unite spesso alla danza, in certa solennità, nella mietitura, nella vendemmia, nelle maggiate – s'infiltrava nell'arte [*cancellato*: scolastica] <scientifica, offrendo> il tema su cui si sbizzarrivano gl'ingegnosi fabbricatori di composizioni polifoniche, pur anco da chiesa. La fusione dei due elementi – sterile lo scolastico, siccome quello che aveva esaurito tutte le combinazioni armoniche possibili ed impossibili, fecondo il popolare che si dava allo studio inesauribile di guidare il ritmo sui suoni più adatti per dar risalto [*parola resa illeggibile dalla cancellatura*] <ad un'> idea da estrinsecare parlando al sentimento – offerse alla musica spazi nuovi col mettere sovrana la melodia, in una tonalità precisa, su armonie non più derivanti dall'accumulazioni di molte parti, ma stabilite da accordi esistenti per sé stessi.

In quell'epoca i buoni musicisti esercitavano di preferenza la loro abilità sul liuto, che era già in voga, coi trovatori, fino dal secolo XIII nelle svariatissime forme poetiche esplicitanti sulla dolce armonia dello stromento (*sirventesi, pastorette, tenzoni, flabelli, pianti, ballate, canzoni*, ecc.), e il cui prestigio doveva mantenersi ancora per oltre due secoli. Adattissimo per accompagnare il canto a voce sola (*ballate, villanelle, canzonette*, d'indole popolare), desso si prestava mirabilmente anche per eseguire da solo le canzoni a più voci dell'arte dotta (*mottetti, frottole, ricercari, madrigali*), mentre sulle sue corde risuonavano le prime composizioni strumentali di una fattura davvero artistica (*ricercari, fantasie, preludi* [*cancellato*:]), e specialmente arie di danza intitolate: *pass'e mezzi, saltarelli, padovane*).

[c. 3v] Allora le nobildonne passavano lunghe ore cercando sul liuto colle agili dita leggere armonie, e gareggiavano per possedere gli stromenti più ricchi, più perfetti – le musiche più nuove; allora ogni gentiluomo si teneva d'avere il suo liutista, di veder messe sotto il suo patrocinio le intavolature che la stampa diffondeva; allora i principi riunivano in brillanti orchestre il fiore dei compositori, dei virtuosi. – Ercole Bottrigari ricorda con entusiasmo i concerti alla corte di Ferrara: il duca chiamava al suo stipendio i migliori musicisti d'Italia, di Francia e di Germania; e la duchessa, dividendo i gusti artistici del marito, aveva la sua orchestra particolare, tutta composta di dame. Altro centro musicale importantissimo era Mantova, dove i Gonzaga profondevano tesori per trattenervi maestri, cantanti e suonatori d'alta fama. E in tutta Italia la musica godeva onore, ché i grandi, quasi presaghi dell'era novella che incominciava, comprendevano di affidare memoria duratura e nobilissima di sé nella protezione intelligente dell'arte musicale. E lo stromento che trionfava <su tutti> era sempre il liuto.

[c. 4r] Un sistema di notazione molto pratico permetteva di famigliarizzarsi <con esso> facilmente, quasi senza conoscere la musica [*cancellato*: , collo stromento]. Cinque linee rappresentavano le corde – in esse numeri indicavano i tasti su cui la mano sinistra doveva premere mentre la destra pizzicava, e valori, come quelli oggidì in uso, mostravano il ritmo. 0 la corda vuota, 1 il 1° tasto, ecc. (a voce).

Le più antiche composizioni di liuto giunte fino a noi sono villanelle e canzoni adattate, o meglio trasportate sulle corde dello stromento. In un codice che ebbi la fortuna di poter acquistare ne trovai qualcuna veramente graziosa. Una villanella:

I^a.²

Altra villanella, di genere tutto diverso, è composta sulle ultime parole di Brandimarte morente (Canto 42 del *Furioso*):

«Orlando, fa' che ti ricordi
«Di me ne l'oration tue grate a Dio;
«Né men ti raccomando la mia Fiordi ...»;
Ma dir non poté *ligi* e qui finis.

II^a.³

Un'italiana:

[*cancellato*: III^a.]

[*cancellato*: Un'altra italiana]

IV^a.⁴

Una canzone a tre voci, che non è troppo svisata da quelle fioriture che pur non sono senza importanza, siccome quelle che concorsero, fattori umilissimi ed inconsci, allo sviluppo della melodia dalla [*recte*: dalle] note semplici dell'accordo.

² Chilesotti allude qui a un'antologia liutistica, compilata in area germanica nel Cinquecento, di sua proprietà; il manoscritto è andato perduto assieme alla quasi totalità della biblioteca dello studioso durante la prima guerra mondiale, ma la sostanza musicale di quella fonte è preservata in *Da un codice Lauten-Buch del Cinquecento: trascrizioni in notazione moderna di Oscar Chilesotti*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1890. Nell'edizione tre composizioni sono dichiarate villanelle: n° 4, p. 3, n° 14, p. 14, e n° 50, p. 54 (*Orlando, fa' che ti ricordi*, per la quale vedi la nota successiva); nessun indizio fa propendere a favore della prima o della seconda.

³ Si tratta della composizione anonima n° 50 in *Da un codice Lauten-Buch* cit., p. 54. Su questo stesso brano Chilesotti (alias Dott. Non so che) aveva imbastito l'articolo *Una stanza del «Furioso» messa in musica nel secolo XVI*, «Gazzetta musicale di Milano», XLV, 1890, pp. 286-287.

⁴ In *Da un codice Lauten-Buch* (cit.) tre pezzi sono intitolati «Italiana»: n° 49, p. 53, n° 59, pp. 64-65, e n° 60, p. 66; anche in questo caso non è possibile accertare su quali di essi cada la scelta.

Va.

[c. 5r] Degli autori che affidarono le opere loro alla stampa il più antico che mi fu dato d'incontrare nelle mie ricerche è Hans Newsidler, [*parola resa illeggibile dalla cancellatura*] di Pressburgo, poi cittadino di Norimberga, che fu un buon liutista ed un eccellente fabbricatore di liuti. La musica di lui <è> intavolata con un sistema ingegnosissimo nel quale non fa bisogno il rigo. Le lettere maiuscole si succedono sulla corda più grave in senso perpendicolare, e sulle altre i numeri per la corda a vuoto e le minuscole in senso trasversale cominciando dalla corda più bassa. Esaurito l'alfabeto lo si replica con una piccola linea sovrapposta. Così ogni nota è rappresentata da un segno speciale (numero o lettera) che la fissa sulla tastiera dello strumento. È la notazione inventata da quel Corrado Paullmann di Norimberga, cieco nato, virtuoso dei più straordinari sull'organo, il violino e molti altri stromenti, sempre secondo il Virdung, morto a Monaco nel 1473, dopo aver goduto onore e favore presso vari sovrani.

La raccolta del Newsidler da me studiata è del 1536, edita a Norimberga da Gio. Petreio. Contiene canzoni a due e tre voci molto semplici, tratte in parte dall'*Odhecaton* del Petrucci (1502), e varie danze, alcune di origine italiana, d'un'espressione che alletta per l'ingenuità proprio primitiva. Una canzone: *Ich klag den Tag*.

VI.⁵

Le danze, caratteristiche per l'insistenza con cui è ripetuta una povera frase.

VII e VIII.⁶

Ed una canzone da taverna, *Gassenhauer*, in cui si cerca nelle *strappate* l'effetto del chitarrone.

IX.⁷

[c. 6r] Dell'epoca di Newsidler è un codice che [*cancellato: trovai*] <scopersi> in Venezia. Scritto nella stessa intavolatura, porta i titoli in tedesco, spesso indecifrabile. Alcuni canti sono assai leggiadri:

Cristo è risorto 10.
Danza 11.
Ballata 12.⁸

⁵ HANS NEUSIDLER, *Ein newgeordent künstlich Lautenbuch, in zwen Theyl getheylt* [...], Nürnberg, Johan Petreio, 1536, c. k1, trascritto in *Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Kenntnis der Ursprungs des modernen Tonkunst von Oscar Chilesotti*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1891, p. 1.

⁶ In *Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts* cit., pp. 2-11, Chilesotti trascrive nove danze provenienti da NEUSIDLER, *Ein newgeordent künstlich Lautenbuch* cit.; nulla lascia comprendere quali vengano eseguite in questa occasione.

⁷ NEUSIDLER, *Ein newgeordent künstlich Lautenbuch* cit., c. X1, trascritto in *Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts* cit., p. 12.

⁸ Questi brani sono desunti da un'intavolatura tedesca per liuto del XVI secolo attualmente non reperibile, che Chilesotti ebbe in prestito dal proprietario, il «Sig.^r Fed. Stefani di Venezia» (*Lautenspieler des XVI.*

Nel libro di liuto di William Ballet è trascritta una canzone popolare al tempo della regina Elisabetta: *Green sleeves* (maniche verdi):

13.⁹

* * *

In Italia [*cancellato*: troviamo] <abbiamo> sonate originali di liuto degne d'attenzione nell'*Intabolatura* di Iacomo Gorzanis, edita dal Gardano a Venezia nel 1561. [*cancellato*: Qui si dovrebbe trovare *parola resa illeggibile dalla cancellatura*] <Il> liutista [*cancellato*: che] ha una gran cura di qualificarsi in questa ed in altre sue opere *cittadino della magnifica città di Trieste*. Pugliese di nascita, egli prese dimora in Trieste e vi ottenne la cittadinanza forse in premio della sua celebrità [*cancellato*: in] <nell'arte> [musica, *corretto in*:] musicale.

Le melodie del Gorzanis hanno una certa vaga ingenuità, e riescono caratteristiche per la scala discendente maggiore col settimo grado minore, che vi è largamente usata. Sarebbe l'armonia ipofrigia dei greci, e il modo misolidio o settimo tono autentico del canto liturgico, che oggi, a mio vedere, si presterebbe ancora per effetti nuovi. L'accordo spicca deciso, quantunque strani e continui passaggi dal maggiore al minore ed a toni senza relazione impressionino poco gradevolmente. Il ritmo è bene sviluppato, ed anzi è mirabile il gusto [c. 7r] con cui il maestro sa far pompa della sua abilità di compositore e di suonatore collo svolgere lo stesso motivo nei differenti tempi del *Pass'e mezzo* a 4/4, della *Padovana* a 6/8 od a 3/4, e del *Saltarello* a 6/4, e col ripetere i vari periodi che lo costituiscono abbellendoli di opportune variazioni.

Pass'e mezzo e Padovana

14.

Altra Padovana

15.¹⁰

Anche Gio. Ant. Terzi di Bergamo fu eccellente liutista. Le sue composizioni, pubblicate verso la fine del secolo XVI, si presentano in un'ampiezza, in una purezza che impongono. Di lui eseguirò un breve ballo a 4/4 che passa in gagliarda (3/4).

Jahrhunderts cit., p. 13); tre composizioni – fra le quali *Cristo è risorto* – sono pubblicate nei «Documenti musicali» in appendice a *Sulla melodia popolare* cit., n° 2-4, p. 19, altre appaiono in *Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts* cit., pp. 13-17, mentre rimane manoscritta quella che sembra essere la trascrizione integrale della fonte (RUMORE – ZANENGI, *Primo tentativo di catalogazione* cit., n° 401-420.4, pp. 27-28): nessun pezzo reca la dizione, qui genericamente impiegata da Chilesotti, di danza o ballata.

⁹ Dal codice Dublin, Trinity College Library, D.2.21/ii, *William Ballet's lute-book*. A questo celebre brano Chilesotti aveva dedicato il breve scritto *A proposito di una canzone inglese antica*, «Gazzetta musicale di Milano», XLIV, 1889, p. 224, corredandolo della trascrizione, poi ripresa in *Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts* cit., p. 17.

¹⁰ Gli ascolti n° 14 e 15 sono tratti da GIACOMO DE GORZANIS, *Intabolatura di liuto* [...], Venezia, Antonio Gardano, 1561, che comprende diversi pass'e mezzi, ciascuno seguito dalla sua «padoana»; due coppie di tali danze sono pubblicate in appendice a *Sulla melodia popolare* cit., n° 1 (sotto il titolo cumulativo di «Sonata»), p. 17, e in *Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts*, pp. 26-27. Altre trascrizioni di pass'e mezzi del medesimo autore Chilesotti pubblicherà in studi apparsi diversi anni dopo. Ancora una volta è impossibile ricavare indicazioni più precise.

16.¹¹

Ricordiamoci che pass'è mezzi, gagliarde, padovane, salterelli, ecc. meglio che *arie per ballare* erano sonate originali in cui si affermava il genio creatore del musicista; le vere danze dell'epoca sono povere come fattura artistica, ma risaltano per un ritmo più spigliato. Nel *Ballerino* di Frabrizio Caroso (1581), ove stanno descritte le danze del 500, tra le molte arie quasi insignificanti di fronte alle belle composizioni dei liutisti di quel tempo, [cancellato: trovai] <c'è> un saltarello grazioso per un certo brio tutto moderno. Ha per titolo: *Donna leggiadra*.

17.¹²

Troviamo una miniera inesauribile di musica del 500 nel *Thesaurus harmonicus* di G. B. Besard. Questo libro, edito nel 1603, presenta tutte le forme di composizione dei musicisti d'ogni paese, dalle polifoniche più astruse alle melodiche più schiettamente popolari. Tra le prime eseguirò una villanella di autore inglese, Alberto Dlugoraj, ed un madrigale *Se notte e giorno*, d'una ricchezza straordinaria di fioriture, immaginate però con buon gusto.

18.¹³ 19.¹⁴

[c. 8r] Di miglior effetto sono le danze. Eccone una intitolata dal Besardo: *Chorea anglicana*.

¹¹ L'opera di Giovanni Antonio Terzi apparve in due pubblicazioni: *Intavolatura di liuto [...] libro primo* [...], Venezia, Ricciardo Amadino, 1593, e *Il secondo libro de intavolatura di liuto* [...], Venezia, Giacomo Vincenti, 1599. Chilesotti disponeva unicamente della prima raccolta, che contiene numerose coppie di danze nelle quali la gagliarda occupa la seconda posizione. Quindici brani dal libro del 1593, per la maggior parte danze, si leggono in *Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts* cit., pp. 108-135.

¹² FABRITIO CAROSO, *Il ballarino [...] diviso in due trattati* [...], Venezia, Francesco Ziletti, 1581, e le successive edizioni (ribattezzate *Nobiltà di dame*), Venezia, Muschio, 1600 e 1605, non contengono alcun brano rispondente a questo titolo. È probabile che il conferenziere intendesse riferirsi al balletto *Ninfa leggiadra* nella stampa del 1600, incluso in FABRIZIO CAROSO – CESARE NEGRI, *Danze del secolo XVI trascritte in notazione moderna dalle opere: «Nobiltà di dame» del sig. Fabritio Caroso da Sermoneta, «Le gratie d'amore» di Cesare Negri milanese detto il Trombone*, a cura di Oscar Chilesotti, Milano, Ricordi, 1883 (Biblioteca di rarità musicali, 1), p. 47.

¹³ Di Albertus Polonus Dlugoraj – Wojciech Dlugoraj, compositore e liutista per il vero di nazionalità polacca – Chilesotti pubblicò a più riprese due villanelle intavolate tratte dal «Liber tertius: villanellae» del *Thesaurus harmonicus divini Laurencini romani, nec non praestantissimorum musicorum, qui hoc seculo in diversis orbis partibus excellent, selectissima omnis generis cantus in testudine mudolamina continens* [...], Köln, G. Grevenbruch, 1603, la monumentale silloge (403 composizioni in intavolatura francese, suddivise per generi in dieci libri) compilata da Jean-Baptiste Besard, alla quale Chilesotti riserverà costante attenzione sino agli anni più tardi. In merito a questa egli si era espresso già con *Di Giovanni Battista Besardo e del suo «Thesaurus harmonicus»*, «Gazzetta musicale di Milano», XLI, 1886, pp. 189-191, articolo poi ripreso e ampliato nell'opuscolo omonimo (Milano, Ricordi, 1888; p. 11 per la villanella di Dlugoraj). Entrambe le villanelle in parola compaiono in *Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts* cit., p. 188.

¹⁴ *Thesaurus harmonicus* cit., «Liber tertius: madrigalia», trascritto in *Di Giovanni Battista Besardo* (1888) cit., pp. 12-13. A Besard, che si dichiara autore di pochissime fra le composizioni comprese nel *Thesaurus harmonicus*, va probabilmente ascritta la sola resa in intavolatura del madrigale.

20.¹⁵

Ma fra le danze riescono interessanti i branles francesi *tristi e gai*.

21 22 23.¹⁶

Curioso un *branle gaio* col basso a guisa di cornamusa, quello stesso effetto che [*parola resa illeggibile dalla cancellatura*] piace [*parola resa illeggibile dalla cancellatura*] <in un'> Italiana a voce sola con liuto che trassi dal mio codice, e che avrò l'onore di farvi udire subito appresso.

24.

[*cancellato*: E indovinate un pezzo descrittivo: *Le campane di Parigi*, d'incerto autore.]

25.¹⁷

Ed ora vi presento, o signori, mercé il gentile concorso di un'eletta artista [tre, *corretto in*:] alcune canzonette a voce sola con liuto, conservatevi nell'*Intavolatura* di Gabriel Fallamero (1584). Composte come sono prima dell'invenzione del melodramma, assumono una certa importanza, per quanto semplici.

Canzonette.¹⁸

Chiudo il mio breve saggio sulla musica di liuto del 500 ringraziandovi, o signori, della vostra cortese attenzione ed esprimendo il voto che i musicisti italiani, piuttosto che avventurarsi in spazi a loro stranieri, cerchino [*parola resa illeggibile dalla cancellatura*] <nuovo vigore nel tesoro non ancora tutto utilizzato> dei nostri antichi, il cui genio fecondo ha saputo sciogliersi dalle bizzarrie dei fiamminghi, e iniziare l'arte moderna.

¹⁵ Potrebbe trattarsi della *Chorea anglicana Doolandi* (cioè di John Dowland), dal *Thesaurus harmonicus* di Besard, che figura in *Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts* cit., p. 203.

¹⁶ Il «Liber octavus: branles et balletz» del *Thesaurus harmonicus* di Besard presenta diverse danze corrispondenti alle definizioni date da Chilesotti. Tre branles sono pubblicati in *Di Giovanni Battista Besardo* (1888) cit., pp. 19-20 e 23.

¹⁷ *Campanae Parisienses. Incerti authoris*, in *Ioan. Bapt. Besardi Novus partus, sive Concertationes musicae, duodena trium, ac totidem binarum testudinum* [...], Augsburg, D. Franck, 1617, anche in OSCAR CHILESOTTI: *Campanae Parisienses e Branle de village*, «Gazzetta musicale di Milano», XLVI, 1891, pp. 148-149, e *Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts* cit., p. 226.

¹⁸ Tre canzonette a voce sola e liuto – *Voria, madonna, fare, Siate avvertiti e Mentr'io campa* – da GABRIELE FALLAMERO, *Il primo libro de intavolatura da liuto, de motetti, ricercate, madrigali, et canzonette alla napolitana* [...], Venezia, herede di Girolamo Scotto, 1584, sono nell'appendice di *Sulla melodia popolare* cit., n° 17-19, pp. 33-34.

APPENDICE II

OPUSCOLO ILLUSTRATIVO DEI «DUE TRATTENIMENTI DI MUSICA ANTICA»
TENUTI A ROMA L'8 E IL 10 MAGGIO 1889 DA OSCAR CHILESOTTI E CESARE POLLINI

Sala della R. Accademia Filarmonica

70, Via Muratte, Palazzo dei Sabini

DUE TRATTENIMENTI DI MUSICA ANTICA

CHE DARANNO

IL D.^r OSCAR CHILESOTTI E IL M.^o CESARE POLLINI

nei giorni di Martedì 7 e Giovedì 9 Maggio 1889

alle ore 4 1/2 pom.

col gentile concorso delle signorine **Bice Millotti** e **Concetta Micolao**, dei signori M.ⁱ Cav. **A. Parisotti**, Cav. **R. Terziani**, Cav. **E. Pinelli**, Prof. **V. De Sanctis**, **E. Rouillon**, **E. Marengo**, **L. Claudi**, Cav. **F. Furino**, Prof. **D. Pinelli**
e di un coro di **Signore** e **Signori**.

Roma, 1889 — Tip. della Pace di F. Cuggiani.

MARCO DI PASQUALE

Martedì 7 Maggio 1889

Conferenza del D.^r OSCAR CHILESOTTI

SULLA MELODIA POPOLARE DEL CINQUECENTO



PROGRAMMA

Saggi di musica per liuto.

Composizioni della scuola fiamminga eseguite a
più violini.

Danze del Caroso per violoncello e liuto.

Canti a voce sola con accompagnamento di liuto.



ILLUSTRAZIONE

DEL SECONDO TRATTENIMENTO
DI MUSICA ANTICA

Nel primo trattenimento si cercò di far comprendere quale influenza la melodia popolare abbia esercitato sullo sviluppo della musica moderna, fino ad ora non essendosi forse debitamente apprezzato quel fattore importantissimo dell'arte che fu il canto sorto dal popolo. Infatti per lungo tempo gli storici rivolsero esclusivamente la loro attenzione alla musica sacra, che invero fu da prima la sola *arte* musicale propriamente detta, e neglessero le umili origini di quella musica profana che doveva concorrere più tardi ad innalzare l'edificio maestoso dell'arte nostra. La melodia ritmica — anima della musica — bandita dal canto sacro, si era conservata nella danza e nella musica popolare, mentre lo spirito cristiano aveva creato dal canto suo l'armonia: è appunto la fusione di questi elementi che apre il periodo della musica moderna.

Quali vie abbia seguito in Italia lo sviluppo della musica profana, specialmente la vocale e la strumentale detta da *camera*, sarebbe lo scopo a cui mira questo secondo concerto. Non possiamo però lusingarci di raggiungerlo completamente, che nemmeno una serie di tali concerti varrebbe a delineare per intero il lungo cammino; speriamo adunque che il nostro tentativo non si vorrà giudicare altrimenti da quello che è, vale a dire un primo saggio, e che questa rapida corsa attraverso alcune principalissime fasi della storia musicale inciterà a nuove e più complete ricostruzioni del passato chi, comprendendone l'importanza, può disporre di forze superiori alle nostre.

Le prime forme della musica da camera a più voci sono le canzoni francesi, le frottole, le villanelle, i madrigali che vanno sviluppandosi nei secoli XV° e XVI°. È indiscutibile che i canti francesi furono conosciuti in Italia ben prima per mezzo dei trovatori e *jongleurs* di Provenza, che correvano le vie delle nostre città e cantavano alle corti dei principi. Queste canzoni dovevano essere molto divulgate fra di noi, come ce lo prova il fatto, che in alcune raccolte di tali canti si scrivevano spesso

le prime parole del testo, quasi supponendone note le rimanenti. Si suonavano pure sull'organo, sul cembalo o sul liuto, e si possono considerare come i primissimi tentativi della fuga istrumentale; ne possediamo del Gabrieli, del Banchieri, del Malveggio e d'altri.

Malgrado però le influenze straniere già nel secolo XIV° in Italia una schiera di compositori cerca una via indipendente. Se rispetto al valore tecnico le loro produzioni sono inferiori a quelle dei Fiamminghi contemporanei, tale inferiorità non è da ascriversi a deficienza di talento, ma al bisogno di sviluppare secondo l'indole nazionale certe parti della musica alle quali i Fiamminghi, tutti assorti nello stabilire i principii del contrappunto, non rivolgevano speciale attenzione. Non dobbiamo considerare queste antiche composizioni italiane come lavori « contrappuntistici », ma come sforzi diretti a liberare la melodia cantabile dalle catene dell'austerità polifonica; vi manca, è vero, la forte struttura dei lavori fiamminghi, l'espressione però è spesso degno di nota, quando si pensi allo stadio dell'arte in quel tempo. Fra le forme tipiche di queste composizioni notiamo la « frottola », non *canzone triviale* come si credette erroneamente da taluno, ma poesia di genere scherzoso o sentimentale, accompagnata da musica non priva di nobiltà. Mentre nella più gaia *villotta* predomina la forma della canzone a strofe e nel *madrigale*, più solenne, s'intravede il motetto, la frottola sta nel mezzo; essa va cantata bensì a strofe, ma la sua forma è più ampia che non quella delle villotte. Certi ritornelli e certe rime della poesia danno luogo alla ripetizione d'alcuni periodi musicali, e così la frottola acquista una regolarità di forma che la distingue dalla canzone fiamminga modellata secondo l'esigenza del contrappunto, non secondo la poesia. L'orditura armonica della frottola non è troppo interessante; le voci camminano ora impacciate, ora scorrevoli, e non mancano errori gravissimi d'armonia. Questi però si possono perdonare, quando si ponga mente all'espressione musicale che cerca d'interpretare il contenuto della poesia, ed alla tendenza manifesta d'affidare la melodia principale alla voce superiore (carattere specialissimo dell'arte nuova).

La frottola nobilitata si trasformò nel *madrigale*, mentre i suoi elementi comici passarono nelle *villotte* e *villanelle*.

Si vuole che il *madrigale* fosse in origine un canto pastorale usato dai trovatori di Provenza; lasciando da parte le questioni sulla probabile etimologia del nome, è certo che il ma-

drigale raggiunse la massima importanza nel secolo XVI^o, quando divenne la forma tipica della musica vocale da camera. Esso è inoltre importantissimo nella storia dell'arte per un altro fatto, cioè perchè divenne indirettamente il punto di partenza della monodia accompagnata e del dramma musicale. Infatti, i primissimi tentativi drammatici consistettero appunto nella successione di vari madrigali eseguiti in parte da una voce sola con accompagnamento di viole, di tiorbe, di liuti, ecc. ed in parte dal coro.

Il madrigale fu abbandonato quando la guerra dichiarata dalla *camerata fiorentina* alla musica contrappuntistica finì col completo trionfo della monodia, la quale inaugurò l'ultimo periodo della musica italiana, il regno dell' « opera ».

I più antichi saggi di musica strumentale che ci sieno rimasti risalgono al secolo XV^o, e consistono in danze ed in piccoli pezzi d'invenzione libera. Queste prime produzioni sono degne di nota, perchè dimostrano come intorno alla metà del quattrocento si cercasse d'applicare lo stile polifonico anche alla musica scritta per gli strumenti; se però interessano lo storico, sono prive di qualsiasi valore artistico. Nel secolo XVI^o troviamo delle composizioni strumentali concepite con maggiore larghezza di forma, ma che in quanto allo stile non si staccano punto dalle vocali: l'uso d'accompagnare all'unisono le voci con gli strumenti suggerì certamente l'idea di affidare a questi ultimi anche l'esecuzione delle musiche vocali, ed è così che si cominciò a scrivere canzoni « buone da cantare e sonare ». Le composizioni fugate dei due Gabrieli di Venezia e le prime toccate per organo erano esse pure pezzi di stile vocale, arricchiti d'ornamenti, di rapidi passaggi ecc. La « canzone da sonare » di Florenzio Maschera, che facciamo sentire nel presente concerto e che data dalla fine del secolo XVI^o, è scritta ancora in stile affatto vocale, ed appartiene alla più antica musica strumentale che possediamo a stampa (fatta eccezione della musica di danza).

Il nome di *sonata* che s'incontra già al tempo di Giovanni Gabrieli (1557-1612) non indicava da principio veruna forma ben definita di composizione, bensì ogni musica la quale si doveva eseguire su gli strumenti, e il Praetorius (1671-1621) dice che la sonata, di stile grave e solenne, aveva una certa analogia col motetto, mentre la canzone era di carattere più gaio e spigliato; parole queste che indicano piuttosto una differenza di

movimento che di forma. Ed infatti le antiche sonate non presentano affinità colla forma ben determinata delle moderne: canzoni, sonate, fantasie, toccate, ecc. del secolo XVI° e del principio del XVII° si devono invece considerare come le forme primitive della *fuga strumentale*, che andò perfezionandosi nel corso del secolo XVII° e raggiunse l'ideale col Bach. Ci pare sia da accettarsi la distinzione che fa il Winterfeld fra la canzone e la sonata ai tempi di Gabrieli: la sonata sarebbe un pezzo di libera invenzione, nel quale l'elemento melodico resta in seconda linea mentre vi predomina un succedersi di motivi lenti o vivaci, non legati organicamente fra loro; la canzone invece sarebbe affatto melodica, come quella che deriva dalla musica vocale ed indirettamente dal canto popolare. Quest'ultima ipotesi verrebbe pure confermata dal nome d'alcune canzoni strumentali dell'epoca: « la Ferrarese » « La Napoletana » « la Francese » ecc.

La forma della *sonata* va delineandosi poco a poco nel secolo XVII° quando cominciamo a trovare la distinzione fra la sonata *da camera* e quella *da chiesa*. La sonata da camera corrisponde alla forma che si svolse più tardi sotto il nome di *suite*, e consiste appunto in un seguito di piccoli pezzi di danza disposti in un certo ordine costante e scritti tutti nello stesso tono; nella sonata da chiesa alle arie di danza sono sostituiti pezzi di movimento tranquillo e vivace, di fattura più seria. La sonata del Legrenzi e quella del Vitali (intitolata *capriccio*) che si eseguono nel presente concerto appartengono al genere detto da chiesa, e mostrano quale progresso avesse fatto la musica strumentale nel corso del seicento: lo stile comincia a staccarsi affatto da quello vocale, l'invenzione è divenuta più libera e ricca, e si vedono spuntare i primi germi del cosiddetto *lavoro tematico*, della dialettica musicale che andrà sempre più caratterizzando la composizione strumentale fino ai nostri giorni.

Dalla seconda metà del seicento alla prima del settecento la forma della sonata va ampliandosi ed acquistando contorni determinati: Corelli, Vivaldi, Veracini, Tartini. . . . portano a perfezione ognora crescente la sonata per violino: Domenico Scarlatti quella per cembalo. Nel corso del secolo passato la forma tipica della sonata è stabilita, e diviene la più alta espressione della composizione strumentale: seguendo la grande legge che governa tutte le manifestazioni della vita e del pensiero, l'umile « canzone da sonare » si è grado a grado elevata alla sinfonia beethoveniana.

CESARE POLLINI.

PROGRAMMA

Bartolomeo Tromboncino. — *Ottava dell'Ariosto per coro (a quattro voci).* — Il Tromboncino nacque a Verona nella seconda metà del secolo XIV^o e fu uno de' più notevoli compositori di « frottole ». Molte di queste vennero pubblicate a stampa dal Petrucci.

Francesco D'Ana. — « *Frottola* » per coro (a quattro voci). — Francesco D'Ana, organista di S. Marco in Venezia fra il XV^o ed il XVI^o secolo si distingue pure fra gli antichi « frottolisti » italiani. Oltre alle frottole, di cui oggi diamo un saggio, è degna di nota una sua composizione sacra *Passio sacra nostri Redemptoris* che si trova nelle « Lamentazioni » edite dal Petrucci (1506). Da queste semplici armonie, che si cantavano il Venerdì santo in San Marco, spira una profonda tristezza, una maestà d'espressione che attestano la superiorità del d'Ana su molti altri compositori italiani del tempo.

Florenzio Maschera. — « *Canzon per sonare* » a quattro (strumenti ad arco). — Florenzio Maschera o Mascara fu organista a Brescia nella seconda metà del secolo XVI^o. Non si conosce positivamente il suo luogo natale: il Fétis lo ritiene di Cremona; anche l'Arisi lo cita nella sua « Cremona litterata » come uno fra i primi che abbiano suonato sull'organo canzoni alla francese. Diverse canzoni strumentali del Maschera furono edite dal Gardano a Venezia, e sono i più antichi esemplari di musica strumentale a stampa.

Adriano Banchieri. — *Fantasia per quattro strumenti ad arco.* — Il Banchieri nacque nel 1567 a Bologna ed ebbe a maestro il Guami organista a Lucca e poi a Venezia; fu da prima organista ad Imola e più tardi — entrato nell'ordine degli Olivetani — al convento di S. Michele in Bosco. Il Banchieri è noto come fondatore dell' « Accademia dei Floridi » in Bologna (1615), che nel 1666 si trasformò nell'Accademia filarmonica tuttora esistente.

Alessandro Stradella. — *Cantata per voce di mezzo soprano.* — Alessandro Stradella, cantante e compositore insigne, nacque nel 1645 a Napoli e morì misteriosamente a Genova

nel 1681; si crede ch'egli fosse assassinato in seguito ad un intrigo amoroso avuto in Venezia. Finora però non si conoscono documenti che gettino luce bastante sulla tragica fine del grande cantore. Oltre a due oratorii ed a varie opere, lo Stradella compose buon numero di cantate che si distinguono per lo stile ampio ed espressivo. Le arie « O del mio dolce ardore » e « Pietà Signore » che corrono sotto il nome dello Stradella sono apocriefe e non presentano alcun carattere del suo stile. Abbiamo tratto la cantata che figura sul nostro programma da un codice della biblioteca di San Marco in Venezia.

Antonio Vivaldi. — *Sonata per violino con accompagnamento di cembalo.* — Di Antonio Vivaldi veneziano non si conosce l'anno preciso della nascita che dev'essere avvenuta nella seconda metà del secolo XVII^o. Fu per qualche tempo violinista a Darmstadt, ma nel 1718 ritornò a Venezia dove fu posto alla direzione del « Conservatorio della Pietà; » vi morì nel 1743. Pubblicò molte sonate e concerti per violino, e se non lo si può considerare il creatore del concerto « in stile italiano » ne fu almeno il perfezionatore. È da notarsi come il grande G. S. Bach non abbia sdegnato di ridurre per cembalo parecchi concerti del Vivaldi, certamente allo scopo di addentrarsi nello spirito di quelle composizioni.

Luca Marenzio. — *Madrigale per coro (a cinque voci).* — Il Marenzio vide la luce fra il 1550 ed il 1560 a Coccaglio in Lombardia. Dopo di essere stato ai servigi del cardinale d'Este e di Sigismondo III re di Polonia, nel 1595, venne a Roma quale organista della cappella pontificia, e vi morì nel 1599. Il Marenzio è il più notevole fra i compositori di madrigali, ed ancora al suo tempo fu chiamato *il più dolce cigno, il divino* ecc. Nella sua musica egli si avvicina in modo singolare alla tonalità moderna, ed il madrigale che si canterà nel nostro concerto ne offre una prova evidente colle sue modulazioni, colle sue continue enarmonie che presso i contemporanei gli valsero il titolo di compositore *cromatico*.

Giovanni Legrenzi. — *Sonata a cinque (strumenti ad arco).* — Questo musicista fecondo, nato a Clusone presso Bergamo circa il 1625, va ascritto alla scuola di Venezia. Quivi egli diresse il « Conservatorio della Pietà », e dal 1685 al 1690 (anno della sua morte) la cappella ducale di San Marco. Il Legrenzi contribuì in larga misura allo sviluppo della musica strumentale, e si distinse pure come insegnante: fra i suoi allievi basti citare il *Caldara* ed il *Lotti*.

G. B. VITALLI. — «*Capriccio*» a quattro (strumenti ad arco). — Il Vitali di Cremona (1644-1692) fu da prima violinista a S. Petronio in Bologna e passò poi al servizio del duca di Modena, presso il quale rimase fino alla sua morte. Egli si distinse specialmente nella musica di danza, nella *sonata da camera*; però anche le sue *sonate da chiesa*, di cui diamo un saggio, sono degne della massima considerazione per la loro forza espressiva e per la finitezza della fattura.

G. B. BASSANI. — *Frammenti d'una cantata per voce di soprano*. — Giovanni Battista Bassani nacque a Padova nel 1657, ma visse quasi sempre a Bologna quale maestro di cappella nella chiesa di S. Petronio, e più tardi a Ferrara dove morì. Il Bassani godette bella fama di musicista, fu abile direttore d'orchestra, organista, violinista e compositore. Oltre a varie cantate, motetti, salmi, messe e sei opere, egli scrisse moltissime sonate che lo pongono fra i principali rappresentanti della musica strumentale durante il secolo XVII^o.

FRANCESCO VERACINI. — *Sonata per violino con accompagnamento di cembalo*. — Il Veracini (nato a Firenze 1685, morto presso Pisa 1750) fu straordinario suonatore di violino; si fece sentire a Londra, a Dresda, a Praga, uno tra i primi *virtuosi erranti* — tipo caratteristico dell'età nostra. Le composizioni che ci lasciò, sebbene poco numerose, sono fra le più rimarchevoli nella seconda metà del seicento e nella prima del secolo successivo. Si deve ricordare come il Tartini fosse spinto a studi severi dal desiderio di rivaleggiare col Veracini, che aveva udito a Venezia nel 1717.

ORAZIO VECCHI. — «*Canzon francese*» per coro (a cinque voci). — Orazio Vecchi modenese (1550-1605) è tra i più interessanti compositori del secolo XVI^o. Oltre alle canzoni, ai madrigali, alle canzonette, lo rese notissimo il suo «*Amfiparasso, Commedia harmonica*» che si eseguì a Modena nel 1594 e fu pubblicato a Venezia nel 1597; è questo uno di quei primi saggi di musica drammatica ai quali abbiamo accennato nell'introduzione al presente programma parlando del madrigale. Il Vecchi scrisse pure diverse composizioni sacre.



Giovedì 9 Maggio 1889

Concerto Storico del M.^o CESARE POLLINI

PROGRAMMA

- Bartolomeo Tromboncino.** . (XV^o-XVI^o secolo) Ottava dell'Ariosto
per coro (a quattro voci).
- Francesco D'Ana.** (XV^o-XVI^o secolo) — Frottola — per
coro (a quattro voci).
- Florenzio Maschera.** (seconda metà del XV^o secolo) — Can-
zon per sonare — a quattro (stru-
menti ad arco).
- Adriano Banchieri.** (n. circa 1567, m. 1634) — Fantasia —
a quattro (strumenti ad arco).
- Alessandro Stradella.** (1645 - 1681) Cantata per voce di mezzo
soprano.
- Antonio Vivaldi.** (n. 16 . . . m. 1743) — Sonata per violino
con cembalo.
- Luca Marenzio.** (n. circa 1550, m. 1599) Madrigale per
coro (a 5 voci).
- Giovanni Legrenzi.** (1625 - 1690) — Sonata — a cinque (stru-
menti ad arco).
- G. B. Vitall.** (1644 - 1692) — Capriccio — a quattro
(strumenti ad arco).
- G. B. Bassani.** (1657 - 1716) — Frammenti d'una can-
tata — per voce di soprano.
- Francesco Veracini.** (1685 - 1750) Sonata per violino con cem-
balo.
- Orazio Vecchi.** (1550 - 1605) — Canzon francese — per
coro (a cinque voci).
-

APPENDICE III

APPUNTI DI CESARE POLLINI PER I PROGRAMMI DEI CONCERTI STORICI
DA TENERE CON OSCAR CHILESOTTI A VENEZIA NEL 1889 E POI TENUTI A ROMA
(manoscritti autografi, Padova, Biblioteca del Conservatorio Pollini, cassetta Pollini)

1° 38.

Concerti storici
da Torino a Venezia
Inverno 1889

Non dati a Venezia
e progettati per Roma

Musica strumentale

1. Florenzio Maschera (seconda metà sec. XVI) - "Bonzoni per sonare" a 4 (strumenti ad arco).
2. Adriano Banchieri (nato circa 1567 - m. 1634) - "Bonzoni" a 4 (strumenti ad arco).
3. Giovanni Gabrieli (1557-1612) - Sonata a 5 violini con ballo continuo.
4. Gregorio Allegri (prima metà sec. XVII - m. 1652) - Sinfonia a 4 (strumenti ad arco).
5. Tarquino Merula (prima metà sec. XVII) - "Bonzoni" a 3 (strumenti ad arco) con organo.
6. Giovanni Legrenzi (circa 1625-1690) - Sonata a 5 (archi)
7. G. B. Vitali (1644-1692) - Capriccio a 4 (archi)
8. Corelli Arcangelo (1653-1713) - Sonata per Violino con accomp. di cembalo.
9. Antonio Vivaldi (ca. ? - m. 1743) - Sonata per Violino id. id.
10. Francesco Taracini (1645-1750) - Sonata per Violino id. id.

Cembalisti

(musica per il cembalo)

1. Girolamo Frescobaldi (1583-1640) - "Capriccio di Turegge".
2. Bernarda Pasquini (1637-1710) - Sonata.
3. Francesco Durante (1684-1755) - Sonata.
4. Tommaso Scarlatti (1683-1757) - Sonata.

Musica vocale.

- I
1. Bartolomeo Tromboncino (fra il 15° e il 16° sec.) - Ottava 126 del Canto 8XIII dell'Orlando
di Ariosto - a 4 voci.
 2. X F. H. V.
- II
3. X Orazio Vecchi (1550-1605) - Canzon francese - a 5 voci.
 4. Baltassar Bonato (seconda metà del sec. XVI - m. nel 1603) - Villanella alla Neapolitana
a 4 voci.
 5. Pierluigi da Palestrina (1516-1594) - Madrigale a 4 voci.
 6. Luca Marenzio (ca. circa 1550 - m. 1599) - Madrigale a 4 voci.
 7. Giacomo Carissimi (1604-1674) - Cantata a 1 voce con cembalo.
 8. Alessandro Stradella (1645-1681) - X Cantata a 1 voce con cembalo.
9. G. B. Bassani (1657-1716) - X Frammento d'una Cantata idem.
10. Benedetto Marcello (1686-1739) - X Cantata

Monteverdi

Caravali

Scarlatti

11305	Vivaldi Sonate A dur	M.	D.
		2	25
11314	Martini Sonate 8 dur	3	75
11321	Versini Sonate E moll	4	
11361	Vitali Ciaccona G moll	3	50
11362	Locatelli Sonate G moll	2	50
11384	Geminiani Sonate C moll	3	75
11435	Cyren von Nikola Mertens, Stamitz, Locatelli -	5	25
	Hannsgay, von Ferd. David.		

APPENDICE IV

TRE LETTERE SUI CONCERTI STORICI DALL'EPISTOLARIO POLLINI – CHILESOTTI

1. Cesare Pollini a Oscar Chilesotti, da Padova, 24 dicembre 1888. Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, cart. Gualt. P 59, 4 pp.

[p. 1] Padova 24/XII 1888¹

Carissimo Oscar,

Rispondo oggi alle tue cartoline di cui ti ringrazio. Fra una diecina di giorni all'incirca spero di farti avere un progetto *completo* della musica strumentale da eseguirsi, progetto che tu esaminerai e criticherai. Mi pare che non dobbiamo perdere di vista il fatto che in soli *due* concerti dobbiamo cercare di far comprendere lo sviluppo della musica profana sì [*cancellato: che*] vocale che strumentale, e che quindi dobbiamo limitarci alle sole *cose principalissime*, non perdendoci in dettagli inutili che, sebbene interessanti, richiederebbero un numero ben maggiore di sedute. [p. 2] Mi pare poi che, appunto per mezzo della pubblicità, si dovrebbe far comprendere *a ben chiare note* come in questi concerti domini uno spirito assai diverso da tutti gli altri, e si tratti non già di piacevoli impressioni artistiche, ma quasi di conferenze scientifiche; se qua e là il piacere artistico sarà della partita, tanto meglio, ma il pubblico deve porsi bene in mente che assistendo a tali concerti deve spogliarsi di tutte le sue abitudini musicali e provvedersi d'una dose ben grande di serietà. Credo che su di ciò bisogna insistere, prima di tutto perché *conosco i miei polli* e so quanta frivolezza regni nelle sale da concerto, e poi perché la cosa riesca di ammaestramento a pro della cultura artistica e non di passatempo da fanciulli con anticaglie *ad usum delphini*. Se credi scriverò io stesso una parola in proposito al comm. Fambri, oppure fallo tu; ma farlo bisogna [p. 3] per mettere le cose in chiaro fin da principio ed evitare gli eventuali *ma, se ed oh!*

Per il liuto, oltre ad un paio di arie da danza, non potresti scegliere una delle bellissime fantasie di Marco d'Aquila o di Francesco da Milano? La «battaglia» di quest'ultimo (stampata nel 1536 da Fr. Marcolini) sarebbe interessante come antico tentativo di *musica descrittiva*.

Bisogna poi avvertire anche gli artisti che gentilmente si presteranno, come non si tratti affatto di musica per figurare, ma tutto all'opposto di *musica per la musica*, cioè d'una seria missione *artistica* con assoluta esclusione dell'*industria*. Ed anche su di ciò, a parer mio, chiarissime parole.

Per conto mio farò tutto il possibile, e sono poi tranquillo sapendomi associato al tuo solido sapere: [*cancellato: b*] *laboremus*, e per il resto che Dio [*cancellato: che*] ce la mandi buona.

Mi scrisse il Wiel che da Roma gli chiesero informazioni e copie per un concerto storico da [p. 4] darsi all'Accademia di S.^a Cecilia. Mi seccherebbe che ci togliessero la precedenza. Se scrivi al Wiel raccomandagli, ti prego, grande serietà e discrezione sino a cose fatte: nel mondo dell'arte pratica ho vissuto abbastanza e so che l'avvedutezza in tutto e per tutto non è mai troppa.

¹ Per i criteri di trascrizione si veda quanto quanto dichiarato nella prima nota dell'appendice 1.

Bach e Händel li lascierei stare; limitiamoci agli italiani, e visto il piccolo numero di concerti, fermiamoci al punto in cui l'arte è già piantata completamente sulle basi moderne; pensi forse diversamente?

Io ti ho detto quanto penso sulle *generalità* con tutta schiettezza; sui dettagli ti scriverò appena ordinato il materiale come meglio potrò. Scrivimi anche tu e dimmi chiara ogni tua intenzione. Se fossimo stati noi due soli! Ma del resto uno del paese è un grande aiuto. Addio per oggi; distinti saluti alla tua gentile signora, ed a te un abbraccio con tutta l'amicizia.

Tuo aff.^{mo} Cesare

Ordinai a Biasi il pezzo di Balakirew.

2. Cesare Pollini a Oscar Chilesotti, da Padova, 17 gennaio 1889. Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, cart. Gualt. P 61, 4 pp.

[p. 1] Padova 17/I 1889

Carissimo Oscar,

Dopo quanto mi scrivi, per conto mio non posso aver dubbio circa il *quid agendum*. In prima linea metto la cosa più importante: vale a dire la riuscita dei concerti dal lato artistico: bisognerebbe che i professori del L[iceo] M[usicale] non avessero altro a cui pensare per riescire in un paio di settimane a mettere insieme *tre* programmi nei quali l'effetto non è riposto nelle risorse intrinseche delle composizioni, ma nello *stile* e nella assoluta finitezza dell'esecuzione, senza le quali cadremmo nel ridicolo. E fossero professori tutti; ma oltreché questi stessi non conoscono naturalmente il carattere delle musiche così lontane dalle nostre tradizioni, bisogna ricordarsi che si [p. 2] deve ricorrere anche ad allievi per il numero necessario. Il L[iceo] M[usicale] non può naturalmente sospendere le scuole per i nostri concerti, e dimmi tu, caro Oscar, se pensandovi seriamente credi possibile in due o tre settimane di stabilire ogni dettaglio, di metter all'ordine [*cancellato*: di] la musica, di farla studiare e poi di provarla finché vada veramente bene! Per conto mio ti dico con tutta franchezza che mi pare un giuocar una carta arrischiata, sulla quale puntiamo il nostro nome: tu un nome già fatto, io un nome che devo farmi e però non compromettere. Col Fambri mi pare che non vi può essere nulla che lo irriti: *le accademie si fanno o non si fanno*, e concerti sul genere dei nostri sono tali cose che vanno preparati di lunga mano; dal momento che attendere la Pasqua non sembra adatto alle abitudini di Venezia, e che dall'altro canto alla vigilia dell'intrapresa non si è ancora stabilito niente, io credo che il Fambri ha troppo ingegno e cuore per volerci esporre [p. 3] a cosa che noi, soli giudici in materia, dobbiamo credere avventata. Questo il mio parere; so il tempo che occorre per approntare un *discreto* concerto con soli professori e con musica moderna, figurarsi poi nel caso attuale! Se vuoi un mio consiglio, pensa bene anche tu prima di arrischiare. È poi una fortuna che i giornali non abbiano parlato prima che ogni cosa fosse nettamente stabilita.

Sulla mia venuta a Bassano sono purtroppo molto incerto, tante ne ho addosso!

Il voler poi fissare il 7 febbraio (torno al primo argomento) per stabilire le cose, mi par cosa stranissima, mentre a pochi giorni di distanza avrebbero dovuto cominciare i concerti!! Riassumendo, credo che tu dovresti scrivere al Fambri, come si sia lasciato correre troppo tempo prima di definire la cosa, e che quindi riteniamo impossibile mettere le cose all'ordine

che si conviene, per il [*cancellato*: mess] mese di febbraio; la colpa non è certo nostra! Se quindi egli crede opportuno protrarre la cosa alla fine della [p. 4] Quaresima, bene, altrimenti non ci possiamo impegnare, e ciò per i motivi che ti addussi più sopra e che credo troverai ispirati alla più nuda realtà delle cose.

Dixi. Ora attendo di sapere se sei d'accordo. Se mi fosse possibile farei una [*cancellato*: d] scappata domenica, ma temo, temo assai!

Ad ogni modo anche a voce non potrei dirti di più, ché dallo stato delle cose non posso formarmi altra opinione. Circa poi il *perché* di questo tirar innanzi senza mai dirci nulla, ce lo farà sapere l'avvenire, che io credo di intravedere, sebbene forse in modo diverso da te. Ma basta, non voglio parlare che a cose finite. Se mai vengo porterò la musica che desideri. Alla gentile tua signora i più distinti saluti, ed a te un abbraccio di tutto cuore.

Tuo aff.^{mo}
Cesare

3. Cesare Pollini a Oscar Chilesotti, da Padova, 20 gennaio 1889. Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, cart. Gualt. P 63, 6 pp.

[p. 1] Padova 20/I^o 1889

Carissimo Oscar,

Facesti benissimo a scrivere al F[ambri] pregandolo di scrivere, al caso, l'articolo. Sono poi certo che contemporaneamente gli avrai pure scritto ciò che abbiamo deciso di comune accordo circa l'epoca da scegliersi, ormai che quella fissata prima è impossibile. Sono poi graziosi originali a scriverci di mandare la musica, mentre non sappiamo ancora di *quanti* e *quali* esecutori disponiamo! Abbiamo un coro? Quanti solisti di canto? Uomini o donne? (Bada che un solo cantante non basta!) Meno male per la parte strumentale, ma per la vocale, credere di fare il concerto primo ai 7 febbraio (siamo oggi al 20 gennaio), mentre non si sa ancora quali artisti vi prenderanno <parte>, dimostra una tale inesperienza in fatto d'arte *pratica*, da far proprio allegria. Ma di ciò basta, ché ormai avrai già scritto dimostrando come i concerti sieno condizionati dall'epoca da prescegliersi. Con tutta la buona volontà, prima d'aver imbeccato ai coristi un paio di madrigali del XVI^o secolo e qualche villanella od altro, prima d'aver trovato chi eseguisca tre o quattro cantate ed altri [p. 2] soli, e poi la parte strumentale, i nostri gentili cooperatori avranno da grattarsi il capo più che non pensino. Per conto mio, come ti scrissi, dovrò astenermi se non si stabilirà un'epoca la quale mi *rassicuri interamente*: la prima volta che mi espongo a Venezia ed in tal genere di cose, voglio farlo, e devo farlo, colla coscienza di aver fatto quanto il mio criterio e le mie forze mi dimostrano necessario. Leggerezze adunque non ne farò, e sono certo che mi darai ragione.

Lasciando ora le decisioni relative a chi tocca, ti mando intanto il mio progetto per la musica *vocale*; un altro giorno ti manderò quello per la *strumentale*.

Credo che <fra> i due concerti si debba dividere la musica a più voci e quella a solo, per aver un po' di varietà nel programma. Per rispettare quanto si può l'ordine cronologico, direi di porre nel 1^o concerto i frottolisti, [*cancellato*: ed] dunque le *villanelle*, *frottole*, *strofe* ecc., e nel secondo i *madrigali* e le *cantate*. I programmi vocali sarebbero:

I° concerto

- I° *B. Tromboncino*. Ottava dell'Ariosto a 4. (XV°-XVI° sec.°)
 II° *Orazio Vecchi*. Canzone francese a 5. (1550-1608)
 III° (L'altra composizione *S'il focho* da te posseduto, di cui mi dicesti l'editore ma non l'autore.)
 [p. 3]
 IV°* *Baldassare Donati*. Villanella napoletana a 4. (seconda metà del sec.° XVI°, morto 1603)

II° concerto

- I° *Palestrina*. Sulle vie del Tebro. Madr[igale] (1514-1594)
 II° *Carissimi*. Cantata «Vittoria vittoria». (1604-1674)
 III°* *Stradella*. Oppure Una cantata (1645-1681)
 Bassani. (1657-1716)
 IV° *Marenzio*. Madrig[ale] a 4. (1550 (circa)-1599)
 V° *B. Marcello*. Cantata. (1686-1739)

Ti pare bene adatto? Il primo programma dà i primi sviluppi della musica vocale profana (sempre inteso in Italia), il secondo dà un'idea del madrigale [*cancellato*: escitt] escito da quelli e dello sviluppo della cantata. Ben inteso non possono essere che saggi *molto sommarii*, ché a dimostrare in dettaglio lo sviluppo di queste forme ci [vorrebbero, *corretto in*:] vorrebbe altro che 2 concerti?! A questi numeri di canto frammezza i pezzi per liuto, cembalo, violino e più strumenti, e vedrai che i programmi sono ricchi più del bisogno.

E i cantanti? Uno solo è difficile possa eseguire le *tre* cantate che pur bisogna riunire in un concerto perché si veda l'ordine precessivo secondo cui si muta que- [p. 4] sta forma di composizione. Attendo che mi dica se ti va il mio progetto per la parte vocale e poi ti spedirò la strumentale. Se ti piace, mandami subito ciò che possiedi, possibilmente copiato, mentre io avrò a copiare tutta la parte strumentale. Manda adunque: Canzon francese a 5 del *Vecchi*; *S'il focho* a 4, edita dall'Antico; ottava del *Tromboncino*; *Alla riva del Tebro* di *Palestrina*; cantata del *Carissimi* e sceglie una del *Marcello*. Circa i numeri segnati col *, ti dirò che io ho una bellissima villanella del *Donati* a 4, ma siccome mi fu data dal *Wüllner*, egli me la spedì colle parole tradotte in tedesco!! Io guarderò domani in biblioteca il catalogo Canal per vedere se [*cancellato*: I] a *Crespano* vi è la raccolta, ed in tal caso ti spedirei la musica pregandoti di fare, se puoi, una corsa colà per trascrivere il testo italiano. Io farò una gita a Venezia per trascrivere la cantata «Se amor m'annoda il piede» di *Stradella* (*bellissima!*). Aspetto però di recarmi a Venezia, che tutto si sia deciso secondo quanto abbiamo stabilito in questi ultimi giorni.

Non credo poi che il pubblico ci terrà irresponsabili del concerto drammatico anche se lo siamo di fatto; i [p. 5] concerti si fanno da noi tre e la gente non fa certe distinzioni. Non so peraltro se sia il caso di essere inquieti: [*cancellato*: anc] in ogni modo la musica drammatica è più vicina a noi ed ha certi effetti che piaceranno alla parte la quale comprenderà meno il significato della musica più vecchia, vale a dire la *maggior parte*. Dunque non ho pensiero, ché anche l'esecuzione ne sarà più facile, sempre per la questione dello stile, e scommetto che sarà quello il concerto [*cancellato*: migliore] meglio riuscito, mentre noi avremo a lottare colle difficoltà di esecuzione e con quel fondo *ultra-arcaico*, ingenuo, della musica primitiva, specialmente dei primi tentativi [*cancellato*: musicali] <strumentali>. Ma non importa, si può trovar a ridere in tutto, e <se> si riderà, sui *ricercari* e sulle *toccate* del [500, *corretto in*:] 600, peggio per la gente che non capisce il perché delle cose.

DEI CONCERTI STORICI

Scusa questa letteraccia gettata giù in fretta; ma se la forma è impossibile, credo che il contenuto non ti dispiacerà. Attendo la tua risposta, e pregandoti di riverire per me la tua gentile signora, ti mando un abbraccio.

Tuo aff.^{mo} Cesare

P.S. Ad una cantata di Bassani preferirei una di Stradella. Farle tutte due mi parrebbe troppo; ed a te?

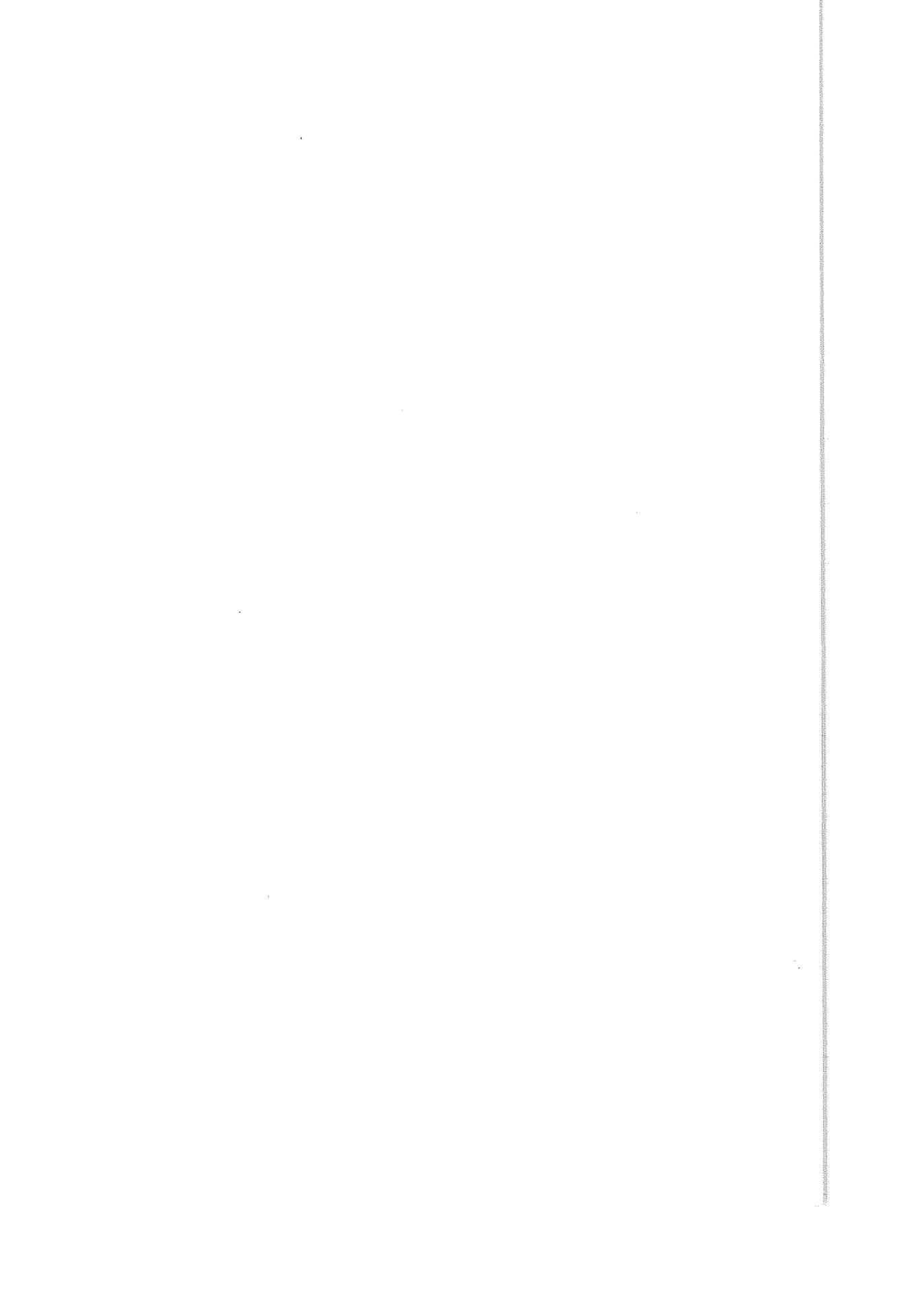
(Volta carta)

[p. 6] Riapro la lettera dopo aver letta l'ultima tua giunta or ora; dato il principio di marzo, *va bene*. Dunque all'opera per mandar via la musica al più presto: della musica corale mando un [*recte*: una] parte per ogni voce, ché i raddoppi ci vuol troppo tempo a farli. Scriverò al Wiel perché c'informi sul numero dei coristi. Dunque dalla sua lettera trapela che se egli non agiva *non si faceva niente*; ad ogni modo ingiustamente forse, mi fido poco ed [*una parola resa indecifrabile dalla cancellatura*] avrò molto caro che il F[ambri] pensi alla pubblicità. Caro il mio traduttore di Schopenhauer che mi raccomanda di *non essere pessimista!*

Farò domani o dopodomani una corsa a Venezia per la cantata di Stradella ed a voce dal Wiel saprò esattamente dei mezzi di cui disponiamo. Anzi attendo di andarvi che tu mi scriva come devo contenermi con lui se mi chiede dati per articoli; rispondi dunque *subito*, che non ritardi la corsa a Venezia. Poi verrò a Bassano. Manda subito le partiture vocali che hai. Sarebbe meglio forse che io venissi *mercoledì* a Bassano e che *venerdì* andassi a Venezia? Se sì, scrivimi. Un altro abbraccio.

Tuo aff.^{mo} Cesare

Ora i giornali possono cantare.



PAOLO DA COL

BUSI E CHILESOTTI, LOTTI E MARCELLO:
UNA CONTROVERSIA MUSICOLOGICA, UNA CENSURA MANCATA*

1. LA DISPUTA MUSICOLOGICA

Nel commentare una composizione contenuta nell'opera *Duetti, terzetti, e madrigali a più voci* (Venezia, Bortoli, 1705) di Antonio Lotti, padre Martini sottolineava l'eccellenza della raccolta, che «dimostra abbastanza il merito dell'autore e il credito che si acquistò a suoi tempi». ¹ Con l'autorevole giudizio martiniano parevano dissolversi definitivamente le nubi che in due occasioni avevano oscurato 'merito' e 'credito' del Lotti, relativamente all'unica raccolta da lui affidata alle stampe. Sull'opera si erano abbattuti, tra il 1712 ed il 1716, i velenosi strali di Benedetto Marcello, che dalle pagine della *Lettera familiare d'un accademico filarmonico, et arcade discorsiva* (un libello anonimo stampato, ma mai pubblicato), ² lo accusava di difettare in quella stessa qualità che padre Martini aveva esaltato, ovvero «il buon gusto proprio di tal stile», lo stile da camera. Nel 1728 l'opera si era poi trovata al centro d'una controversia londinese relativa al madrigale *La vita cadu-*

* Desidero ringraziare Enrico Volontieri e Ivano Cavallini per le preziose indicazioni fornitemi; ringrazio inoltre Renzo Bez per il cortese aiuto nella stesura degli esempi musicali per l'edizione della *Lettera familiare* di Benedetto Marcello.

¹ GIOVANNI BATTISTA MARTINI, *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto*, Lelio della Volpe, 1775, parte I, p. 65. Padre Martini prende in esame la «Canzone prima. Porto negli occhi un mare», p. 1 e la pubblica come «Fuga a due voci. Esempio VIII». Egli sottolinea in particolare la qualità della parte conclusiva della composizione, in cui Lotti «viene a formare un bell'innesto dei tre soggetti, e conduce lodevolmente a fine questa fuga, nella quale ha saputo unire con il buon gusto proprio di tal stile tutta la finezza dell'arte» (*ivi*, p. 71). L'opera del Lotti era stata concepita per l'imperatore Leopoldo I, che a Vienna aveva conosciuto le sue composizioni tramite il suo vice maestro di cappella veneziano Marco Antonio Ziani. Leopoldo morì prima che fosse ultimata la stampa e l'opera venne dedicata al successore Giuseppe I il 5 settembre del 1705 (cfr. la dedica alla «Sacra Cesarea Reale Maestà» e il pamphlet *Lettres from the Academy of Ancient Musick at London, to Sig. r Antonio Lotti of Venice with his answers and testimonies*, London, Geo. James, 1732, p. 9).

² L'unico esemplare dell'edizione della *Lettera familiare d'un accademico filarmonico, et arcade discorsiva* di Marcello pervenutoci (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, segnatura Musica 1219) appare in forma di saggio di stampa; l'opera, priva di note tipografiche, rimase «imperfetta e non pubblicata» (*Lettera familiare* cit., p. 68).

ca, pubblicato da Giovanni Bononcini come proprio, e poi restituito dall'*Academy of Ancient Musick* alla sua autentica paternità.³

Molti anni più tardi, nel 1884, in un contesto legato ai primi esiti della ricerca musicologica nel nostro paese, l'opera lottiana tornò, seppur indirettamente, all'antico ruolo di *casus belli*. L'oggetto della nuova polemica fu nuovamente la *Lettera familiare* indirizzata dal Marcello contro la stampa del Lotti, mentre i nuovi contendenti furono Oscar Chilesotti e l'avvocato e cultore di studi musicali bolognese Leonida Busi.⁴ Allo studioso di Bassano, impegnato a conferire dignità scientifica alla musicologia italiana e a recepire indirizzi e percorsi individuati dalla disciplina oltralpe, si opponeva un ricercatore dilettante, figlio d'arte ma privo di competenza musicale. Il rigore, l'acribia con cui condusse indagini d'archivio ricercando «notizie esatte, vere, ed appoggiate a documenti»⁵ elessero Busi ad interlocutore privilegiato di molti studiosi stranieri, tra cui Franz Xaver Haberl, Otto Kade ed Emil Vogel. Erede e interprete d'una ricca e allora fiorente tradizione di studi municipalistici, Busi specializzò la sua ricerca indirizzandola in particolare alla fonte tuttora più preziosa e feconda di testimonianze relative alla musica del passato del nostro paese, la Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna (l'attuale Civico Museo Bibliografico Musicale).

L'occasione della disputa fu la non benevola recensione al volumetto *Benedetto Marcello* di Busi, pubblicata il 24 agosto 1884 nella «Gazzetta musicale di Milano»,⁶ in cui Chilesotti rivelò l'esistenza di un esemplare a stampa della *Lettera* ignoto allo studioso bolognese, conservato a Crespano del Grappa (Treviso) nella biblioteca dell'abate Pietro Canal, scomparso nell'ottobre dell'anno precedente; Busi fornì il mese seguente in quelle stesse colonne una documentata e prolissa replica (invadendo gli spazi del periodico per otto numeri),⁷ fonte d'una successiva autodifesa di Chilesotti,⁸ il quale compendì poi in un volume l'intera controversia.⁹

³ LOWELL LINDGREN, *The three great noises 'Fatal to the interests of Bononcini'*, «The musical quarterly», LXII/4, 1975, pp. 564-565 e la prefazione di Thomas Day all'edizione moderna della raccolta: ANTONIO LOTTI, *Duetti, terzetti, e madrigali a più voci*, Madison, A-R Editions, 1985, pp. IX-X.

⁴ Sugli interessi musicali di Leonida Busi (1835-1900), rinomato avvocato del foro bolognese, esercitarono una forte influenza le attività artistiche del padre Giuseppe, compositore e organista, e del fratello Alessandro, compositore e direttore d'orchestra. I frutti delle sue ricerche sono testimoniati dagli scritti conservati nell'omonimo fondo del Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna (d'ora in poi: I-Bc), in parte utilizzati per il primo volume dell'opera *Il padre G.B. Martini musicista-letterato del secolo XVIII* (Bologna, Zanichelli, 1891), in parte compilati in funzione del secondo volume dell'opera, che rimase inedito.

⁵ LEONIDA BUSI, *Benedetto Marcello, musicista del secolo XVIII: sua vita e sue opere*, Bologna, Zanichelli, 1884, p. 2.

⁶ OSCAR CHILESOTTI, *Sulla «Lettera critica» di Benedetto Marcello contro Antonio Lotti*, «Gazzetta musicale di Milano», XXXIX, 1884, pp. 314-316.

⁷ La replica (*Alcune osservazioni intorno alla «Lettera critica» scritta da Benedetto Marcello sopra il Libro dei Madrigali di Antonio Lotti*) venne annunciata dalla «Gazzetta» il 21 settembre (p. 343) e pubblicata nei numeri successivi dal 12 ottobre al 30 novembre 1884 (pp. 368-370, 379-380, 388-389, 395-396, 407-408, 417-418, 425-426, 438-439).

⁸ OSCAR CHILESOTTI, [Intervento senza titolo sulla «Lettera critica» di B. Marcello contro A. Lotti], «Gazzetta musicale di Milano», XXXIX, 1884, pp. 452-453.

⁹ OSCAR CHILESOTTI, *Sulla «Lettera critica» di B. Marcello contro A. Lotti. Note ed osservazioni*, Bassano, Poz-

Il riesame delle fonti che diedero origine alla polemica Chilesotti-Busi è in realtà occasione per riportare luce sulla *Lettera*, testo misconosciuto e trascurato dalla critica marcelliana. Sulla cattiva conoscenza dell'opera, vittima nei moderni repertori di citazioni erronee, lacune e distrazioni,¹⁰ hanno certo gravato in passato la rarità del documento (ne sopravvivono un *unicum* a stampa e una copia manoscritta)¹¹ e un diffuso atteggiamento apologetico e celebrativo nei confronti di Marcello, di cui lo stesso Chilesotti accusò Busi.¹² Fu soprattutto la straordinaria fortuna ottocentesca dei *Salmi* ad impedire una oggettiva valutazione della rimanente sua produzione musicale e teorica.¹³ Una fortuna veicolata dallo straordinario prestigio acquisito da quelle musiche, cui venne riconosciuto l'equilibrio tra la «semplicità robusta e grave dell'ordine antico» e la «leggiadria del vago moderno stile» rivendicato da Marcello, e che in ragione di ciò divennero opera esemplare e 'classica'.¹⁴

zato, 1885. La polemica è sinteticamente riassunta da LUCA ZOPPELLI, «*La tastiera tormentata, la frase ben tornita*»: *l'attività saggistica e la militanza critica di Oscar Chilesotti*, in *Oscar Chilesotti: diletto e scienza agli albori della musicologia italiana. Studi e ricerche*, Firenze, Olschki, 1987 (Studi di musica veneta, 12), pp. 375-405: 393-394.

¹⁰ Le fonti bio-bibliografiche marcelliane più antiche non esitano ad attribuire la *Lettera* a Marcello: padre Francesco Fontana, primo biografo di Marcello, conosce l'esemplare a stampa ma non l'editore (cfr. la biografia in ANGELO FABRONI, *Vitae Italarum doctrina excellentium*, Pisa, Carolus Ginesius, 1782, IX, p. 373: «Haec epistola, quam raro admodum occurrit, quibus typis descripta fuerit mihi incompertum est»). L'attribuzione è ripresa da PIETRO LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica*, Milano, Fontana, 1836, pp. 438-439, che ne rimarca la rarità, e da GAETANO MELZI, *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani*, Milano, Pirola, 1842-1852, II, p. 52. Francesco Caffi, che conosce indirettamente le fonti bolognesi, per primo ne mette in discussione la paternità (*Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di S. Marco in Venezia*, Venezia, Antonelli, 1855, II, p. 215: «esporre io debbo il mio gran dubbio che sia falsamente attribuita a Marcello la lettera»). François-Joseph Fétis conosce la sola fonte manoscritta, che reputa essere l'unica esistente (*Biographie universelle des musiciens*, Paris, Librairie de Firmin Didot, 1863, V, p. 443: «ce petit ouvrage [...] est resté en manuscrit»). Ma assai più imprecise e superficiali appaiono le descrizioni dei moderni repertori: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel, Bärenreiter, 1960, VIII, col. 1618), *Répertoire international des sources musicales* (serie B VI/2), München-Duisburg, Henle, 1971, p. 534 e *The new Grove dictionary of music and musicians* (vol. XI, London, MacMillan, 1980, p. 648) attribuiscono editore e anno di edizione dell'opera del Lotti (Antonio Bortoli, 1705) alla *Lettera*, che invece ci è pervenuta priva di note tipografiche. L'errore del RISM è segnalato ed emendato da LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI, «*L'armonico pratico al cimbalo*». *Letture critiche*, in *Francesco Gasparini (1661-1727). Atti del primo convegno internazionale*, Firenze, Olschki, 1981 (Quaderni della «Rivista italiana di musicologia», 6), p. 134. Inesatta è anche la descrizione del formato del volume fornita dal RISM (in folio in luogo dell'in-ottavo).

¹¹ L'esemplare a stampa della Biblioteca Marciana proviene dalla biblioteca dell'abate Pietro Canal, che ne vantava «la rarità estrema» (egli opinava che il suo fosse l'unico esemplare esistente), CHILESOTTI, *Sulla «Lettera critica» di Benedetto Marcello* cit., pp. 314-315. Nel foglio di risguardo esso riporta un cartiglio a stampa con lo stemma della famiglia Miani, cui probabilmente appartenne. La copia manoscritta, fornita dal marchese Fulvio Rangoni nel giugno 1736 a padre Martini, è conservata in I-Bc, segn. H.46.

¹² Cfr. in particolare CAFFI, *Storia della musica sacra* cit., p. 213: «si troverà che egli [Marcello] godesse della sua fama; non però che fosse invidioso dell'altrui, né che vituperasse altro compositore giammai».

¹³ Cfr. al riguardo LUCA ZOPPELLI, *Lo 'stile sublime' nella musica del Settecento: premesse poetiche e recettive*, «*Recercare*», II, 1990, pp. 71-93 e ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Marcello's music: repertory vs. reputation*, in *Benedetto Marcello: la sua opera e il suo tempo*, a cura di Claudio Madricardo e Franco Rossi, Firenze, Olschki, 1988 («*Historiae musicae cultores*» Biblioteca, 49), pp. 205-222.

¹⁴ BENEDETTO MARCELLO, *Estro poetico-armonico. Parafrasi sopra li primi venticinque salmi*, Venezia, Lovisa, 1724, I, p. 5.

Busi stesso dichiarò d'aver ereditato la «venerazione» per il compositore veneziano dal padre Giuseppe,¹⁵ docente di composizione e contrappunto del Liceo Musicale, il quale in private accademie era solito eseguire assieme a Rossini e ad altri «egregi artisti ed amatori i classici *Salmi* di Benedetto Marcello». ¹⁶ L'esegesi ottocentesca oscillò tra il riconoscimento della validità e della fondatezza dell'assunto delle critiche a Lotti e la negazione dell'attribuzione a Marcello dell'anonima *Lettera*, il cui contenuto diffamatorio pareva non rendere onore al suo autore. La riproposta del testo della *Lettera* nella sua integrità¹⁷ permette di approfondire il contenuto delle critiche marcelliane e di oltrepassare i limiti della disputa che Chilesotti e Busi, anche a causa d'un impari livello di competenza musicale, mantennero nei confini del dettaglio biografico-documentario.

Le argomentazioni di Busi e Chilesotti muovevano principalmente dalle fonti che i due studiosi potevano più agevolmente raggiungere e maneggiare. Busi descrisse nello studio biografico affidato all'editore Zanichelli nel 1884 (testo d'una conferenza tenuta l'anno precedente all'Accademia Filarmonica di Bologna) e nella sua replica la copia bolognese e le seguenti fonti, tuttora unite al manoscritto:

– una lettera del marchese Fulvio Rangoni di Modena, che accompagnava la copia inviata a padre Martini nel 1736 e che ne dichiarava senza esitazioni la paternità marcelliana, ribadita peraltro da padre Francesco Fontana nella biografia del veneziano tracciata nel 1782;¹⁸

– un compendio delle osservazioni al Lotti redatto dal compositore carpigiano Antonio Tonelli (1686-1765) ad uso di padre Martini, risalente ad un'epoca che evidentemente precedeva l'anno dell'invio della copia integrale fornita da Rangoni (1736);¹⁹

– una lettera di Pietro Paolo Laurenti, principe dell'Accademia nel 1716, ad un compositore cui veniva richiesto un giudizio su alcuni degli stessi passi criticati da Marcello;²⁰

¹⁵ Giuseppe Busi soleva «ripassare, a cagione di studio, accompagnandosi col pianoforte, alcuni squarci dei celebrati salmi di Benedetto Marcello» (BUSI, *Benedetto Marcello* cit., pp. 4-5).

¹⁶ [GIUSEPPE BUSI], *Cenno necrologico*, Bologna, Istituto Tipografico via Galliera, 1871. Le esecuzioni si svolgevano in una casa patrizia, residenza di una «esimia cultrice delle lettere e delle arti. [...] Rossini talvolta era uditore, talvolta prendeva parte alla esecuzione; Busi tenea sempre il piano-forte per l'accompagnamento».

¹⁷ Appendice 2.

¹⁸ Appendice 1b.

¹⁹ Appendice 2, note 1 e seguenti.

²⁰ Appendice 1a. La richiesta (accompagnata da una scelta dei passi incriminati, anch'essi allegati al manoscritto bolognese) risale probabilmente al 1716, anno in cui Laurenti fu principe dell'Accademia, dopo aver ricoperto il medesimo ruolo nel 1701; GIOVANNI BATTISTA MARTINI, *Serie cronologica de' Principi dell'Accademia de' Filarmonici di Bologna*, Bologna, Lelio della Volpe, 1776, pp. 18, 23. A quell'epoca non era stata ancora creata la carica istituzionale di «definitore», deputata ad esprimere parere riguardo a dispute e quesiti in nome dell'Accademia. La carica venne creata poco dopo la morte del Laurenti (1719): «furono esposti alcuni quesiti soliti ad esser inviati a cotesta Accademia per averne da essa la difinizione, ma [...] non erano stati mai proposti; onde venne in sentimento il Corporale, esser cosa molto conveniente l'aver in cotesta Accademia due deputati a tale effetto, a quali spettasse il dover rispondere a tali quesiti, sicome anche sciogliere qualunque dubbio potesse occorrere, sì dentro come fuori di cotesta Accademia, che in tal modo ogni uno saprebbe a chi si dovesse ricorrere in caso di bisogno, et a questi darli il titolo di Definitori, et a quelli a quali fosse dato tal carica, potessero essere esenti da tutti gli altri uffizj supremi, mentre questo posto poteva alle volte portar con seco molta briga,

– una memoria risalente al 1827 relativa alle circostanze in cui la *Lettera* venne redatta, di cui venne inviata copia a Francesco Rangone dal conte bolognese Ottavio Malvezzi.²¹

L'ambito della datazione veniva ristretto agli anni dal 1711 (anno della nomina di Marcello ad accademico filarmonico di Bologna, qualifica dell'anonimo autore e dell'edizione di un testo citato dalla *Lettera*) al 1716 (anno della richiesta del Laurenti).²² Busi segnalava inoltre l'incompiutezza del documento, dichiarata in chiusura della copia bolognese: «restando imperfetta e non pubblicata la stampa per favorire (ad istanza di premurosa intercessione) l'autore de' madrigali, resta anche imperfetta la copia». ²³ La chiusa del copista convinse Busi «che di codesta lettera fosse intrapresa una edizione per le stampe; ma che tutto rimanesse interrotto, per essersi interposta persona amica, onde usare al Lotti un delicato riguardo». ²⁴ Busi rivendicava inoltre il merito dell'attribuzione a Marcello, incerta per Caffi, Fétis e per il bibliotecario del Liceo Gaetano Gaspari; ²⁵ difendeva le osservazioni di Marcello dalle accuse del Fétis di «critique injuste et envieuse», citando memorie che comprovavano l'esistenza di buoni rapporti tra Lotti e Marcello; ²⁶ riprendeva infine il Chilesotti per alcune imprecisioni contenute nel volume *I nostri maestri del passato* e lo accusava di aver ripreso letteralmente interi passi di repertori e di studi storico-biografici stranieri. ²⁷

Chilesotti descrisse l'esemplare a stampa della *Lettera*, rinvenuto nella biblioteca del-

e poi come che infallibilmente non poteva toccare che ad una persona di somma esperienza, e virtù, cossi non aveva bisogno di maggior avanzamento, mentre portava l'esser supremo a tutti»: ANGELO MICHELE BERTALOTTI, *Minuta Cronologia della nostra Accademia de' Filarmonici di Bologna* [1721], ms. dell'Accademia Filarmonica; la citazione è tratta da OSVALDO GAMBASSI, *L'Accademia Filarmonica di Bologna. Fondazione, statuti e aggregazioni*, Firenze, Olschki, 1992 («Historiae musicae cultores» Biblioteca, 63), p. 53. I primi definitori eletti furono Giacomo Antonio Perti e Giuseppe Maria Righi.

²¹ Appendici 1c, 1d.

²² Secondo padre Martini (*Serie cronologica* cit., p. 22) e Olivo Penna (Bologna, Archivio dell'Accademia Filarmonica, ms. *Cronologia, o sia Istoria Generale di questa Accademia*, II, p. 465, ripreso da GAMBASSI, *L'Accademia Filarmonica di Bologna* cit., p. 443) l'aggregazione nella classe dei compositori di Marcello risale al dicembre 1712. Busi (*Benedetto Marcello* cit., pp. 23-31), basandosi su due lettere indirizzate da Marcello all'accademico Giacomo Antonio Perti (I-Bc, lettere P.145.89 e P.146.173), corregge la data anticipandola d'un anno. La prima lettera marcelliana (Venezia, 10 ottobre 1711) accompagna una Messa («composta da me ultimamente per la Santità di N.S.e Clemente XI») sottoposta «ai riflessi delli SS.ri Accademici» in vista dell'imminente aggregazione: «Avvicinandosi il tempo della riunione delli SS.ri Accademici Filarmonici non manco di rinovargli le mie premure per esser da med.i ricevuto nella loro gloriosa Assemblea». La seconda (19 dicembre 1711) testimonia il felice esito della sessione accademica: «Devo alla sua gentilezza tutto l'onore che mi risulta dall'esser annoverato in cotesta nobiliss.a Accademia de Filarmonici. Gle [sic] ne rendo per tanto copiose gratie come pure al S.r Principe col quale la prego far le mie parti, e con tutti gl'altri signori Accademici.» Il testo del 1711 citato dalla *Lettera* è MICHAEL BULYOWSKI, *Tastatura quinqueformis Panarmonico-Metathetica*, Durlaci, Hechticé, 1711.

²³ MARCELLO, *Lettera familiare*, copia ms. citata alla nota 11, p. 60.

²⁴ BUSI, *Benedetto Marcello* cit., p. 35.

²⁵ ID., *Alcune osservazioni intorno alla «Lettera critica»* cit., p. 379.

²⁶ Ivi, pp. 388, 425.

²⁷ Ivi, pp. 437-438.

l'abate Canal a Crespano del Grappa. Lo studioso contestava a Busi il primato dell'attribuzione, già «ammessa generalmente», e aggiungeva che sia il Canal (1864), sia il Melzi (nel *Dizionario di opere anonime e pseudonime*, 1848-1852) avevano già resa nota l'esistenza della stampa; ipotizzava che qualcuno «autorevole per la posizione e per la dottrina» avesse «indotto il Marcello a sospendere l'edizione» persuadendolo che «gliene sarebbe venuto disdoro». L'intercessore non poteva essere Legrenzi, come ipotizzava Busi, dal momento che all'epoca della stampa della *Lettera* Legrenzi era morto da più di vent'anni! Accusava poi l'avvocato d'aver difeso senza conoscere la musica, da buon «panegirista», la fondatezza delle conclusioni marcelliane.²⁸

La diatriba mette a nudo da un lato il pregiudizio e le ingenuità del ricercatore dilettante Busi, dall'altro qualche difetto di rigore in cui incorre la più fondata ricerca del musicologo Chilesotti. Occupati a giustificare reciprocamente e al pubblico della «Gazzetta» le loro mancanze, i due s'allontanano dal reale oggetto del contendere, dal merito delle critiche marcelliane e dal loro confronto con la fonte musicale primaria, l'opera del Lotti. Significativo è il modo in cui avviene, in un unico caso, l'incontro con la pagina musicale. È Busi a suscitare improvvidamente il dibattito critico, riportando un passo del duetto XI *Patimento in amore*, e le relative osservazioni del Marcello, corroborate da una nota di Gaetano Gaspari: «non si dà in musica questo intervallo di terza eccedente».²⁹ Marcello vi criticava «l'asprezza della modulazione» (da la minore a fa diesis minore) e il modo «improprio di scriverlo» (la diesis invece di si bemolle), ricorrendo all'ausilio d'un esempio tratto da un brano di Alessandro Stradella. Chilesotti risponde esibendo, a sostegno delle proprie tesi, saggi tratti da un repertorio teorico e musicale estraneo alla pertinenza del contesto: un esempio cavato dal trattato *La scienza dell'armonia* (1856) di Raimondo Boucheron e un passo dell'*O salutaris Hostia* della *Petite Messe solennelle* (1863) di Rossini («risolto con nuovissimo e stranissimo effetto. Chi ardirebbe, non trovandone giustificate nei *Trattati* la forma e la risoluzione, rinfacciarlo a Rossini come errore?»).³⁰ La replica evidenzia l'incapacità di Chilesotti di contestualizzare la pagina musicale e i rilievi teorici di Marcello, di porli cioè a confronto con la pratica compositiva coeva, di restituirli ad un corretto ambito concettuale. Chiamato a considerare qualità d'invenzione musicale e legittimità della sua resa grafica, lo studioso esprime valutazioni astratte e astoriche che mettono in rilievo limiti e difficoltà della musicologia italiana dell'epoca nel superare i confini del rigoroso approccio documentario, filologico e paleografico alle fonti musicali. Una musicologia che affina gli strumenti di recupero del testo ma non quelli dell'analisi e talora sembra smarrire il senso della storia. Per contro, l'approccio analitico di Marcello, padre Martini e Giuseppe Paolucci³¹ al repertorio musicale coevo o del passato appare paradossalmente più attento alla proprietà dello stile e alla relatività della normativa teo-

²⁸ CHILESOTTI, *Sulla «Lettera» di Benedetto Marcello* cit. e ID., [Intervento senza titolo sulla «Lettera critica»] cit., *passim*.

²⁹ BUSI, *Alcune osservazioni intorno alla «Lettera critica»* cit., p. 408.

³⁰ CHILESOTTI, [Intervento senza titolo sulla «Lettera critica» di B. Marcello contro A. Lotti] cit., pp. 37-40.

³¹ GIUSEPPE PAOLUCCI, *Arte pratica di contrappunto*, Venezia, de Castro, 1765-1772.

rica. Ma la disputa indugia sugli aspetti documentari anche a causa dell'impreparazione di Busi, che preclude qualsiasi confronto di giudizi e valutazioni estetiche.

Le stampe ci tramandano la controversia, il carteggio che seguì la fulminea riconciliazione. Fu Chilesotti ad avviare la corrispondenza inviando a Busi nella primavera del 1885 la stampa che documentava la *querelle*; ne nacque una salda amicizia testimoniata dalle reciproche attestazioni di stima e dal concorso di mutui favori.³² Chilesotti invocò l'aiuto dell'amico nel 1891 allo scopo di ottenere il posto di responsabile della Biblioteca del Liceo bolognese, resosi vacante dopo la morte di Federico Parisini: «Vorrei sperare che si terrebbe conto della passione vivissima che ho sempre avuto per la musica antica, nello studio della quale ho consumato i più bei anni della mia vita. Da qualche anno accarezzo l'idea di trasportare la famiglia da Bassano, anche per poter sorvegliare l'educazione dei miei figli (il maggiore entrerà fra due anni in Università). Desidererei [...] assumere la Direzione della importantissima biblioteca musicale di Bologna [...] avrei anche agio di proseguire i miei studi.»³³ Ma furono le amicizie politiche a decidere intorno alla nomina, che fu conferita a Luigi Torchi.³⁴

2. MUSICO SPECULATIVO VS. MUSICO PRATTICO

I documenti investigati da Busi e Chilesotti sono tuttora reperibili e confermano la sostanziale validità delle informazioni fornite dai due studiosi. Le fonti bolognesi sono conservate nella stessa biblioteca di allora, oggi Civico Museo Bibliografico Musicale, mentre l'*unicum* della stampa (qui per la prima volta riprodotto integralmente, per la sua straordinaria importanza documentaria) si trova attualmente nella Biblioteca Marciana di Venezia, lì giunto in seguito alla dispersione della raccolta dell'abate Canal. La copia presenta varianti ortografiche, omissioni di interi passi ma anche correzioni, ed è unita ai documenti citati da Busi e qui trascritti in appendice. L'attribuzione a Marcello, certo suggerita dal contenuto della *Lettera*, viene data per scontata nelle fonti settecentesche che ne trattano, e che ne forniscono chiare qualificazioni: «critica di Benedetto Marcello» per il maestro

³² Lo scambio epistolare tra i due studiosi consta di venti lettere scritte dal 10 aprile 1885 all'8 agosto 1891. Il Fondo Busi conservato in I-Bc raccoglie minute di Busi ed originali di Chilesotti, l'Archivio Chilesotti di Bassano gli originali di Busi. L'avvocato bolognese volle minimizzare il peso della polemica riducendola ad una «sorta di malinteso che per alcun tempo ci tenne entrambi in una specie di attrito» (Bologna, 12 agosto 1885).

³³ I-Bc, Fondo Busi, lettera di Oscar Chilesotti senza segnatura (Bassano, 19 gennaio 1891).

³⁴ Bassano, Archivio Chilesotti, cart. Gualt. B 494, lettera di Leonida Busi (Bologna, 28 giugno 1891): «Le scrissi che avevo sentito portare innanzi il nome del Torchi professore a Pesaro. [...] io procurava di tenermi informato, pronto a mettere avanti il di Lei nome [...] la scelta del Torchi concorreva a rendere possibile e quasi inevitabile una combinazione che stava immensamente a cuore al Capo dell'Ufficio di Istruzione presso il Municipio che è persona influentissima. E la combinazione era questa: il Parisini percepiva uno stipendio complessivo di circa L. 3000, perché, oltre l'ufficio di bibliotecario, teneva l'insegnamento della Storia ed Estetica musicale, ed era a un tempo professore di Contrappunto. Ora, con la nomina del Torchi a bibliotecario ed insegnante di storia ed estetica, rimaneva, e rimane, vacante la cattedra del contrappunto, alla quale aspirava ed aspira il Dalolio professore di armonia, che è cognato del Capo Ufficio della Istruzione [...]».

di cappella carpigiano Antonio Tonelli (prima del 1736),³⁵ «discorso del Marcello» per il marchese modenese Fulvio Rangoni (1736).³⁶ La paternità è confermata negli scritti di padre Martini, che ne affianca la descrizione alla nota biografica del veneziano.³⁷ Ulteriore conferma sortisce da elementi che fanno contorno alla trattazione. Marcello dichiara d'aver mandato i passi incriminati perché «repugnanti alle buone regole» alle «principali scuole d'Italia», affinché i dubbi sugli stessi vengano «sciolti, o approbati»;³⁸ la circostanza è confermata dal biglietto di Laurenti, che sottopone tali passi al parere «in rigore di contrapunto» di un «accademico compositore» (probabilmente l'autorevole maestro di cappella petroniano Giacomo Antonio Perti) e li dice «venuti da Venetia».³⁹ Affinità e talora coincidenza di citazioni di passi ed autori vi sono tra la *Lettera* e la prefazione ai *Salmi*: Zarlino (*Istituzioni armoniche*), Tolomeo, Boezio, Pitagora, e la medesima scorretta citazione del *De legibus* di Platone.⁴⁰ L'autore qualifica Francesco Gasparini «mio maestro», e il compositore lucchese nel 1724 ricorderà che Marcello «si compiacque da giovanetto proseguire i suoi studi sotto la mia assistenza».⁴¹ Le accuse a Lotti sembrano a tratti compendiate nella caricatura del cattivo compositore dipinta dal *Teatro alla moda*: incorre nella «mala relazione de' tritoni», non distingue i generi diatonico, cromatico ed enarmonico, non presta attenzione alla punteggiatura e al senso del testo, crea un'apparente polifonia, benché la musica «in sostanza sia d'una parte sola».⁴² Nel corso della trattazione l'anonimo autore dichiara l'origine veneziana⁴³ e riferisce di annotare le proprie osservazioni «nell'ozio della campagna» e «della villa», per «divertimento autunnale» e «passatempo»; egli ha dato «una scorsa» all'opera del Lotti «avendo così alla sfuggita osservate molte cose». Un atteggiamento *nonchalant* tipico del 'nobile dilettante' che

³⁵ Appendice 2, nota 1.

³⁶ Appendice 1b.

³⁷ I-Bc, GIOVANNI BATTISTA MARTINI, miscellanea ms. H.60, c. 158r.

³⁸ MARCELLO, *Lettera*, p. 8.

³⁹ Appendice 1a.

⁴⁰ MARCELLO, *Estro poetico-armonico* cit., pp. 2-7. Busi (*Benedetto Marcello* cit., pp. 100-101) notò che la citazione del *De legibus* di Platone era erroneamente indicata come tratta dal Dialogo XVII del XXXIV Libro, che in realtà si compone di soli dodici Dialoghi; la medesima citazione appare in entrambe le fonti (MARCELLO, *Estro poetico-armonico* cit., pp. 4-5 e ID., *Lettera* cit., p. 3).

⁴¹ MARCELLO, *Lettera* cit., p. 45 e ID., *Estro poetico-armonico* cit., p. 15. Lo stretto legame tra i due compositori è testimoniato anche da una lettera di Marcello «al Signor Francesco Gasparini» (Venezia, 31 luglio 1723), in cui Marcello dichiara di non essersi «mai arrischiato di pubblicare veruna mia musicale fatica, che prima non sia stata questa, e dalla sua virtù esaminata, ed approvata» (MARCELLO, *Estro poetico-armonico* cit., p. 14). Gasparini tenne a battesimo Marcello in occasione della prima commissione dell'Accademia Filarmonica di Bologna al veneziano per la festa annuale di sant'Antonio da Padova, protettore dell'istituzione: entrambi fornirono nel 1714 composizioni per il Vespro (*Dixit Dominus* Marcello e *Laudate Pueri* Gasparini) «molto applauditi e l'uno e l'altro da tutti, che erano presenti» (Bologna, Archivio dell'Accademia Filarmonica, *Verbalì delle sessioni 1691-1755*, c. 38v).

⁴² MARCELLO, *Lettera* cit., *passim* e ID., *Il teatro alla moda*, Venezia, s.e., 1720, capitolo «A' compositori di musica».

⁴³ MARCELLO, *Lettera* cit., p. 52: «[...] risserbandomi al mio ritorno in Venezia farvi vedere infiniti casi di eccellenti autori».

mira a collocare l'attività critica nella sfera dell'*otium litteratum* e che conduce alla scelta dell'anonimato in questa e in altre opere marcelliane. La stampa s'interrompe all'undicesimo duetto (diciotto sono le composizioni della raccolta), e se ne evita la pubblicazione «ad istanza di premurosa intercessione»; l'occasione è certo, come Chilesotti ipotizza, quella d'un autorevole intervento. Ma non è dato sapere se esso sia rivolto a tutelare la reputazione di Marcello o l'onore di Lotti.

A sostegno delle proprie censure Marcello convoca idealmente teorici e 'prattici' del passato e i maggiori compositori del suo tempo; la sua trattazione è affollata di citazioni e di passi d'un repertorio che va dall'atemporale e normativo catalogo palestriniano alla letteratura cameristica vocale e da tasto sei-settecentesca. Le direttrici speculative conducono da Platone Pitagora Tolomeo Boezio, attraverso Zarlino («tenuto in gran considerazione da nostri teorico-prattici professori») Colonna (*Sambuca lincea*) e Mersenne Kircher (*Musurgia universalis*), sino all'*Armonico pratico al cembalo* (1708) del maestro, Francesco Gasparini; i riferimenti 'prattici' alla vocalità madrigalistica e al duetto da camera muovono da Vecchi Gesualdo Monteverdi e conducono a Carissimi Bernabei Pietro Andrea Ziani Agostini Legrenzi Pasquini Stradella Lonati Steffani Biffi; Palestrina e Benevoli rappresentano il repertorio più astrattamente esemplare; Rosenmüller Purcell e la triade Lambert Lully Charpentier impongono il confronto con modi d'espressione differenti (talora «più bizzarri, che scientifici», ché «li Francesi in genere di contrapunto sono i più licenziosi»);⁴⁴ la letteratura strumentale è rappresentata da Corelli e dalle pagine toccatistiche di Frescobaldi e Bernardo Pasquini. Ruolo preminente rivestono l'apprezzato e citato Legrenzi, maestro immeritato di Lotti (ma «non tutti li buoni maestri hanno la sorte di far buoni tutti li loro discepoli»), Gasparini e Alessandro Stradella, «sopra le cui opere», dichiara Marcello, «ho fatto molto studio».⁴⁵ Un panorama europeo, mobile e multiforme, che supera i limiti del tributo di scuola e dell'appello a un repertorio cristallizzato. L'argomentazione di Marcello, familiarmente rivolta, secondo una convenzione di genere, ad un interlocutore che intende erudirsi «nella buona musica», si sviluppa secondo un doppio livello analitico, riferito ai due requisiti da cui deriva la qualità della musica:

– l'osservanza delle regole «speculative» e «materiali» della «buona consonanza», che permettono di ridurre «all'atto le cose dall'intelletto ben concepite», e che si ricavano dallo studio della musica «piana ed ecclesiastica antica»; essa prevede la conoscenza degli antichi modi o toni, degli esacordi, della falsa relazione di tritono, della distinzione dei generi diatonico, cromatico ed enarmonico;

– lo «stile, o buon gusto», cioè la nobile arte di porre in opera gli accidenti, di «maneggiare le fughe, le imitazioni», di esprimere «le parole con significanti modulazioni». Esso trova applicazione nella nuova musica figurata, e si ottiene «più con la innata disposizione, che con lo studio».

Marcello condanna dunque sia lo scarso talento, la mancata «innata disposizione» di

⁴⁴ *Ivi*, p. 47.

⁴⁵ *Ivi*, p. 66.

Lotti, sia la sua impreparazione teorica. Egli ricorre alle categorie zarliniane nel rimarcare che l'autore è «semplice pratico, e nulla o poco teorico». Sono oltre cinquanta gli esempi censurati, quasi tutti riportati per esteso e forniti di una correzione che spesso è una vera e propria riscrittura del passo. La casistica delle censure presenta alcune costanti, di volta in volta riferite all'infrazione delle regole o al difetto di stile. Sul piano più speculativo Marcello riprende false («male») relazioni di tritono e quinte («la camera [ovvero lo stile da camera] non le salva»), suggerendo correzioni normalizzatrici. I passi in cui Lotti costruisce imitazioni tra le voci, enunciando risposte ibridamente reali e tonali, spingono Marcello a ricercare coerenza tonale e a suggerire adeguate mutazioni. Ampie dissertazioni teoriche sulla divisione armonica o aritmetica dell'ottava, sui modi e sui generi sono occasione per esibire erudizione e per dimostrare quanto la loro scarsa cognizione e il poco studio, e non l'arditezza, espongono Lotti all'errore.

Sono ancor più numerosi i rilievi mossi da Marcello in rapporto allo «stile, o buon gusto». Egli individua passaggi idiomatically strumentali, «più da violini che da voci», e perciò più opportunamente utilizzati da Corelli. Condanna la scarsità di invenzione melodica, il ricorso a temi «facili e naturali» ma poco nobili, la loro intonazione «viziosa», ossia replicata con insistente frequenza. V'è un genere di progressione (un disegno di «basso di quarta in su e quinta in giù con le parti che vanno legando la settima cambiata») che Marcello trova detestabile e che «quasi in ogni duetto replicatamente si vede». La comprensione del testo sta alla base della capacità di esprimere nella veste musicale loro conferita gli affetti e la «forza delle parole», e Marcello vede tradito più volte il legame tra testo e musica: l'autore musica una frase imperativa con musica di tono interrogativo, va reiterando parole e porzioni di frase non significative, compone passi «troppo aspri senza che le parole lo ricerchino». Aspre sono ritenute da Marcello numerose modulazioni, nelle quali le dissonanze si susseguono senza risoluzione, conducendo troppo bruscamente da un tono all'altro. Altri rilievi sono mossi a passaggi che appaiono vuoti e «mendichi d'armonia» che rendono il duetto simile a una composizione a voce sola.

Il giudizio di Marcello lascia talora trasparire animosità e risentimento; certe mancanze di Lotti gli paiono «piuttosto da scolaro che da maestro», le sue musiche sono «compatibili», fanno una «caricatura alla buona musica», offendono l'udito, ed è demerito ancor più grande l'averle «esposte alla pubblica luce».⁴⁶ Altri giudizi rivelano la percezione della novità delle proposte lottiane, che rendono la sua musica «una fabbrica irregolare formata di bellissimi materiali»; la necessità di sperimentare una maggiore naturalezza e facilità di linguaggio nel terreno mobile e cangiante dello stile da camera spinge

⁴⁶ Assai più benevole e illuminate sono le osservazioni di padre Martini sulle composizioni vocali da camera dello stesso Marcello. Giudicando alcuni passi del duetto *Porto negli occhi un mare* dall'opera *Canzoni madrigalesche* padre Martini giustifica e collega al contesto stilistico le contravvenzioni alle regole ereditate dalla tradizione contrappuntistica: egli rileva che «tanto il salto di quinta del contralto, quanto quello del soprano segnati coll'asterisco (*), sono salti di quarta mancanti, e perciò [...] furono proibiti da' primi maestri dell'arte. Ciò non ostante, [...] non v'è verun luogo a condannarlo, perché tali salti sono stati introdotti, e praticati in qualche particolar circostanza da' maestri più celebri del secolo passato, non solo nella musica di *stile volgare da camera*, ma anche nella *musica concertata da chiesa*» (MARTINI, *Esemplare* cit., parte II, pp. 22-24).

Lotti a sperimentare e tentare nuove strade, a tradire talora la regolarità richiesta dalle leggi costruttive per edificare la nuova 'fabbrica'. Certi rilievi indicano impietosamente i limiti del ripetitivo ricorso alla progressione, rimproverano l'eccesso di disinvoltura; ma le soluzioni normalizzatrici di Marcello, che garantiscono la correttezza formale, non sempre «camminano meglio». Le sue censure risultano talora «assennate», come Busi afferma, ma mirano a frenare ogni progresso, come rileva Chilesotti. A Marcello non resta che riconoscere che «l'autore scrive con troppa libertà». Fu forse la «premurosa intercessione» a mutare la sua risoluzione, a far sì che di lì a poco anch'egli affidasse alle stampe un'opera madrigalesca introdotta da un caloroso appello:

Io raccomando a Voi dotti, e savi contrapuntisti queste madrigalesche canzoni [...], purché non precipitate il vostro rigoroso esame sopra li modi di buon cantare delle medesime, e non siate giudici ecclesiastici intorno a cose da camera.⁴⁷

⁴⁷ BENEDETTO MARCELLO, *Canzoni madrigalesche et arie per camera a due, tre e quattro voci [...] op. IV*, Bologna, Silvani, 1717, prefazione (edizione moderna a cura di Claudio Delpero e Virginio Fagotto, Cailina – Brescia, Coro «B. Marcello» di Cailina, 1983). L'espressione «modi di buon cantare» ricorre anche in MARCELLO, *Lettera* cit., p. 45; altri elementi di conferma dell'attribuzione emergono dall'esame comparato del lessico della *Lettera* e degli altri scritti marcelliani.



APPENDICE I

DOCUMENTI RELATIVI ALLA «LETTERA FAMILIARE» DI BENEDETTO MARCELLO (Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale)

- a. *Lettera* di Pietro Paolo Laurenti, 1716 (allegata alla copia manoscritta della Lettera, ms. H.46)

Sig.r Accademico Compositore, è pregata instantemente ad osservare li presenti passi e dire come l'intende in rigore di contrapunto. Se mai sono stati praticati, l'effetto che possono fare, e se devono abbracciarsi; e questi sono venuti da Venezia, e premendomi molto il decoro della nostra Accademia la prego a porvi ogni studio particolare ed a trasmettermi la risposta per potere render capace chi lo desidera; restando sempre obbligato alla di lei gentilezza, e mi sottoscrivo

Devot.mo Obb.mo Ser.re
Pietro Paolo Laurenti Principe

- b. *Lettera* del Marchese Fulvio Rangoni, giugno 1736 (Epistolario martiniano, lettera I.20.151)

[...] Finalmente mi è riuscito d'avere il Discorso del Marcello sopra li Duetti, Madrigali ecc. del Lotti, che a Lei qui unito trasmetto, pregandola di rimandarmelo per opportuna e sicura occasione, dopo che Ella se ne sarà con comodo suo servita [...]
Modena, giugno 1736

- c. *Lettera* di Francesco Rangone, 18 aprile 1827 (ms. H.46)

Mio caro C. Malvezzi,

niuno meglio di Lei potrà favorirmi intorno alle cognizioni che si esigono nella vita e azioni dal Sig.r Antonio Lotti, o quelli «figlio di Matteo Bolognese» morto nel 1739 essendo Maestro di Capella a S. Marco. Aggradirò assai ogni più minimo dettaglio che lo riguardi, dovendo egli servire a chi ne vuol fare lodevole uso per un convenevole encomio. In asserzione di grazioso riscontro prego di rinovarle li sentimenti sinceri della mia stima, e cordialmente mi dico

Casa li 18 aprile 1827
suo obbl.mo aff.mo f.e Amico
Francesco Rangone

- d. *Lettera* di anonimo, 1827 (ms. H.46)

Antonio Lotti Veneto, organista della Ducale di S. Marco fu in preggio singolare fra li capiscuola di d.a Città. Furono stampati nel 1705 duetti, e terzetti, e madrigali a più voci dedicati a Giuseppe I. Imperatore con edizione di Antonio Bortoli, Venezia 1705.

Quest'opera fu forse invidiata dalli emuli de' suoi tempi, incontrò critiche clamorose e principalmente per fatto di Benedetto Marcello, mediante una lettera anonima piena di osservazioni

profonde, pratiche e dettate dal più sano filosofico criterio di un tanto uomo che di suo nome non volle fregiare né tale lettera, né altra intitolata Il teatro alla moda, nella quale sferzato aveva li difetti dei musicisti compositori. Ne fece, dopo molti anni, di tale critica in rapporto al Lotti un compendio certo Antonio Tonelli da Carpi, dedicato al Pad. Min. Martini non si sa in quale epoca, unita a riforma progettata su la maggior parte dei sud. componimenti musicali parte a seconda, e parte a opposizione del parere dello stesso Marcello. In precedenza del lavoro del sud. Tonelli era stata consultata pure l'Accad. filar. di Bologna, zeppa a que' giorni di uomini celebri compositori scevri da egoismo e da parziali viste del proprio utile. Ciò accadde sotto la presidenza di Pier Paolo Laurenti come Princ. pe dacché, nel 1716, trovasi una di lui lettera diretta ad un accademico compositore ignoto perché ne desse parere, che si ottenne sopra parziali fragmenti con molta dottrina ed accuratezza di massime fondamentali. Lotti ebbe a scolaro il Galuppi, quale, dopo uno sfortunato esito di una prima produzione teatrale, condotto venne dal Maestro in seguito quasi solo possessore delle scene di Italia. L'Archivio Musicale del Liceo di Bologna possiede questi preziosi monumenti, quali, se non emergono ad elogio del Lotti, servono non dimeno a far conoscere l'importanza dell'opera stessa e la qualità dei tempi ne' quali tanto si occupavano li compositori a penetrare de' più reconditi artifici delle produzioni musicali. Alcune deduzioni tratte da diversi manoscritti del Liceo di Bologna sopra il Lotti, che non si garantiscono per mancanza di epoche cronologiche delle quali sono mancanti li manoscritti stessi.

[verso]

Ill. S. E. Prone
Al Nobil Uomo
Il Sig.r Conte Ottavio Malvezzi
Cav.e dell'ordine di Santo Stefano
Via S. Vitale Bologna

APPENDICE II¹

LETTERA FAMILIARE / D'UN ACCADEMICO / FILARMONICO, ET ARCADE /
DISCORSIVA / Sopra un Libro di Duetti, Terzetti, e Madrigali / à più Voci / Stampato in Venezia
da Antonio / Bortoli l'Anno 1705.

Carissimo amico,

due sono i motivi (siccome io raccolgo dalla vostra cortesissima lettera) per li quali vi siete persuaso di spedirmi il libro di *Duetti, terzetti e madrigali a più voci*: l'uno, perché io mi divertisca al cembalo sopra il medesimo, l'altro, perché vi dica sinceramente intorno ad esso la mia opinione. Anzi osservo che, desiderando voi che io parli con libertà, cancellato avete il nome dell'autore dal libro sudetto.

Veramente avete scelta una stagione molto opportuna perché io possa adempire le vostre brame: imperciocché altro non vi voleva per me che l'ozio della campagna per aver tempo di soddisfarvi. Assicuratevi dunque che sopra quanto mi ricercate dirò ingenuamente ciò che ne sento, tanto più che a far questo mi obligate con dirmi che siete disposto di volervi rendere assai dotto nella buona musica; e prima d'appoggiarvi all'autore del libro (alla di cui scuola come delle migliori in Venezia venite persuaso) volete il mio consiglio e la mia approvazione. Ricevo pure la *Messa da capella del sesto tuono* a quatro voci del medesimo autore,² la quale voi mi dite essere la migliore e più studiosa fatica sua, facendomi un proprio riflesso che io deva esaminar separatamente uno stile dall'altro; il che già avrei fatto senza ancora che da voi mi fosse stato suggerito.

Adunque mi prenderò per divertimento autunnale il far le riflessioni proporzionate sopra l'una e l'altra opera, desiderando non solo a voi, ma di giovare a chiunque amatore della buona musica leggesse questa mia lettera. Anzi spero di parlare con tanto chiare ragioni che l'autore istesso e si

¹ Si fornisce qui il testo integrale dell'*unicum* della stampa della *Lettera familiare* (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, segnatura Musica 1219, inventario num. 96993). Il volume, in-ottavo (cm 27 x 20), consta di 68 pagine numerate. Nel foglio di riguardo figurano un cartiglio a stampa con lo stemma della famiglia Miani e la seguente annotazione di mano ottocentesca: «Opera molto rara di Ben. Marcello, ricordata fra le sue opere inedite. È diretta contro il cel. maestro Antonio Lotti». Il nome di Marcello è riportato anche sul dorso. La lezione del testo originale è stata pienamente rispettata; si sono tuttavia intraprese alcune iniziative di normalizzazione per facilitarne la lettura: punteggiatura, segni diacritici (accenti, apostrofi) e maiuscole sono stati ricondotti a criteri moderni; si sono sciolte le abbreviazioni di nomi di persona; si è distinta *u* da *v*; si è eliminata la *h* etimologica o pseudoetimologica nei gruppi *th* e *ch* in posizione iniziale; si sono sciolti i segni di abbreviazione di *per* (asta secata) e delle nasali indicate dal segno sovrastante la vocale precedente; si sono resi *ti* seguito da vocale con *zi*, la desinenza plurale *ij* con *i*, & con *e* o *ed*; &c. con *ecc.*, *V.* e *V.V.* con *violino* e *violini*; si sono ricondotti all'uso ortografico moderno le seguenti parole: *attore*, *autorità*, *autunnale*, *perfezione*, *riflesso*, *riflettere*, *scielto*. In nota si uniscono passi significativi del sunto della *Lettera* che il compositore Antonio Tonelli compilò ad uso di padre Martini, allegato alla copia manoscritta bolognese dell'opera (I-Bc, ms. H.46, *Correzione de' precedenti madrigali cavata dalla Critica di Benedetto Marcello Nob. Ven., compendiata da Antonio Tonelli e donata al merito del [cancellato a penna] P. Gio. Battista Martini M.C. dal sudetto Ant.° Tonelli da Carpi*, d'ora in poi: Tonelli), fascicolo di cc. 4 senza indicazione di anno, ma precedente il 1736, anno in cui padre Martini ricevette copia integrale della *Lettera*.

² Probabilmente la *Missa del sesto tuono di Antonio Lotti*, edita in *Denkmäler der deutscher Tonkunst*, LX, 1930, pp. 59-86.

compiaccia della mia approvazione, e dalla disapprovazione mia (quando occorresse) resti convinto, se non persuaso del proprio errore. Dico convinto se non persuaso, perché voi sapete benissimo che per /[p. 2] convincere si ha specialmente riguardo alla parte intellettuale; ma, per persuadere, fa di mestieri che concorra la volontà di quello a cui si discorre. Che però essendo la volontà una potenza distinta dall'intelletto, può ella da sé ripugnare affatto alla confessione della verità, ma non può con tale indocile ripugnanza operare che l'intelletto concepisca diversamente dal vero che lo convince.

Ma molte cose (parlando primieramente sopra del libro) che io potrei sorpassare, o perché il tempo non me lo permettesse, o perché del tutto non appartenessero alla materia che io devo trattarvi, saranno da me nell'ozio presente considerate; è ben vero che agevolmente comprenderete che tutte meritano qualche riflesso, essendo come tante linee che retta, o indirettamente vanno a terminare in un solo punto, perché tutte corrispondono al proposto fine. Anche il buon fisico non esamina solamente il male prodotto per ben curarlo, ma le circostanze ancora più minute che sono concorse a produrlo e che tuttavia lo mantengono. Queste per lo più sono que' medesimi umori, o vogliamo dirli (secondo i filosofi) que' quatro elementi, che mantenendosi nella loro discordia concordi conservano sano l'umano individuo da essi unitamente composto; ma confusi ed alterati che siano tra loro cagionano gravissime infermità e bene spesso (se a tempo non si provvede) la morte. Per tanto ancor io devo discorrer a voi sopra di quelle circostanze tutte, le quali, se non sono ogn'una da sé un male notevole, o tutto quel male che io devo mostrarvi per male, sono però di tale considerazione che senza di esse il male di cui parleremo non vi sarebbe. E vaglia il vero le consonanze, dissonanze, accidenti, espressioni di parole, modulazioni ecc. Elementi, che formano disposti nel loro proprio luogo la perfetta musica, se patiscono una soverchia e sproporzionata alterazione, producono pessimi effetti e bene spesso, divenuti mezzi ripugnanti al loro principio, distruggono affatto il tanto desiderabile fine d'una buona e vera armonia.

Voi mi raccomandate sopra il tutto due cose: la prima di parlar chiaro e senza frase, la seconda senza speculazioni matematiche, non desiderando voi che riuscire ottimo pratico. Circa alla prima procurerò di compiacervi, già in simile materia l'eloquenza non fa al proposito. Circa poi alla seconda, permettetemi il dirvi che desiderate conseguire un gran fine senza il mezzo opportuno; mentre la buona pratica, e per quanto possiamo chiamarla infallibile, non può darsi senza un principio ragionevole e certo chiamato teorica, o diremo intendere per render ragione di quanto si opera. E siccome ogni e qualunque artefice potrà forse riuscir eccellente nell'arte sua, per quanto gli permetteranno le pratiche fatte e non le intellettuali da esso trascurate osservazioni, così dell'operazione sua non potendo dar certo conto sarà sempre sottoposto a qualche considerabile errore.

E perché da principio conosciate quanto giovarebbe a voi l'intendere ed a me il dimostrare alcune volte ciò che dirò con le misure e numeri alla mano, vi riferirò almeno ciò che in tal proposito avvisa Platone parlando universalmente intorno ad ogn'arte e dottrina (Plato in *Phileb.*, lib. 10): «*Ut ecce si quis ab omnibus artibus segregaret numerandi, ponderandi, dimetiendique peritiam* – ecco la teorica – *vile quiddam, ut ita dicam esset, quod uniuscuiusque restaret. Vile profecto. Residuum quippe imaginatione quadam, ac sensuum experientia, coniecturisque consequi liceret* – ed ecco la pratica – *quas plerique artes vocant cura, et labore vim suam omnem adeptas*». E questo d'ogni scienza ed /[p. 3] arte in universale. Ora sentite quanto alla musica in particolare *Idem ib.*: «*An non musica iis plena est? Primo, concentum contemperat non mensura, sed diligentiae potius coniectura* – ecco la pratica sempre inferma – *tum universa eius pulsandi facultas mensuram chordae cuiusquam coniectura motae perquirat. Itaque ut obscuritatem plurimam mixtam habet, ita stabilitatem minimam*». Ed ecco gl'effetti pessimi, che sono sempre più o

meno pericolosi a succedere (*Idem de Leg.*, lib. 34, *Dial.* 17): «*Non enim quia huic videatur, aut quoniam hic gaudeat, id circo aequale, ipsum aequale est, aut commensurabile, ipsum est commensurabile. Sed nullo alio, quam veritate sola. Cum ergo quis sola voluptate musicam asserit, iudicari minime audiendus est, minimeque huiusmodi musica si alicubi colitur quaerenda est, sed illa quae per imitationem toni similitudinem possidet ... Qui ergo cantus speciem, et Musam quaerunt optimam; non eam quae iucunda, sed quae recta est querere debent*». Vedete adunque come, al pari d'ogn' arte e scienza, è necessario che la musica abbia una guida superiore (non un orrecchio corrotto) che nell'ambiguità sue sempre molte ed al giorno d'oggi quasi infinite, la renda sicura e certa di caminar bene. Che però tutti d'accordo gl'autori antichi, li quali professarono cognizione di essa, l'hanno chiamata subalternata all'aritmetica e mezzana tra la matematica e naturale con gran ragione: imperciocché prendendo essa dall'aritmetica li numeri e dalla geometria le quantità misurabili, cioè li corpi, o diremo linee sonore, spicca chiaramente essere alle due soprannominate scienze matematiche soggetta e subalternata. Ad altri poi non solo mezzana tra la matematica e naturale, ma subalternata anzi alla naturale è piaciuto chiamare la musica. E la ragione si è non in quanto alla parte de' numeri armonici di varie specie quali prende dall'aritmetica, ma bensì in quanto alla parte del suono che è naturale e per mezzo del quale nasce ogni modulazione; ed intorno a cui la geometria, misurando li corpi sonori, mette in uso le sue molte considerazioni. Però nelle cose naturali, niuna perfetta essendo in potenza, ma solamente quando è ridotta all'atto, così la buona musica non può farsi perfettamente udire né col solo numero senza le voci, che vale a dire in potenza, né con le voci sole separate dal numero, cioè senza ragione di proporzione: il che sarebbe sempre un atto imperfetto, e per conseguenza nulla o poco plausibile.

Ma sopra di questi principi universali leggete il sopracitato Platone nel *Timeo*, nel *Lib. de Anima*, ecc., Atanasio Kirchero nella sua *Musurgia* meno equivoca di molt'altre sue opere, Mersennio, Gregorio Fabro ed il nostro Gioseffo Zarlino da Chioza (del quale specialmente seguirò la dottrina nel presente discorso per esser egli tenuto in gran considerazione da nostri teorico-prattici professori) nella prima, e seconda parte delle sue *Istituzioni Armoniche*, oltre a tant'altri eccellenti uomini in tale scienza.

Tutto questo ho voluto dirvi prima d'entrare nella materia, perché disapprovando io qualche cosa con ragione speculativa ne restiate pienamente persuaso, e non vi lasciate condurre dalla semplicità d'alcuni moderni pratici, li quali, non osservando né ascoltando più in là di quanto tira il loro occhio ed orrecchio corporeo, credono ciecamente d'esser infallibili nell'uso d'un' arte, la quale senza la guida speculativa niente ha più di certo che il pericolo d'incorrere in molti falli. Per altro procurerò per quanto mi sarà possibile di farvi un buon pratico, né dir cosa (se pur dovrò dirla) anco in ordine teorico, che non sia da voi e da qualunque ricevuta e compresa. / [p. 4] Già suppongo, che alcuni principî di musical proporzione, cioè a dire consonanze, dissonanze, intervalli, accidenti, specie, relazioni ecc. non vi siano del tutto ignoti; perché quantunque detti principî, considerati per loro stessi prima che si vegga a quel che devono giovare, siano per parer forse cosa secca e senza veruno allettamento, niente di meno dobbiamo esser certi che dall'avergli molto o poco familiari sia per nascere in noi più o meno l'intelligenza di quello che si ha da dire. Dippiù vi avviso che se per rendervi più sicuro di quanto dirò mi udirete citarvi gravi ed approvati scrittori in tal genere, dovrete rassegnarvi all'autorità de' medesimi almeno nella parte citata per vostra e mia consolazione.

Ora sappiate, giacché io devo parlarvi con le regole della pratica, che questa, siccome ho inteso da più insigni teorico-prattici compositori, si considera di due sorti. La prima è quella che riduce all'atto le cose dell'intelletto ben concepite, cioè fa sentire le consonanze formate speculativamente con ottima proporzione; e questo suole o (per dir meglio) soleva accadere nella prima

musica piana ed ecclesiastica antica, nella quale una consonanza con armonica proporzione nel grave o nell'acuto, all'altra alcune volte contraposta, faceva risultare un perfettissimo canto o suono, ecc. La seconda è quella che, servendosi (però come la prima) delle buone consonanze, queste altera e diminuisce con le figure cantabili, contraponendo le minori a quelle di maggior valore, secondo la misura del tempo o battuta proposta. Da tale seconda pratica vengono posti in opera gl'accidenti maggiori e minori, espresse le parole con significanti modulazioni, maneggiate le fughe, le immitazioni, ecc., il che suole accadere ne' canti chiamati nuovi o figurati e tal pratica può dirsi ancora anzi si dice *stile* o *buon gusto*. Onde diremo con qualche ragione che la prima sia come una pratica materiale e servile, perché solamente eseguisce l'operazione intellettuale, e la seconda in certo modo sia nobile e speculativa, perché va indagando intorno al miglior effetto delle cose prodotte, cioè della propria espressiva e naturale modulazione. Che perciò molte volte succede, quanto alla prima pratica, che una cantilena camina bene, secondo le regole speculative (quali poi non danno alcuna norma per lo stile o buon gusto) ma poi non recca verun piacere a chi ascolta per difetto della seconda pratica, che vuol dire per mancanza d'intendimento intorno alla proprietà dello stile adattabile a ciò che si tratta. Ma questo stile o buon gusto più con la innata disposizione che con lo studio si acquista. È ben vero che assai giova il distinguere e seguitar i buoni, come vediamo alcuni, che con la sola pratica dello stile e buon gusto si mettono a garreggiare e superano bene spesso nel compiacere altrui quelli che solamente operano con le regole speculative; che perciò dell'una come dell'altra pratica bisogna così in questa, come nell'altre scienze tutte, farne gran conto.

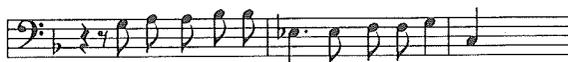
Passando adunque a considerare il primo duetto intitolato «*Incostanza femminile*» a canto e basso io vi dirò ch'egli è assai naturale e facile ma di poca invenzione, non ritrovandosi in esso ciò che importa di massiccio o maestoso al vero duetto; mentre, se abbiamo riguardo alla prima tripla, questa camina molto trivialmente. Credo però che ciò abbia fatto il compositore per adattarsi ancora alla trivialità delle parole, le quali, per dir il vero, non sono di tal peso che possano mettere in molt'applicazione chi scrive. Quanto al tempo ordinario che segue, potrebbe essere di motivo un poco più nobile e nuovo. E circa poi alla mutazione del pensiero che appresso segue, dove dice «*Se mostra coi sospir*», ecc., io ritrovo una troppo viziosa intonazione del pensiero replicato in ogni battuta, il che è maggior male per esser il pensiero tanto comune.

motivo commune vizioso per la replica

Dippiù devo fare un riflesso, che l'autore nel proseguire non ha ben intesa la modulazione e la convenienza di questo motivo particolarmente nel basso, mentre usandolo per portarsi al *E bemol-*

le e poi passare al *C* con terza minore si è servito dell'*A bianco*, il che repugna al vero ordine armonico pratico e forma dippiù cattiva relazione di tritono con quello segue.

qui all'A andava il bemole per le ragioni ut supra



Se mo - stra coi so - spir che il cor tra - va - glia

Facilmente poi comprenderete che il soggetto dell'ultima sestupla è falso (o proposta o risposta) dall'intonazione, che vi metto qui appresso; onde non so cosa chiamare un tal contrapunto, mentre ripugna ancora alla buona imitazione, la quale ricerca il semituono a suo luogo quanto la fuga. Osservate un poco se la proposta è d'un tuono e la risposta d'un altro. / [p. 6]

falsa risposta

Questa risposta pare più tosto intonazione del primo tuono, stante l'*E bequadro* che fa considerare li suoi estremi *F* e *D*, e però il semituono è nel primo intervallo, quando nella proposta a riguardo del *b fa* il semituono è nel secondo; però per ischivare ogni disordine era conveniente

accomodato

Segue poi sino che, arrivando a contrapuntare all'ottava, urta malamente nel passaggio col basso in un tritono o sua specie, il quale io trovo dannato da tutte le scuole, particolarmente nel buon duetto e senza gran necessità di parola come qui si vede. / [p. 7]

pi - ri suoi fu-mo, fu-mo di pa-
fu-mo, fu-mo di pa

tritone *meno cattivo*

Il restante non mi dispiace, seguendo il motivo proposto; ma dico bene che vi è un grand'abuso di terze (benché permesse) quando nell'ultimo passaggio ne ha fatte trentasei di seguito, il che non è mai stato praticato così a lungo da veruno buon intendente in tal genere, perché in primo luogo si proibisce nello stile de' veri duetti il troppo lungo passaggio. Imperciocché l'indiscreta quantità di cose ancora permesse le rende innammissibili e noiose; e mi pare che questo modo

pa

passaggio vizioso per tante terze

E di qui si vede che è scritto questo duetto col riflesso solamente all'effetto che può fare /[p. 8] nota con nota, che vale a dire con la prima pratica esecutrice dell'operazione intellettuale, ma senza riguardo alla seconda, cioè alla proprietà dello stile per simili cose. Imperciocché, se esaminaremo a nota per nota, facilmente potremo accomodarci al fatto; ma considerando tutta assieme la composizione ritroveremo gl'accennati inconvenienti, quali servono a renderla (se non affatto disgustosa) almeno poco aggraddevole.

Prima di passare alla considerazione del secondo duetto a due soprani, ho voluto ieri dar una scorsa a tutto il libro per mio passatempo; ed avendo così alla sfugita osservate molte cose repugnanti alle buone regole e molte al buon gusto e proprietà dello stile, ho pensato bene le molte repugnanti alle regole (come sarebbe a dire fughe, imitazioni, dissonanze, modulazioni, ecc.)

³ Tonelli: «Le note dell'antecedente passo così marcate + sono fallate, perché non hanno relazione con gl'accordi antecedenti e susseguenti».

⁴ Tonelli: «E dopo 16 battute quelle cinque che altro non fanno che 3.a sono condannate».

mandarle nell'istesso tempo che io devo discorrerne alle principali scuole d'Italia, accioché li dubbi li quali a me occorrono secondo la vera scienza mi vengano dal parere delle scuole medeme o sciolti, o approbbati. Cosicché voi, oltre alla mia debole e particolare opinione, restiate persuaso pienamente dalla universale autorità de' più accreditati maestri del mondo; e così pure ho fatto della *Messa da capella*.

Ora, parlando sopra il primo tempo del secondo duetto, né mi piace, né mi dispiace. Cioè non mi piace perché assai ordinario e non mi dispiace perché piuttosto camina conforme alle regole; sebbene la modulazione potrebbe essere meno aspra in principio, non avendo io mai veduto (o rare volte almeno) la quinta superflua in quel modo tra le parti saltando il basso, ma bensì nel secondo modo roversciata.

ch'io pe - no, ch'io so - spi - ro, ch'io so - spi - ro
 ch'i - o pe - no, ch'io so - spi - ro, ch'io so -

primo modo poco praticato, saltando il basso senza quinta

E la ragione per la quale il primo modo è poco praticato si è perché, rispettive al basso, le parti sono disordinate, ritrovandosi di sotto la sesta e di sopra la terza; che così non succede nel secondo modo, dove sotto la terza e sopra la sesta come è dovere di buona armonia si ritrovano./[p. 9]

oc - chi ti - ran - ni ch'io pe - no, ch'io so - spi - ro
 ch'io pe - no, ch'io so - spi - ro, ch'io

secondo modo più praticato col basso di grado

Osservo poi che dove dice «*sospirar e penar*» la settima del primo canto sopra E diesis del basso risolve assai male, mentre contro ogni regola ascende all'E naturale, quando dovrebbe calare al C. Tale disordine però può salvarsi col cambiamento delle parti, ritrovandosi il C nel secondo canto; ma così licenziosi cambiamenti non devono usarsi senza gran necessità, oltre la passata impropria del basso modulando da una corda enarmonica a una diatonica, cioè dal terzo al primo genere senza toccare il secondo cromatico. Ma di tal stravagante confusione di generi parleremo altrove più diffusamente.

cattiva risoluzione armonia illegittima

/[p. 10] Subito appresso poi l'armonia delle parti non è la legittima a tre considerando il basso e peggio non lo considerando, ma sarebbe da usarsi piuttosto a quattro voci, quando la quarta parte sopra l'A *diesis* del basso battesse la sesta diesis, cosicché si trovassero insieme con la quinta falsa, terza e sesta maggiore come a dire.

a quattro è ottimo l'A diesis nel basso, perché prepara bene con le false la risoluzione

Ma a tre bisognava far in altra maniera; che s'egli come sta non è errore, almeno non è il migliore che si possa fare ed io devo per ben servirvi farvi vedere il buono dal meglio, condannando nel professore anco il passabile, quando poteva far l'ottimo. / [p. 11]

buono a chi piace

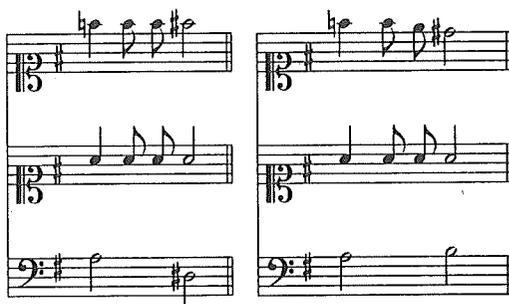
migliore perché il movimento è sensibile

L'istesso caso succede poco appresso, dove vedrete il disordine sopradetto di cativa risoluzione, anzi peggiore del primo, perché almeno nel primo si trova la sesta vicina alla settima, che in tal caso il cambiamento delle parti è tollerabile; ma qui di sotto si ritrova la sesta doppo la settima all'ottava sopracuta, il che è inadmissibile, né tale cambiamento disordinato di parti può meritarsi scusa veruna.



la risoluzione della settima del secondo canto nella sesta sopracuta del primo è pessima

La ragione per la quale io chiamo migliore il passo che sarà accomodato più sotto a similitudine dell'altro, si è perché dovendosi uscir di tuono, come vedete, bisogna che l'accidente per mezzo del quale si fa quest'uscita sia in una delle parti dove è più sensibile che nel basso, che non deve far altra figura che di accessorio o vero accompagnamento. / [p. 12]



buono come sopra a chi piace

migliore per le ragioni ut supra

Qualch'altra osservazione la vado segnando sul libro, che meglio comprenderete in fatto quando ve lo rimanderò; mentre, dettando io questa mia lettera a persona diletta di musica, non voglio abusarmi della sua cortesia facendoli scrivere ogni minuzia. Per altro nella tripla seguente, dove attacca per imitazione non mi dispiace; e se fosse stata più breve la cantilena o più varia dal principio «ch'io peno», alla quale s'uniforma troppo verso il fine, mi sarebbe anzi piaciuta.

ch'io pe-no, ch'io so-spi-ro e no'l cre-de-te ch'io pe-no

ch'io pe-no, ch'io so-spi-ro e no'l cre-de-te, e no'l cre-de-te ch'io

principio

/[p. 13]

Non mi sen-to di vo-ler mo-rir per vo-i non mi sen-to

Non mi sen-to di vo-ler mo-rir per vo-i non mi

fine medesimo

Mi riporto poi (come dissi) a qualche cosa che intorno alla buona condotta di questo fine ho segnata sul libro. Avvertendovi che, dove ritrovate accomodato il buono in migliore, se non intendete bene l'accomodamento dovete conferirlo con persona più sperimentata di voi e restarete persuaso.

Passo al terzo intitolato «*Querela amorosa*» a canto ed alto, e per quanto vado osservando il libro tutto è composto d'una medesima pasta, cioè di motivi tutti ordinari, e molte volte intesi, ma non tanto replicati da' buoni imitabili in tal genere di composizione. Ma li madrigali del Prencipe di Venosa, Monteverde, Raccolta del Vecchi,⁵ Stradella, Carissimi, Bernabei, Pier Simon Agostini, Ziani vecchio, Stefani ecc., certamente l'autore di questo libro non ha mai veduti, e guai ad esso se gli ha veduti /[p. 14] non essendosene approfittato col fondo de' primi e con lo stile e buon gusto degl'ultimi. Dico adunque che sempre ritrovo cose triviali assai, e particolarmente un certo passo che quasi in ogni duetto replicatamente si vede ed è quello di moversi col basso di quarta in su e quinta in giù, con le parti che vanno legando la settima cambiata, come vi dimostro qui appresso, il quale oltre l'esser stato molto usato per la sua frequenza nel libro si rende vizioso.

⁵ Forse la *Selva di varia ricreatione*, Venezia, Gardano, 1590.

Co - me la - dri del mi - o co - re, del mi - o

Co - me la - dri del mi - o co - re, del mi - o co - - -

Però io vi consiglio a non servirvene quasi mai, mentre, oltre all'esser stato praticato tanto per avanti, si ritrova così spesso in quest'opera che non si può usarlo senza manifesto contrassegno d'una sterilissima idea. Ecco poco di sotto sopra la medesima pagina.

a la - gri - mar

a la - gri - mar

modo vizioso per la replica

[p. 15] In somma in tal maniera facilmente si tira innanzi; ma (come dissi da principio) non basta per far bene che nel componimento non si pecchi sempre contro le regole fondamentali, quando non si osservano quelle dello stile; e replico che nel professore io disapprovo anche il buono a confronto del migliore, come qui sotto vederete.

passabile

migliore

La seconda battuta di questo passo è poco buona, perché devono considerarsi ne' due ultimi quarti *E*, *C* nel canto, *G* ed *E* nell'alto; ma come segue accomodato è ottimo, non essendo con-

Spe - ran - ze mi - e
 Spe - ran - ze mi - e quan - to in - fe - li - ci sie - te, quan - to in - fe - li - ci sie - te

basso improprio

Spe - ran - ze mi - e quan - to in - fe - li - ci sie - te
 Spe - ran - ze mi - e quan - to in - fe - li - ci sie - ie, spe - ran - ze mi - e

accomodato ogni disordine

[p. 18] Poco appresso, eccovi il passo da me replicatamente dimostratosi nell' antecedente duetto, benché in misura di tempo diversa.

vizioso per la replica

Segue poi «Già nel barbaro sen», e sino al fine del tempo ordinario mi piace ed è il migliore che sin ora ho veduto; solamente in qualche sito il basso potrebbe aver maggior forza e stabilir il tuono, mentre calando sempre con quinta e sesta assieme primieramente l'orecchio non resta mai persuaso di tuono alcuno e poi è vizioso il discendere troppo a lungo con tutte le parti.

sue na

passabile

migliore

[p. 19] Eccoci alla tripla, dove osservo la proposta del tenore, molto malamente corrisposta dall'alto, con tutto che possa intendersi imitazione, ma questa imitazione è assai peggiore della prima del presente duetto, mentre quella almeno implicitamente ha il semituono a suo luogo e può chiamarsi imitazione aritmetica, se non armonica secondo la proporzionale divisione della diapason; ma in questo caso, come vedrete, non si ritrova altra imitazione che delle figure. Per altro è illegittima, essendo fuori affatto di luogo il semituono, che solo rende ragione della proprietà d'ogni imitazione. Simili imitazioni per tanto non devono considerarsi altrimenti che se un pittore, volendo far un ritratto che imiti, formasse una testa con le sue parti, ma senza l'aria o idea del volto che si propone da imitare e pretendesse averlo imitato perché nella testa sua si ritrova ogni cosa simile al naturale, cioè naso, occhi, bocca ecc. Voi vedete benissimo che perché una coppia rassomigli al originale conviene oltre le parti di esso aver in sé l'aria, o brio del medesimo. E così una buona imitazione non deve solamente consistere nella figura delle note, crome o altro che siano, ma nella particolare intonazione della proposta. Né può il contrassogetto che succede salvar la falsa imitazione mentre, torno a dire, prima si deve risponder bene o per fuga o per imitazione, e poi trovar un secondo pensiero che serva alla medema risposta in tuono.

sol fa mi re

imitazione di figure
non serve a nulla

sol mi re do

imitazione o risposta giusta

fa mi re do

cambiate il contrassogetto

Dippiù avvertite sul libro che mai si trova l'intonazione giusta, corrispondente al primo motivo *fa mi*, onde a che ha servito proporre una cosa per non doverne mai più far conto? Però ancora in principio era manco male formar il pensiero coll'intervallo d'un tuono *sol fa*, e poi seguitar sempre per imitazione, ma io vedo che si scrive più a prattica di nota contra nota che a lume di buona dottrina./[p. 20]



proposta



risposta



Più a basso poi vedo confuso un tuono con l'altro, il che vi segno sopra la pagina del libro e lo considerate a bell'agio. Vi dico bensì che non ho mai più veduta una disposizione delle parole così tediosa sopra il medesimo modo come questa «*e poi piangete*», imperciocché osservo una replica di esse otto volte nell'alto e otto nel tenore senza interruzione, il che è molto fuori della convenienza, come si vede ancora nel fine. Aggiungo poi che nel passo qui sotto in rigore di contrapunto vi sono due quinte, tanto più che il *C* del tenore è imediata superiore e prossimo al *B* dell'alto e la camera non le salva. È ben vero che io non vi baderei molto se il restante della composizione fosse irreprensibile, ma in un corpo infermo come questo ogni accidente è osservabile.

PAOLO DA COL

5

5

5 5

due quinte

3

accomodato

Appena incomincio a considerare il quinto duetto a due canti, che osservo una imitazione nel basso distruttiva della buona regola di risolvere. [p. 21]

A - mor

impropria risoluzione,
particolarmente a due

accomodato, e con
l'imitazione

Vedo benissimo che il compositore si è voluto prender l'arbitrio di moversi in quella maniera; tuttavia non è arbitrio da prendersi, mentre l'imitazione, la quale, come dissi, è un ordine accessorio, non deve distruggere il merito principale, cioè il buon metodo delle risoluzioni. La vostra non ancora ben fondata esperienza in simili cose potrà forse dirmi che queste sono minuzie da non considerarsi; ed io vi rispondo che queste minuzie, unite a molte e molt'altre di simil natura che si ritrovano nel libro, servono a renderlo di poco buona qualità e, peccando contro le regole (se non sempre della scienza) dello stile e buon gusto, rendono il componimento compatibile, non invidiabile. Qui mi sovviene ciò che io lessi nella vostra lettera verso il fine. Voi dite che l'autore dell'opera presente viene dalla scuola di Giovanni Legrenzi. Io non so se ciò m'avvisate perché con la buona opinione che io tengo ragionevolmente del maestro, deva considerare il discepolo. M'aggiungete dippiù che il nostro maestro di cappella,⁷ come condiscipolo dell'autore alla suddetta scuola, approva in

⁷ Antonio Biffi, maestro di cappella in San Marco a Venezia dal 1702 al 1732. Suo successore sarà Antonio Lotti.

tutte le sue parti questo volume e l'assolve da ogni censura che potesse essergli fulminata contro; a segno che pare vogliate obbligarmi a dir bene, il che, se fosse vero, offendereste voi medemo, che mi avete scelto a farne giudizio, essendo tali riflessioni proprie da farsi a chi nulla o poco intende in questa scienza.

Vi dirò, per quello mi tocca, che non tutti li buoni maestri hanno la sorte di far buoni tutti li loro discepoli; troppo si ricerca in questi per render gloria a quelli con l'ottima riuscita. Però io considero l'assoluzione dell'uno agl'errori dell'altro come una propria condanna. E, per dir il vero, sin'ora io non ho ritrovata nelle considerazioni da me fatte cosa tale che possa giudicarsi derivare specialmente dalla scuola del Legrenzi, anzi nessuna di quelle da me disapprovate si vede nell'opere così manuscritte come stampate del sopracitato maestro, per quanta pratica io abbia delle medesime; onde mi conviene dire con ragione o che il maestro ha burlato il discepolo, o il discepolo non ha ben inteso il maestro. Per altro, torno a dire se il maestro di capella approva o deve rinegare la buona scuola, o render ragione della sua approvazione, o contentarsi d'esser considerato al par dell'autore, cosicché ad un solo giudizio siano ambedue sottoposti. Bensì mi ricordo a questo proposito che più volte mi disse soggetto degno di fede (ch'io vi nominarò in voce), confidente e buon imitatore del Legrenzi, che questi si protestava d'aver due discepoli che avrebbero terminati li loro progressi terminando egli di vivere. Non so poi se s'intendesse di questi due.

Ora, tirando innanzi sopra il soprannominato quinto duetto a due canti, io dico che il basso, nel principio sino a un certo segno, farebbe miglior sentire se avesse un altro basso per fondamento, imperciocché in alcune risoluzioni e particolarmente nel fine /p.22] della seconda battuta si move molto aspramente, come vedrete sul libro da me segnato; e poco appresso veniamo nel solito passo già citatovi prima, molto usato e triviale. Aggiungesi poi un *D diesis* che batte nel primo canto sopra un *A* del secondo e quest'*A* non risolve mai; ma passa ascendendo ad un *C* più falso, quale pure non ha la sua legitima risoluzione che dovrebbe, discendendo al *B* vicino, fermarvisi alquanto per far comprendere la risoluzione.

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music with notes and rests, and is labeled "aspra". The middle staff is another vocal line with a treble clef and the same key signature, labeled "falsa, più falsa irrisolta". It features a sequence of notes that do not resolve as expected. The bottom staff is a basso continuo line with a bass clef and the same key signature, showing chordal figures and fingerings (7, 6, 5, 7, 6, 5) corresponding to the notes above. The score is divided into two sections: "vizioso per la replica" and "accomodato".

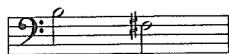
Però vi assicuro che da chi si sia buono (ne meno dal Legrenzi intitolato maestro /p. 23] dell'autore) non ho veduto un simile abuso di note false senza esser risolte come si deve. Seguono poi altre legature buone tra le parti, ma che non hanno il loro basso legittimo particolarmente in tale stile, come sarebbe a dire.

basso illegittimo qui pure

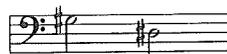
legittimo legittimo

Il Legrenzi non ha mai praticato il primo basso, bensì il secondo; mentre oltre il confondersi, per quanto si può, un genere con l'altro, cioè diatonico e cromatico, non si sa quale sia la falsa che si risolve, mentre è falso tra le parti ciò che è buono col basso e ciò che è buono col basso essendo falso tra le parti risolve nel cattivo col medesimo basso e così si passa di falsa in falsa senza ragione; oltre di che, ne' proposti tuoni, non ha che fare *F diesis* falso dopo *B* pure falso e *D diesis* falso dopo *G diesis* pure falso, se non come accidentali dopo una corda media buona che risolve l'antecedente, cattivo per la quinta minore che ha sopra di sé. Io vi parlo con questa sottigliezza perché non vorrei vi attaccaste a simili abusi dicendo «io seguo il tale», perché farete uno stile molto corrotto e nessuno intendente vi renderà applauso. E perché meglio conosciate la verità della sopradetta impropria confusione di generi, non sarà fuor di proposito che io vi renda informato della loro diversa qualità, ordine e proporzione. Vi dirò adunque che tre furono e sono li generi per mezzo de' quali ogni cantilena o contrapunto ha la sua forma e la sua diversa ragione: *diatonico*, *cromatico* ed *enarmonico*. Il diatonico sintono, secondo Tolomeo, lasciando le sue distinzioni in molle, diatono ecc., fu il primo ritrovato ed usato ancora anticamente da per sé solo, essendo composto di tali corde o intervalli, che reppli- / [p. 24] cati ne' suoi tetracordi rendevano una certa determinata armonia, della quale gl'antichi si appagavano, come che la ricercavano semplicemente nella modulazione d'una sola parte e non più. A differenza de' moderni pratici, che usando tante e tanto diverse consonanze pare che ne meno siano contenti di quante si trovano ne' sopradetti tre generi, aggiungendone a quelle di capricciose e illegittime. Il genere diatonico adunque si trova composto per ogni suo tetracordo (che quattro sono li naturali ed uno accidentale, come dalla dimostrazione più sotto intenderete) di due tuoni, l'uno minore e l'altro maggiore e d'un semituono maggiore, qual tetracordo repplicato o usato con ragionevole arbitrio e atto a produrre, come si è detto, una cantilena semplice e naturale. Ma non così succede negl'altri due generi cromatico ed enarmonico, imperciocché li tetracordi di essi (benché della medesima quantità d'intervalli composti) rendono qualità diversa di suono, essendo il tetracordo del cromatico formato di due semituoni maggiori e d'un triemituono o terza minore ed il tetracordo dell'enarmonico di due diesis ed un ditono o terza maggiore. Dal che spicca chiaramente che da sé soli non possono formare una compita armonica circolazione, ma piuttosto accompagnandosi col diatonico

Finalmente, da queste dimostrazioni meglio vi persuaderete che nel genere diatonico bisogna procedere dal *mi* al *fa* per non pregiudicare alla natura sua levandoli il semitono innalterabile in ogni suo tetracordo; che però, passando dal *B mi* a *F diesis* si va troppo impropriamente nel cromatico. Il secondo passo poi di *G diesis* a *D diesis*, non essendo tali corde d'alcuno de' sopradetti tre generi, diventa peggiore perché dette corde sono inventate dall'uso de' nostri cembali o altri artificiali istromenti. Però tanto più era necessaria una corda media d'alcuno de' generi tra *G* e *D* per dividere una così impropria propinquità.



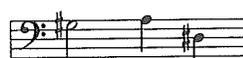
diatonico confuso impropriamente col cromatico



corde fuori de' sopradetti tre generi, e confuse



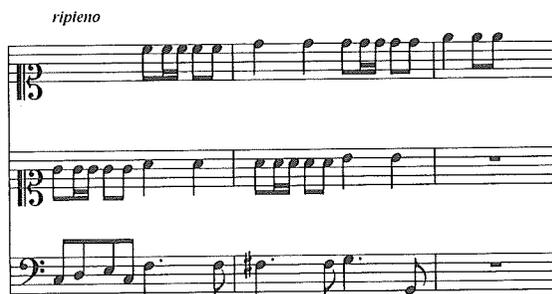
il primo ridotto al vero genere diatonico



il secondo accomodato con una corda del diatonico o cromatico

[p. 26] Né crediate che il sopraesposto esempio confuso di generi possa considerarsi come *acciaccatura*, perché di questo ancora a suo tempo ne parleremo.

Adunque, per quanto osservo certamente, questi duetti sono scritti con poca considerazione intorno allo stile o buon gusto per simili cose, mentre li motivi come il seguente sono più tosto da ... e pure a due si può far tanto bene.



Segue poi tutto ad imitazione, ma per lo più falsa come vederete e tali disordini si salvano per quanto osservo con il contrasoggetto, quasi che per far un contrasoggetto sia necessario rispondere sempre con metodo disordinato. E pure il contrasoggetto deve piuttosto ricercarsi adeguato alla risposta, o che sia tale che la vera risposta non sia da esso impedita.

mi re

sol mi

contrasoggetto

fa mi

la fa

[p. 27] Guardate poi sino al fine del pensiero quante repliche vi sono delle due parole «*men gelosia*», che da per loro nulla significano, e imparate a schivarle se volete che la vostra musica diletti ancora chi non intende di contrapunto. Perché in questo libro non si ha riguardo al buon ordine né delle note, né delle parole, anzi (scusatemi se vi dico tanto) mi pare che cose tali siano piuttosto da scolaro che da maestro e avrei durato poca fatica a credere che fossero vostre se me l'aveste asserito, quando l'autore, componendo in tal forma, non avesse preteso di far una caricatura alla buon musica. La sestupla poi che segue piacemi tutta sino al fine, perché è ben condotta la modulazione di tono in tono con proprietà, le legature fanno buonissimo effetto ed il motivo è puro, onde voglio credere ch'ognuno ne resti pienamente soddisfatto. Non approvo già l'entrata del secondo canto nel tempo ordinario che segue, imperciocché oltre l'entrar in quarta e proseguir in quarta (che ora non voglio disputare se sia consonanza o no secondo gl'antichi) con tuttoché siano le corde necessarie per ben rispondere; la cadenza che fa nel medesimo tempo il primo canto fuori di tuono leva affatto il merito al secondo d'entrar in tuono, essendo le dette parti molto separate di proprietà armonica tra di loro.

1

1

risposta alla proposta del primo canto

1

basso meno cattivo, perché almeno
in battere vi è terza e sesta

Il restante poi camina assai uniforme, cosicché, intesa la prima battuta, si sa sino al fine come ha da essere. È ben vero che resta diversificato il motivo da quel solito passo, che potrebbe più servire a un versetto di ... che di duetto. Onde se pur considero qualche volta per buone ogn'una da sé le consonanze che si trovano nel presente libro, stante l'essere così malamente disposte, mi pare non poter considerar esso libro altrimenti che come una fabbrica irregolare formata di bellissimi materiali, ecc. / [p. 28]

vizioso per la repplia

e più sotto

/ [p. 29]

e più sotto ancora

In tal maniera molto presto voi farete li vostri contrapunti; ma considerate un poco se è cosa propria in un'opera che si mette alla stampa (per dar altrui norma di ben comporre) l'introdurvi pensieri così comuni e tanto frequenti e de' quali ne averete l'esemplare nelle diverse opere d'Arcangelo Corelli, il quale li ha usati propriamente per esser più da violini che da voci. Dico pertanto altro non potersi imparare da questo libro che a fuggire il male, che è molto, per l'abuso che in esso si vede ancora del buono. E se io non volessi mentirvi direi che mi burlate con l'asserirmi che l'autore sia stato discepolo del Legrenzi; poiché mi lusingo d'avermi approfittato io più dalle opere sue che il compositore dalla di lui vocal disciplina. Se poi il Maestro di capella o altri approvano, mal per loro. Aggiungerò a tal proposito ciò che in altro caso sentì dirsi Francesco Petrarca dall'amico nel capitolo terzo de' suoi *Trionfi d'amore*:

Siamo }
Sono } tutti macchiati d'una pece.

Non ho avvertito d'avvisarvi sin'ora che tutti li duetti sono ripieni di passaggi, il che mi sovviene osservando il presente a due alti, dove, per quanto vedo, si lavora assai in tal genere. Sentite: io non proibisco già li passaggi assolutamente, ma vi dico bene che l'usarli di soverchio e così spezzati senza necessità di parole, particolarmente in tal sorte di componimenti, è cosa molto viziosa ed è contrasegno evidente di scarsa idea. Qui sotto poi vedrete le risoluzioni anticipate da due note superflue, [p. 30] il che non è proprio non essendovi grand'impegno e mi pare che le parti potevano cantar meglio nel secondo modo.

The image displays two musical examples, each consisting of three staves. The top staff of each example is in treble clef with a flat key signature (B-flat). The middle staff is in bass clef, and the bottom staff is in a lower bass clef. The first example is labeled 'passabile' and the second 'migliore'. Both examples show a melodic line with a fermata and a resolution that is criticized as being 'anticipate' and 'superfluous'.

Ma l'autore scrive con troppa libertà e per quanto io vada riflettendo alle cose del Legrenzi, e di tant'altri egualmente buoni, non vi posso ritrovare un tale abuso di risoluzioni. Osservate un poco quel passaggio sopra le parole «*il bronzo accende*», e ditemi che ve ne pare anche all'occhio, non che all'orecchio. E quasi indovinarei dal pedale sopra di cui camina (come pure da altri pedali quali osservo nell'opera) chi è l'autore della medesima. Ma giacché vi piace che mi sia occulto, resto di buona voglia nella mia incertezza per poter proseguire senza riguardo a dirvi la mia opinione.

La tripla «*Solo il cor di Mirilla*» mi piace, perché in questa vedo certe buone legature usate ancora da eccellenti uomini e in somma concludo che chi vuol fare assai bene bisogna contenersi conforme alle regole de' buoni primi, cioè legar bene e risolver meglio.

Segno su'l libro qualche durezza appunto nelli due passi «*s'indura*», che mi pare tropp'aspra particolarmente col basso, che passa da una all'altra corda falsa senza far sentire primieramente la corda legittima per fermar il tuono; e che ciò sia vero comprendetelo dal secondo basso. / [p. 31]

Primieramente, il *C diesis* estremo nella seconda battuta del primo alto è superfluo e cattivo mentre forma una durezza e poi passa in un'altra durezza, la quale abbastanza spicca da sé sola per la nona e decima sopra *F*, il quale resta per dir il vero pregiudicato assai dall'antecedente *C diesis*, che mal corrisponde alla proposta del secondo alto. Dippiù, con il secondo legittimo basso annotato, si schivano molt'altre durezze. Imperciocché col basso proprio si può con maggior facilità comprendere il movimento delle parti, che con l'improprio, il quale tanto disgusta l'orecchio che non lo lascia punto riflettere a ciò che dovrebbe per compiacersi. E certamente il Legrenzi non ha mai risolte le sue legature con un tal basso, che per maggior sicurezza di tal verità osserverete il suo libro stampato di duetti e terzetti intitolato *Idee armoniche*,⁸ ecc.

Segue «*Poiché fiera e crudel*», e mi piace assai dove lega «*non crede al lagrimar*», perché tanto le false quanto le buone sono a segno; se bene s'accosta alla cadenza / [p. 32] di *G* terza minore con qualch'asprezza.

⁸ GIOVANNI LEGRENZI, *Idee armoniche* [...] opera decima terza, Venezia, Magni, 1678.

Di sotto poi, dove si replicano le sudette legature, non si trova la vera nota nel basso, come vederete; particolarmente, discendendosi col diesis in tuono di terza minore, oltre di che non si deve anticipare con *C diesis* in battere l'*A* con terza maggiore, ché solamente in levar deve avere il suo vigore stante le parti superiori legate.

accomodato

Ed osservate verso il fine del madrigale «*Mio core languisco*» a due canti di Giovanni Legrenzi, che troverete un passo simile o poco vario quanto alle legature e modulazione col secondo basso da me accomodato.

simile del Legrenzi

[p. 33] Sul libro poi ho segnate le vere note del basso, per dar più forza alla modulazione dove si trova il passaggio «*fiamma*» ecc., mentre il calar a lungo con l'accompagnamento di quinta e sesta assieme non stabilisce mai tuono positivo, il che non si deve lungamente trascurare senza gran necessità, perché l'orecchio non resti tanto sospeso; come già s'è annotato nel «*Funerale della speranza*» a carte 18, nel secondo passo.

Convien ben ritrovarsi nell'ozio della villa per aver tempo di considerare queste leggerezze, quali sempre più osservo esser le medesime, come nel settimo duetto a due canti. Osservate subito appena incominciato il duetto se il passo è raro e non più veduto; oltre di che la parola «*t'adoro*» non va replicata mentre nelle due «*se non*» sta tutta la forza del sentimento.

pos-s'io mo-rir se non t'a-do-ro, se non t'a-do-ro, t'a-do-ro o Fil-li

vizioso per la replica tritono

migliore

[p. 34] Le tre battute poi che seguono di sotto dove dice «*la mia costanza eterna*» mi piacciono e le trovo nel Monteverde, Palestina, Benevoli, Carissimi, Legrenzi ed altri buoni ed è ottimo modo d'espressione, e chi ha giudizio se ne serve senza riguardo.

la mia co-stan-za e-ter-na, la mia co-stan-za e-ter-na, o-

la mia co-stan-za e-ter-na, la mia co-stan-za e-ter-na, e-

buono e praticato da' buoni

Vedo poi certe repliche di parole molto fuori di proposito e senza significato veruno, mentre dove dice «*Dimandalo alle tue care pupille*» si replica «*tue care pupille*», [p. 35] quando era piuttosto conveniente replicar la parola «*dimandalo*», che è la più considerabile nel sentimento.

La onde conchiudo da ciò che nulla o poco è intesa la forza dell'orazione e che è molto difficile, anzi impossibile, che riesca una composizione senza disordini. che però questo è peccare (come dissi da principio) contro le regole della buona seconda prattica. Imperciocché la musica mai produrrà nell'animo nostro effetto veruno di passione, come anticamente faceva, quando dal compositore di essa non saranno ben intese le proprietà de' sentimenti ed il significato dell'espressioni. Ma questo non è il luogo d'informarvi quali furono gl'antichi compositori, come usavano la musica per muovere diversi affetti, quanto intendevano d'altre scienze, ecc. Può ben essere che prima di terminare questa lettera ne venga il nicchio opportuno.

Vedo poi una risoluzione affatto illegitima e per il cambiamento delle parti, e perché la falsa legata dura, almeno implicitamente, più della buona che lega. Lo comprenderete facilmente ancora voi dall'A semiminima del secondo canto che lega in batter un'A settima, la quale s'intende durar tutta la mezza battuta, perché solo nel levar potrebbe nascere la risoluzione, come si vede nel primo canto in acuto. Ed è da notarsi un altro disordine, che oltre il durar la falsa più che la buona, detta falsa ascende contro ogni convenienza; pretendendosi che la risoluzione di essa falsa (che sarebbe ragionevolmente la sesta, cioè G prossimo discendendo) sia G sopracuto del primo canto, lontano perciò d'un'ottava dalla legittima risoluzione.⁹

risoluzione cambiata troppo tardi, e troppo distante

A bianco implicito

cattiva risoluzione per quantità e qualità

Ma la causa di questo disordine si è, perché non è ridotto propriamente a mezza /[p. 36] battute il motivo proposto in quarti, ecc. Di sotto poi si anticipa un tuono con le parti essendone fuori col basso, il che non merita approvazione, dovendosi considerare gl'estremi quando si passa in nuovo tuono, come sarebbe a dire.

⁹ Tonelli: «E dopo 18 battute si condanna il seguente passo per essere la prima 7.a irrisolta».

Three staves of music in 3/8 time, key of B-flat. The top two staves (treble clef) show a melodic line with a first finger fingering '1' above the second measure. The bottom staff (bass clef) shows a bass line with a half note followed by a quarter note.

F anticipato dalle parti

Three staves of music in 3/8 time, key of B-flat. The top two staves (treble clef) show a melodic line with a first finger fingering '1' above the second measure. The bottom staff (bass clef) shows a bass line with a half note followed by a quarter note.

accomodate le parti

Vedete come anticipa malamente *F* con le parti durando nel basso *E*, che perciò nella seconda maniera resta il disordine accomodato.

La tripla «*Ma perché tu non vedi*» mi piace; bensì, verso il fine della medema (pag. 42), ho cassato «*ch'io per te mi consumi*», perché la durezza è troppo impraticabile, come vedrete. Più sotto poi repplica nel basso l'accompagnamento alle parti che legano molto irragionevole. Nessuno l'ha mai praticato e se l'invenzione è dell'autore (come credo), poteva far di meno; perché è laudabile l'invenzione quando migliora il buono, non già quando peggiora il cattivo.

Three staves of music in 3/8 time, key of B-flat. The top two staves (treble clef) show a melodic line with a first finger fingering '1' above the second measure. The bottom staff (bass clef) shows a bass line with a half note followed by a quarter note.

cattivo mai usato dal Legrenzi

Three staves of music in 3/8 time, key of B-flat. The top two staves (treble clef) show a melodic line with a first finger fingering '1' above the second measure. The bottom staff (bass clef) shows a bass line with a half note followed by a quarter note.

acomodato ed usato dal Legrenzi ed altri buoni

[p. 37] Il Legrenzi non ha mai usato tal modo, e la ragione si è perché tutte tre le parti passano di falsa in falsa tra di loro e questo non è il caso (come si è detto) di servirsi del basso per *acciaccatura*, non dovendosi procedere da un accidente accidentale ad un altro, perché troppo resta confusa la proprietà della modulazione, ecc. Per tanto il Legrenzi si è servito in tal caso del secondo modo soprannotato. Ed il più stravagante che io trovi in un suo madrigale manoscritto, che incomincia «*Mio core languisco*», si è questo, il quale è buono come di sotto diremo. Ma è ben vero che nelle sue stampe egli prepara meglio la falsa, come appresso si vede.

pro - vi a - spre pe - ne
a - spre pe - ne

buono usato dal Legrenzi ed altri

del - l'a - mor la cru - del - tà
del - l'a - mor la cru - del - tà, la cru - del - tà

false preparate dal Legrenzi Id. ammon. pag. 8 in fin.

[p. 38]

e più innanzi

Deh, per - ché cru - del - men - te v'a - scon - de - te
Deh, per - ché cru - del - men - te v'a - scon - de - te, v'a - scon - de - te

«Preparate» *ibid.* pag. 10

e più imanzi

The image shows a musical score with four staves. The top two staves are in treble clef with a 3/8 time signature. The bottom two staves are in bass clef with a common time signature. The first two staves are labeled 'buono del Legrenzi' and the last two are labeled 'cattivo dell'autore'. The music features various rhythmic patterns and melodic lines, with some notes marked with accidentals.

buono del Legrenzi

cattivo dell'autore

[p. 39] Perché mai non l'ha praticato il Legrenzi? Perché intendeva bene che non è conveniente risolvere in tal maniera una falsa nell'altra e particolarmente di salto; che perciò egli si è preso l'arbitrio solamente di grado, come abbiamo veduto di sopra nel suo madrigale, dove risolve la settima d'una specie nella settima di diversa specie, restando la risoluzione meno impropria imperciocché la seconda settima è diversa di quantità armonica dalla prima, onde in certo modo diventa buona e questo è il caso dell'*acciaccatura*, che piuttosto di grado è usabile che di salto. Ma ecco il caso sudetto ne' medesimi termini, che sebbene l'andamento è diverso, la modulazione però è l'istessa. E ciò basterà per sempre senza reppicar in tal proposito d'avvantaggio, aggiungendovi per maggior prova di quanto ho detto che meglio conoscerete il disordine se rivoltarete le parti; imperciocché mai sopra le due parti verrà bene il basso.

This image shows a musical score for 'del Legrenzi, e buono'. It consists of three staves: two in treble clef and one in bass clef. The music is in 3/8 time and features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staff.

del Legrenzi, e buono. Idee armon., ibid.

This image shows a musical score for 'dell'autore, e cattivo'. It consists of three staves: two in treble clef and one in bass clef. The music is in 3/8 time and features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staff. A first finger (I) is indicated on the bass line.

dell'autore, e cattivo

E tanto più il secondo modo è cattivo, quanto che *F diesis* del basso ha la quinta falsa che discendendo deve propriamente aver una corda buona per fondamento, che è *G*.

Intorno al «*Capriccio*», ottavo duetto a basso ed alto, non saprei cosa dire che non avessi già detto negl'antecedenti, mentre è della medema maniera e il modo di rissolvere, dove dice «*già si nascose*», mi piace poco con la seconda parte, oltre di che vedo repplicata fuori di proposito la parola «*ricovrò*» in due o tre luoghi, che dimostra poca intelligenza del sentimento. Segue poi la tripla, che propone un pensiero al quale, per rispondere repplicatamente, si viene a prevalere l'autore d'una corda mai più usata per caso simile, cioè da una settima *A* e *G* passa ad una falsa peggiore alla quale propriamente adesso non voglio dare alcun nome, cioè *F* *die-sis* sopra *B* *fa*. / [p. 40]

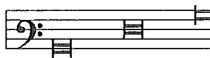
The image shows a musical score for two voices and a basso continuo. The top staff is for the Soprano, the middle for the Bass, and the bottom for the basso continuo. The lyrics are: "e per tor - men - to mi - o, e per tor - men - to mi - o". The music is in a minor key with a common time signature. There are some markings above the notes, possibly indicating fingerings or breath marks.

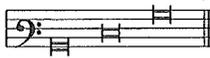
Io non so se vi sia bisogno, per ben farmi intendere, che io mi serva di dimostrazioni geometriche dividendovi armonica ed aritmeticamente l'ottava ne' suoi giusti intervalli, acciò meglio comprendiate l'errore che sono per dimostrarvi. Ma giacché vi ho promesso di parlare piuttosto con le regole della pratica che della speculativa, sebbene in qualche forma mi sarà necessario l'usar anche questa, primieramente dirò che costituita la divisione armonica o aritmetica della diapason, ovvero ottava, non si ritrova che la diapente, o quinta perfetta, sia formata di più o meno che di tre tuoni e un semituono minore o maggiore, secondo da qual corda s'incomincia la divisione di detta ottava ne' sette intervalli sonori. Da questo adunque ne nasce che alla quinta non si può levar né aggiungere quantità alcuna senza levarli la perfezione, che ad essa solamente costituita del modo o tuono e all'ottava reintegrante detto modo conviene. E tal perfezione, preordinata dalla natura in potenza di sonore innalterabili quantità (servendomi de' termini più intelligibili dal pratico), fu ritrovata e ridotta all'atto da' speculativi con la ragione delle misure e de' numeri secondo Pitagora, Boetio ed altri. Tale perfezione adunque di dette due corde si ha nella divisione d'ogni diapason, trattane la corda *B* (che non può in modo armonico restar divisa per causa della corda *F* quinta di minor quantità, cioè diffettiva d'un semituono minore) e la corda *F*, che non lo può in aritmetico per causa del *B* *mi* quarta crescente d'un semituono pure minore, ma sopra di questo più sotto ne parleremo. Cinque adunque essendo le corde divisibili diversamente secondo l'armonica ed aritmetica proporzione, *A*, *C*, *D*, *G*, *E* e due divisibili una aritmeticamente, cioè il *B*, l'altra armonicamente, cioè l'*F*, diremo da tali in tutte dodici divisioni di varia specie formarsi li dodici modi o tuoni, suddivisi poi in sei pari e sei impari, cioè in sei autentici, e / [p. 41] in sei placali. Imperciocché, prendendosi la prima specie della diapente collocata tra *D* ed *A* ed unendoli nell'acuto la prima specie della diatessarone, o quarta, contenuta tra *A* e *D* ne deriva da tale congiunzione quello che noi chiamiamo primo modo, e questa si chiama divisione armonica, perché tra *D* e *d* si ritrova per corda media divisiva l'*A* quinta perfetta della prima specie

della diapente. Tali modi armonicamente divisi, che sono sei con le proporzioni del primo, si chiamano pari o autentici, a differenza degli'altri sei che si chiamano impari o placali per la divisione diversa detta aritmetica che nasce sopra le sudette sei corde, come sarebbe a dire: prendendo la prima specie della diapente tra *D* ed *A* ed aggiugnendoli dalla parte grave la prima specie della diapason collocata tra *A* ed *a*, ne risulta una divisione aritmetica, restando l'ottava *A* ed *a* divisa dal *D*, il quale viene ad essere la corda media, quarta, divisiva della sudetta diapason. Ma la ragione di tali divisioni più profondamente si comprende con la proporzione delle misure e de' numeri, come nelle *Dimostrazioni* di Gioseffo Zarlino. Da questa tale aritmetica divisione, per tanto, comune alle sopradette sei corde ne derivano gl'altri sei modi impari o placali, li quali tanto sono diversi di proprietà dalli autentici o pari, quanto diversa è la divisione che li produce.

<i>divisione armonica</i>	<i>divisione aritmetica</i>
	
<i>diapente diatessaron diapason primo modo autentico o pari</i>	<i>diatessaron diapente diapason secondo modo impari o placale</i>

Ma la seconda specie della diapason (come abbiamo detto di sopra) posta tra *B* e *b* e la sesta posta tra *F* e *f* non possono esser divise nelli due modi sudetti ma bensì in uno solo diversamente, cioè *B* e *b* aritmeticamente e *F* ed *f* armonicamente, mentre per la divisione armonica della diapason *B* e *b* non è sufficiente la diapente minore *F* e per la divisione aritmetica *F* ed *f* è di troppa quantità *b* quarta maggiore.

<i>divisione armonica impropria</i>	<i>divisione aritmetica impropria</i>
	
<i>diapente deficiens diapason</i>	<i>diatessaron redundans diapente deficiens diapason</i>

<i>divis. aritm. propria</i>	<i>divisione armon. propria</i>
	
<i>diatessaron diapente diapason</i>	<i>diapente diatessaron diapason</i>

Dodici adunque, come abbiamo veduto, sono o erano li antichi modi, con tuttocché alcuni alla prima divisione il terzo decimo e alla seconda il decimo quarto abbiamo attribuito. Ma li modi o tuoni, secondo l'uso moderno e più praticati sono otto solamente e d'ordine quasi affatto

diverso dalli dodeci sopranominati, a causa / [p. 42] della comodità de' pratici, che se ne servono a proprio arbitrio con l'uso della corda *B molle* obbligato in chiave, e tale accidente, obbligato o no che sia, dà per lo più la denominazione alli otto modi o toni sudetti, a causa del quale accidente si chiamano trasportati, mentre alcun tuono per natura sua non può essere sottoposto a verun accidente. Come sarebbe a dire il quinto modo formato armonicamente tra *F* ed *f*, quando lo ritroviamo col *B molle* obbligato in chiave all'uso de' moderni pratici diventa sesto, sebbene in rigore di proprietà (a causa della diatessaron ridotta a giusta proporzione col *B molle*) egl'è l'undecimo trasportato contenuto tra *C* e *c*, quale undecimo pure li moderni pratici chiamano quinto. Similmente diventa secondo il modo settimo contenuto tra *G* e *g* quando ha la terza minore obbligata, il quale li pratici chiamano ancora primo trasportato, stante aver egli la terza minore passata in natura per via del *B fa* in chiave, ad essemplio del primo modo che per natura ha *F bianco* terza minore; e pure il secondo modo impari o placale viene formato dalla prima specie della diapason *A* ed *a*. E così succede del primo modo tra *D* e *d* quando si trova avere la sesta minore obbligata si chiama modernamente settimo, sebbene conforme alla disposizione de' sudetti dodici modi egli dovrebbe intitolarsi secondo formato dalla prima specie della diapason *A* ed *a*, ma trasportato; e ciò perché il modo *D* con sesta minore viene a corrispondere giusta li suoi intervalli intieramente al modo *A*, che ha per natura la corda *F* sua sesta minore. Ma, come ho detto, l'ordine e l'uso de' modi e tuoni al giorno d'oggi è confuso a tal segno che appena in principio o in fine della cantilena si comprende la proprietà de' medesimi, disobbligandosi molti pratici da tale studio col considerare solamente due sorti di tuono, cioè maggiore e minore, o, diremo, con terza maggiore e con terza minore. La quale considerazione ogn'uno di sano giudizio comprenderà quanto sia irragionevole e pregiudiziale alla ben regolata armonia.

Ora non so qual profitto averete ricavato da questa mia digressione; mi basta però (quanto al nostro proposito) che abbiate compreso la naturale perfezione della quinta e ottava, le quali, alterate che siano, sono incapaci a produrre alcuno de' modi o tuoni determinati, che procedono come ho detto dall'essere collocata nel grave o nell'acuto la quinta perfetta. Ma, tornando al primo discorso, l'autore nel suo contrapunto si serve di *F diesis* sopra *B fa*, cioè viene a formare una quinta composta di quattro tuoni intieri, che vuol dire con un semituono più del bisogno, come intenderete cominciando a misurare dal *B fa* sino al *F diesis*, e dipiù senza preparazione, anzi dopo una settima per sua natura falsa che deve tornare alla buona; onde in tal caso ha peccato contro la prima e contro la seconda pratica, come vederemo. / [p. 43]

The image shows three staves of musical notation. The top two staves are connected by a brace on the left. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a sequence of notes: B (quarter), C (quarter), D (quarter), E (quarter), F# (quarter), G (quarter), A (quarter), B (quarter). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a sequence of notes: B (quarter), C (quarter), D (quarter), E (quarter), F# (quarter), G (quarter), A (quarter), B (quarter). The third staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and contains a sequence of notes: B (quarter), C (quarter), D (quarter), E (quarter), F# (quarter). Above the first measure of the top staff and above the first measure of the bottom staff, there is a small '1' indicating the first measure. Above the first measure of the third staff, there is a small '1' indicating the first measure.

quinta composta di quattro tuoni

Ecco, per tanto, come questa quinta ripugna al suo essere naturale, composto come si è detto di tre tuoni e d'un semituono. Ma qui, per salvare tale impropria alterazione, si potrà oppormi che non è della medesima perfezione la quinta, che è l'ottava, e che perciò può patire alterazione. Distinguo: che la quinta non sia egualmente perfetta che l'ottava lo concedo, ma che perciò sia alterabile particolarmente con l'aggiunta d'un semituono lo nego. E qui primieramente rendo conto della diversa perfezione delle due consonanze sopradette; e dico che la ottava è di maggior perfezione della quinta, essendo che quella cosa ch'è più vicina ed uniforme alla origine sua ritienne in modo migliore la natura di essa ed in quel genere è più perfetta che non sono l'altre più rimote e dissimili. E tale appunto è l'ottava, la quale è più prossima e corrispondente alla sua cagione che è l'unissono. La quinta poi, come la più lontana dal suo principio è meno perfetta dell'ottava, ma egualmente però in qualità è perfetta, se non in quantità; come due cerchi, un maggiore, ed un minore, che il minore sarà perfetto in minor quantità ma in egual qualità col maggiore, e la raggiunge si è perché il cerchio minore è formato con le proporzioni (benché di quantità minore) del maggiore e così derivando quello da questo vanta proporzionalmente la medesima perfezione. Tale dipendenza con l'ottava ha la quinta in quanto alla sua numerica proporzione contenuta tra 3 e 2, termini più prossimi alla forma dell'ottava o dupla contenuta tra 2 e 1. Da tale considerazione adunque risulta che la quinta non può patire veruna alterazione senza grave offesa del suo principio. Il simile può dirsi della quarta, meno perfetta della quinta perché più discosta di proporzione, la quale quando la ritroviamo anch'essa accresciuta d'un semituono maggiore forma il tritono, asprissima dissonanza; e perciò da speculativi pratici furono distinte le consonanze in perfette ed imperfette nel modo qui sottoposto, per levar ogni dubbio intorno alle medesime e nelle perfette collocarono l'unissono, la quarta, la quinta e l'ottava e le repplicate, chiamando imperfette le rimanenti, cioè la terza e la sesta e le repplicate. Tralasciando la seconda e la settima, che non si possono usare semplicemente e sono dissonanze e, per conseguenza, tanto più sottoposte ad ogni alterazione maggiore e minore. Ma in qual modo da' pratici possono alterarsi con accrescimento le dette quarta e quinta del semituono e come si chiamino l'una tritono e l'altra quinta superflua lo diremo più sotto, dove avremo l'uso /[p. 44] meno improprio di esse. Basta raccogliere da questo discorso che la diversa perfezione della quinta dall'ottava non la può rendere assolutamente alterabile e cambiarli natura come nel già proposto caso dell'autore abbiamo veduto.

<i>Consonanze Perfette</i>			
1	4	5	8
	11	12	15
	18	19	22

<i>Imperfette</i>			
3	6		
10	13		
17	20		

<i>Dissonanti</i>			
2	7		
9	14		
16	21		

Che però, avendo sufficientemente provata con la speculativa tal verità, veniremo adesso alla pratica per farsi meglio intendere e diremo che nelle prime regole che si danno da' pratici contrapuntisti intorno l'uso degl'intervalli, una è questa, che non si pongano mai due terze maggiori l'una sopra l'altra, così né due quinte, né due quarte perché in tal maniera si guasta ogni buona armonica proporzione.

tutte cattive

Ora, nel sopradetto caso del libro, il *B fa*, per ragione e proprietà della cantilena, ha certamente *D* terza maggiore, il quale *D* ha sopra di sé *F diesis* pure sua terza maggiore. Ecco il primo errore, e contro la prima pratica esecutrice della speculativa, che ha mal concepito. Passo all'altro contro la seconda pratica, cioè contro quella che pone in uso ordinatamente le cose ben concepite dall'intelletto e ne fa risultare stile o buon gusto, e dico che un'altra regola pure commune danno li pratici, cioè, che dopo la *falsa* si passi neccessariamente alla *buona*, e qui noto come dissi l'errore che dalla settima antecedente cattiva si passa per risoluzione ad una peggiore, che è *F diesis* sopra *B fa*.

cattiva in peggiore

Adunque ecco l'altro disordine contro la seconda pratica, per l'abuso della legitima risoluzione, ecc. Ora vengo alle molte cose che potrebbe addurmi l'autore per salvar dalla mia e dalla comune censura questo suo passo. [p. 45]

Prima, che *F diesis* sopra *B fa* è in figura di quinta superflua.

Seconda, ch'è stato altre volte usato da'buoni maestri e dal Legrenzi medesimo.

Terza, che siccome si dà la quinta mancante d'un semituono, così può darsi crescente.

Quarta, che mettendosi in opera la seconda e sesta superflue può esser posta in opera la quinta della medesima specie.

Quinto, che un tal passo può considerarsi anche per *acciaccatura*.

Rispondo.

Alla prima, che si dà la quinta superflua, ma in figura appunto di superflua e non di necessaria, come apparisce chiaramente nel nostro caso, dove detta quinta superflua forma triplicatamente risposta al primo motivo e così ancora più sotto, come meglio si vede sul libro, che però non è superflua che in apparenza, ma in sostanza è resa necessaria, ecc.

Alla seconda, che quanti buoni l'hanno usata (come pure il Legrenzi) primieramente vi sono passati da una buona consonanza, e poi se ne sono serviti per ascendere, come è proprio d'ogni accidente maggiore o diesis, non per discendere come si vede nel nostro caso, ecc.

Alla terza, che la quinta minore d'un semituono si ha nella divisione d'ogni ottava, e perciò è

usabile per esser intervallo costitutivo di detta ottava, ma la quinta superflua non si ritrova, né si ritroverà mai perché quanto ad essa si aggiunge, si leva alla sesta, che per esser consonanza imperfetta è capace d'alterazione maggiore e minore, ecc.; aggiungendo che non può trascurarsi l'uso della quinta minore, perché prodotta dall'istessa natura, come si vede, la quale niuna cosa in d'armonia produce.

Alla quarta: la seconda e sesta si danno superflue perché l'una essendo affatto dissonante e l'altra consonanza imperfetta, sono perciò capaci d'alterazione, ma superflue che siano dovranno sempre ascendere, né mai discendere.

Alla quinta, quanto all'*acciaccatura*, qui non siamo nel caso, imperciocché l'*acciaccatura* è accidente di suono, non sostanza di contrapunto, come sono le appoggiature, li modi di buon cantare, ecc. che da' moderni si scrivono, e tale *acciaccatura* suole praticarsi particolarmente ne' recitativi, cadenze, progressioni di tuono a tuono, ecc., come più diffusamente nell'*Armonico pratico al cimbalo* di Francesco Gasparini, mio maestro, al cap. nono ed il famoso che fu Bernardo Pasquini suonatore di cembalo chiamava tali *acciaccature*, che spesso usava col nome ancora di *mordente*, e che nulla stabilivano di positivo, ma servivano per tener alquanto sospeso l'orecchio, che restava poi affatto contento da ciò che ascendendo ne succedeva. E non intendeva già che stessero a dovere di contrapunto, come chi ha buon giudizio distinguerà dalle molte suonate sue, come pure del Frescobaldi.

Adunque è inadmissibile che l'*acciaccatura*, da ogn'uno considerata per accidente, deva usarsi per sostanza di contrapunto; e che si abbia da imparare da' moderni a comporre a soggetto per *acciaccatura*.

Ora che abbiamo compreso in rigore di scienza l'innadmissione della quinta superflua vediamo un poco il modo con cui molti buoni autori (ed il Legrenzi medesimo) e li casi ne' quali se ne sono serviti. Imperciocché accordo io ancora che molte cose ripugnanti alla buona regola, usate però con discrezione (non con abuso) si rendano tal volta, se non irreprensibili almeno tollerabili; e sappiate che nel caso nostro [p. 46] io non condanno tanto la quinta superflua considerandola da sé sola, quanto per quello anticipa e ad essa succede. E questi sono gl'intervalli proibiti secondo Gregorio Fabro ed altri.

Diapason	{ redundans deficiens
Diapente	
	{ redundans deficiens

E la ragione perché la quinta minore sia usabile l'abbiamo a sufficienza dimostrato. Ecco il modo di metter in opera la quinta superflua



Musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. A first ending bracket labeled '1' spans the first two staves.

/[p. 47]

Musical score for five staves. The top staff is in treble clef, the second in alto clef, the third and fourth in bass clef, and the fifth in bass clef. A first ending bracket labeled '1' spans the top two staves. The word "Overture" is written below the second staff.

Tutti li soprannotati passi di quinta superflua ed altri molti sono nell'opera intitolata la *Medea* stampata di Mons. Charpentier e della quinta superflua se ne sono serviti molto Mons. Pourcel inglese, Mons. Lambert e Lully francesi nelle loro composizioni stampate. Ma vedete se il caso è diverso, mentre negli soprastrati essempli si usa la quinta superflua per portarsi alla cadenza, a più parti e senza impegno di fuga o d'imitazione ed è modo più bizzarro che scientifico, come nell'aria «*Quel prix de mon Amour*», ecc. del medesimo Charpentier in differenti tuoni replicato molte volte si vede.

Osservate un poco se la quinta superflua mai discende: e pure li francesi in genere di contrapunto sono i più licenziosi, ma non però capaci di cambiar natura agl'accidenti, minori o maggiori che siano. / [p. 48]

di Giovanni Rosenmiller, o del Todesco, nel fine dell'ultima sua Sonata a 5 stampata

Credo che siate abbastanza persuaso con l'occhio dell'uso diverso di detta quinta superflua, che una sola volta però si ritrova in tutta l'opera di detto Rosenmiller, bensì molte volte rovesciata, perché, come abbiamo detto nella considerazione del secondo duetto in principio, è più proprio che sopra il basso si trovi prima la terza maggiore e poi la sesta minore che altrimenti; ma sempre il diesis, sia in qual si voglia maniera, deve ascendere, imperciocché la terza maggiore scoperta e particolarmente con la sesta minore sotto, senza che questa discenda poi alla quinta, offenda troppo l'udito. Come in effetto abbiamo veduto nel detto secondo duetto, al primo passo «*ch'io peno*». Che perciò il Rosenmiller cambia di sopra all'A con terza maggiore la sesta minore dell'alto nella quinta del secondo violino e di sotto la sesta minore del secondo violino nella quinta dell'alto, come si vede. / [p. 49]

Del sudetto Rosenmiller nella Suonata prima stampata

Qui sopra la quinta superflua è rovesciata, ed è più comune perché ha un buon fondamento, ecc. Ma eccola di sotto, usata realmente dal Palestina ancora a capella: cioè *G diesis* del canto

e non tro - var la mor - te
acciacc.

di Bernardo Pasquini nella cantata «Filli che fu l'anima mia»

Pian - gi mio cor, deh pian - gi
acciacc.

del medemo nella cantata «Un di soletto Eliso»

[p. 51] Ma meglio ancora in una Toccata di cembalo che io conservo, regalatami dal medesimo, dove si trova come qui sotto.

acciacc. acciacc.

[p. 52] Aggiungerei d'avvantaggio, ma siccome gl'altri modi di *acciaccature* sono in circa simili a questi, penso che basti così, restandomi da farvi vedere come il Legrenzi ancora ponga in uso la quinta superflua, che è molto diversamente dal nostro caso, come a voi e ad ogni altro sarà facile da conoscere; risserbandomi al mio ritorno in Venezia farvi vedere infiniti casi di eccellenti autori, ma come ho detto poco diversi da' primi; essendo da notare di più che sono manuscritti, che vuol dire non esposti da essi grand'uomini alla pubblica luce.

Osservate adunque come il Legrenzi usa la quinta superflua. Primieramente nasce da una buona, secondariamente non è impegno di fuga o imitazione, terzo ascende come è proprio dell'i maggiori, discendendo il basso di grado a formar la cadenza. Quarto, il passo è a voce sola, nel quale altro non si considera che il modo di cantare con espressiva.

se mag - gior tor - men - to si - a, se mag - gior tor - men - to si - a

3

3

Legrenzi Id. arm., *ibid.*

E questo è il caso che le due terze maggiori l'una sopra l'altra sono tollerabili, perché *a* sopra *F* è corda necessaria per passare al *D*, e così *d* sopra *B fa* per discendere al *G*.

Ora tornate a considerare il contrapunto del libro replicato in altro tuono, e riflettete se ha per niente che fare con gl'esempi mostrati, li quali sono pure li più licenziosi. Comprenderete benissimo essere la quinta superflua degna di maggior biasimo e per quello anticipa, e per quello in questo caso ad essa succede./[p. 53]

1 1

1 1

1 1

1 1

cattiva in peggiore

anco qui

Ma s'entrava con la risposta una battuta doppio, e con altro basso era aggiustata ogni cosa e così da principio.

E per tor - men - to mi - o, e per tor - men - to

E per tor - men - to mi - o, e per tor - men - to mi - o

il passo accomodato

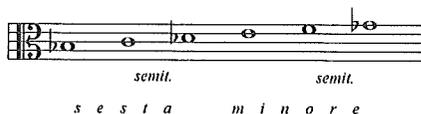
Né giova il salvar l'errore con dire che le parole «*e per tormento mio*»¹⁰ hanno portato tale asprezza, mentre è stato nel medesimo caso il Legrenzi, nel suo soprastrato passo, a causa della parola, ma non ha usata la quinta superflua fuori del conveniente come ha fatto l'autore. Che però di questa e d'altre al pari di essa stravaganti dissonanze Gioseffo Zarlino, al capo 24 della terza parte delle sue *Istituzioni harmoniche* ne discorre in tal forma: «*Questi, e tutti gl'altri intervalli mostrati di sopra sono dissonantissimi, e non si debbono porre ne' contrapunti perché generarebbono fastidio all'udito*». Intendendo della diapason e diapente diminuite o superflue, come pure della diatessaron composta di tre tuoni che forma il tritono, quali sono tutte dissonanti per non ritrovarsi le loro corde estreme contenute sotto le proporzioni degl'armonici numeri. E non solamente egli condanna tali dissonanze usate insieme tra due parti con due figure, come nel caso nostro si vede, ma ancora tra quattro /[p. 54] figure in dette due parti, cioè per la relazione o specie di dette dissonanze, come vederemo più sotto.



Ma un'altra ragione mi si fa innanzi, la quale però io non credo possa proporsi a me dall'autore per la sua inconcludenza, cioè che *F diesis* sopra *B fa* può considerarsi come sesta minore. Dico adunque in primo luogo che basta riflettere al passo come si forma detta sesta minore, d'onde deriva, l'effetto che ne produce per concepirne aborrimiento e disapprovazione. Imperciocché certamente il tuono nel quale si raggira la cantilena, che è *C naturale* a *G pure naturale*, non può admettere o produrre un *G b molle*, che sarebbe la supposta sesta minore; mentre con tal *G b molle* si verrebbero a confondere impropriamente due modulazioni di natura affatto diversa, essendo che *G* diminuito d'un semituono minore distrugge intieramente la proprietà di *C* e *G naturali*. Pure volendo considerare *F diesis* per *G b molle*, cioè sesta minore, come c'entra poi *D bianco* che ne succede? Ecco una quasi impossibile unione della sesta minore con la terza maggiore, o almeno fuori del caso praticato da' buoni, come di sopra abbiamo veduto. Ma la prova più incontrastabile che non sesta minore, ma realmente sia un *F diesis* la corda sopra *B fa*, si è il salto di terza sotto, cioè *D* corda veramente correlativa a *F diesis*, non mai a *G B molle*. Dippiù, se detto *F diesis* dovesse considerarsi per sesta minore sarebbe conveniente che calasse di grado alla quinta, cioè a *F bianco*, come è proprio de' minori, e non di salto a *D* come si vede. E se mi fosse detto che al *F bianco* si discende nella battuta appresso, dico che tale discesa non nasce in riguardo a *G B molle* supposto, ma diventa più tosto ascisa doppo *E bianco* estremo della battuta antecedente. Oltre di che, se la risposta del motivo proposto in *C* attacca in *G*, come questi può diminuirsi fuori di ragione e di tuono d'un semituono minore? E come sarà un *G B molle* corrispondente al *B mi* che propone? Certamente così in astratto, e prendendo semplicemente li due tasti neri sopra li nostri comuni cembali, cioè *B fa* e *F diesis* potremo formarne con essi una sesta minore, ma non così può accadere quando la cantilena sia di tal maniera composta che affatto escluda tale produzione di armonia secondo gl'intervalli che tra l'una e l'altra corda si trovano.

¹⁰ Nella stampa di Lotti: «*che per tormento mio*».

Impercioché, per ben comprendere una sesta minore composta di tre tuoni e due semituoni, questi conviene, regolarmente procedendo, ritrovare, con tutto che diversamente situati, secondo la costituzione della sesta minore, come sarebbe a dire.



Ma non così succede nel passo dell'autore dove detti due semituoni, per ragione di tuono e modulazione, non si possono ritrovare tra *B fa* e *F diesis*, come abbiamo veduto nell'esempio della quinta composta di quattro tuoni a carte 43. / [p. 55] E chi pretendesse d'usarli per suo capriccio guasterebbe affatto la proprietà dell'armonica proporzione. Dippiù, non si può dire che sia l'istessa corda *F diesis* e *G b molle*, con tuttocché sopra li cembali comunemente, come si è detto, si ritrovi un solo tasto nero, che serva per esse due corde, del che in altro luogo più diffusamente discorreremo. Ma quanto al caso presente non può considerarsi *F diesis* per *G b molle* né in apparenza, né in sostanza per l'effetto pessimo che tanto all'occhio quanto all'orecchio produce tale impropria considerazione. Ora, ritornando al sopracitato Zarlino, sentite come soggiunse condannando non solamente tali dissonanze, ma le loro specie o relazioni; però non solo sempre schivar dovrete il sopradetto *F diesis* sopra *B fa*, ma più ancora che vi sarà possibile le specie o relazioni delle dissonanze qui sottoposte.

specie o relazioni di dissonanze



«Onde acciocché le nostre composizioni siano purgate da ogni errore ed acciocché siano corrette cercheremo di fuggire tal relazione massimamente quando componderemo a due voci, perciocché genera alle purgate orrecchie alquanto di fastidio. Conciosiaché non si ritrovano simili intervalli esser collocati tra i numeri sonori, e non si cantano in alcun genere sia qualsivoglia, ancora che alcuni abbiano avuta contraria opinione; ma sia che si voglia sono molto difficili da cantare e fanno molto tristo effetto. E molto mi maraviglio di costoro, che non si abbiano schivato di far cantare in alcuna delle parti delle lor cantilene alcuno di questi intervalli, né mi so immaginare per qual ragione l'abbiano fatto ed ancora che sia minor male il ritrovarlo per relazione tra due parti e tra due modulazioni, che udirlo nella modulazione d'alcuna parte, tuttavia quel male istesso, che si ode in una parte, si ritrova diviso tra due, ed è quell'istessa offesa dell'udito. Perciocché nulla o poco rileva l'esser offeso da un istesso colpo più da uno che da molti, quando il male non è minore». Onde se tanto vengono biasimate le specie o relazioni di note false, considerate cosa deve dirsi nel caso nostro, / [p. 56] dove non relazioni o specie, ma le dissonanze medesime si veggono assieme poste con tale inconsiderazione.

Vi dico bene che assai mi stupisco (e ogn'uno che ben intenda si stupirà) come il nostro maestro di capella approvi simili cose. Ma è ben vero che detto maestro di capella si contiene diversamente nelli suoi duetti manuscritti o madrigali, dove non si osserva per dir il vero alcuna tanto biasimevole stravaganza, come si può vedere dal duetto che incomincia «*Ad un cor che vive in duolo*», e dal madrigale a più voci che incomincia «*Adria che sei del mar sposa e regina*», oltre tant'altri che appresso di me conservo, nelli quali io riconosco veramente la buona scuola di Giovanni Legrenzi, e mi pare impossibile che detto maestro di capella se avesse veduto questo libro prima che uscisse alla stampa l'avesse lasciato passare. Per tanto io credo che l'assoluzione di esso a detto libro da voi motivatami sia piuttosto per riguardo di buona amicizia di condiscipolo, che di rigorosa dottrina.

Volete che vi dica? Potevi mandar questo libro a ogni maestrucchio di contrapunto, che vi avrebbe soddisfatto al pari e forse meglio di me, perché certi disordini che tuttavia seguono basta saperne poco per riconoscerli. Ecco come, per esprimere la parola «*ei pena*» nel nono duetto a due canti, move il basso che sarebbe proprio per tuono con terza minore, e che ciò sia la verità spicca chiaramente dalla repplica poco appresso in tuono di terza minore.

ci pe - - - na ci pe - - - na

che fa il tuo co - re

I I I I

improprio per tuono con terza maggiore proprio per tuono con terza minore

ci pe - - - na

uso legittimo del primo

Più sotto poi fa un interrogativo con la musica a parole consultive e che concludono il sentimento.¹¹[p. 57]

¹¹ Tonelli: «Dopo 5 battute evvi un interrogativo musicale a parole consultive, cioè conclusive del sentimento».

di che la - sci d'a - mar

di che la - sci d'a-mar
accomodato

modo interrogativo, che le parole non portano

cadenza finale e propria per le parole

Onde nel primo e nel secondo caso si ha peccato contro le regole della buona seconda prattica; mentre nel primo non è stata ben intesa la proprietà della modulazione, nel secondo la forza delle parole. Segue poi la fuga mal proposta, o che la risposta è falsa, una delle due.

falsa risposta

trop-po ca-ra-a-gli a - man-ti è la ca -

trop-po ca-ra a-gli a - man-ti è la ca- te

O alla proposta si doveva questa risposta in rigore di tuono, benché trasportato (il che meglio comprenderete se trasportarete il motivo alla terza bassa in *C naturale*),

prima proposta

legittima risposta

/[p. 58] o per servirsi della risposta bisognava proponere diversamente.

proposta diversa propria per la risposta

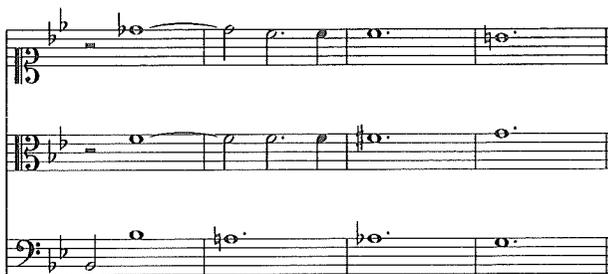
E non serve il dire l'autore ha risposto per le corde d'A alla proposta dell'E, perché il duetto comincia in tuono d'A, ed A ed E sono misti insieme nella composizione di esso duetto; imperciocché non abbiamo da riflettere alla lontana dal suo principio, ma bensì alla presentanea proposta, che diversificando il tuono prefisso deve anche corere la risposta diversa e propria per sé medesima. Ma s'egli aveva questa premura di conservar il tuono, conveniva proporre anche in tuono, come nell'ultimo esempio. In somma, queste sono tutte imitazioni e non so per qual causa si risponda propriamente a *motivi* almeno la prima volta. Le legature, poi, che seguono tra le parti del sopradetto *pensiero* nel modo che si vede sono le meno praticate, non perché siano errori, ma perché non fanno tutto il buono effetto che sogliono e devono produrre, ricercandosi una gran intelligenza e pratica per servirsene bene. Il finale del duetto non mi dispiace, perché si distinguono bene un dall'altro li due contrapunti. È ben vero ch'hanno per lo più necessità del basso o accompagnamento per potersi chiamare doppi, ed è la miglior cosa, non che si possa fare, ma che in questo libro io abbia veduta.

Sopra il decimo intitolato «*Lontananza insopportabile*» a canto ed alto io dirò che vi trovo molte legature più e meno proprie, e così molti passi li quali servono ad esprimere la mestizia del sentimento ma alle volte tropp'aspri, senza che le parole lo ricerchino, come ho segnato sul libro. Vedo poi, dove dice «*o pur la pena amara*», un modo, o simile, molte volte posto in uso nelle parole de' primi duetti «*e poi piangete*», o «*diventi pietosa*», ecc., e dipiù abbasso una minore che lega una maggiore (il che ripugna a primi precetti che si danno da' pratici), cioè nell'alto un'A semiminima lega un A minima senza necessità di contrapunto obbligato, e così più avanti./[p. 59]

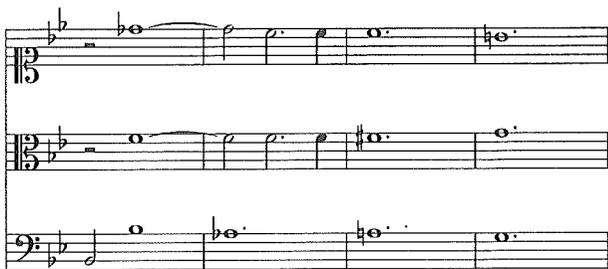
minore non deve legar la maggiore

accomodato

È vero che nel Palestina ed altri da capella si trovano note di minor valore che legano note di maggiore, ma la minore non valerà mai meno di una o mezza battuta, e in tal caso si pratica perché ogni battuta o mezza sono in buona proporzione di tempo quanto alla esecuzione; ma così non succede legando con i quarti, perché questi sono affatto sproporzionati e riesce improprio l'effetto. Però, se l'autore pretende che non sia fallo io non voglio disputare, ma non può sostenere che sia plausibile. Ed io, torno a dire, condanno nel professore ancora le improprietà (e stampate) perché li studiosi che non affatto distinguono il bene dal male si lasciano condurre dalla stampa e si salvano ciecamente con l'autorità della medesima. Segue la tripla minore, dove io cambierei il basso alle due parti, perché il *D b molle* con l'*A bianco* del basso è una di quelle quarte diminute troppo dissonanti e collocata da Gioseffo Zarlino, come abbiamo veduto, negl'intervalli asprissimi da non usar mai; oltre a quello che s'è detto di sopra della perfezione della quarta, meno perfetta della ottava, e quinta, ma pure da non alterarsi senza grave offesa del suo principio.



equivoco negl'accidenti



accidenti a suo luogo

E basta nel basso cambiar l'accidente, cioè il *b molle* alla prima *A* ed il *b quadro* ap-/[p. 60] proprie alla seconda, che così l'armonia si apre e meglio si manifesta, ed è più soffribile la seconda durezza di *F diesis* doppio ben consumata e risolta la prima falsa.

E l'istesso si può fare più sotto dove si ritrova il medesimo passo, per altro detta tripla non mi dispiace. Termina poi il duetto coll'aria del principio; onde non mi resta che aggiungere, se non riportarmi a quanto avessi detto di sopra intorno alla medesima.

È vero che nel Palestina ed altri da capella si trovano note di minor valore che legano note di maggiore, ma la minore non valerà mai meno di una o mezza battuta, e in tal caso si pratica perché ogni battuta o mezza sono in buona proporzione di tempo quanto alla esecuzione; ma così non succede legando con i quarti, perché questi sono affatto sproporzionati e riesce improprio l'effetto. Però, se l'autore pretende che non sia fallo io non voglio disputare, ma non può sostenere che sia plausibile. Ed io, torno a dire, condanno nel professore ancora le improprietà (e stampate) perché li studiosi che non affatto distinguono il bene dal male si lasciano condur dalla stampa e si salvano ciecamente con l'autorità della medesima. Segue la tripla minore, dove io cambierei il basso alle due parti, perché il *D b molle* con l'*A bianco* del basso è una di quelle quarte diminute troppo dissonanti e collocata da Gioseffo Zarlino, come abbiamo veduto, negl'intervalli asprissimi da non usar mai; oltre a quello che s'è detto di sopra della perfezione della quarta, meno perfetta della ottava, e quinta, ma pure da non alterarsi senza grave offesa del suo principio.

equivoco negl'accidenti

accidenti a suo luogo

E basta nel basso cambiar l'accidente, cioè il *b molle* alla prima *A* ed il *b quadro* ap- / [p. 60] proprie alla seconda, che così l'armonia si apre e meglio si manifesta, ed è più soffribile la seconda durezza di *F diesis* dopo ben consumata e risolta la prima falsa.

E l'istesso si può fare più sotto dove si ritrova il medesimo passo, per altro detta tripla non mi dispiace. Termina poi il duetto coll'aria del principio; onde non mi resta che aggiungere, se non riportarmi a quanto avessi detto di sopra intorno alla medesima.

L'undecimo duetto a due canti comincia male in ordine e prosegue peggio; mentre le sue modulazioni sono molto scarse di buona armonia e troppo violenti da uno a un altro tuono, e particolarmente la prima cadenza a due in *D la sol re* nasce molto impropriamente e mal preparata.

la ser - vi - tù del Dio d'a - mo - - - re, d'a - mo - re

la ser - vi - tù, la ser - vi - tù del Dio d'a - mo - re, d'a - mo - re

Dippiù la seconda parte sotto *F bianco* potrebbe essere più conveniente, come qui appresso. [p. 61]

del Dio d'a - mo - re, d'a - mo - re

secondo canto migliorato

Oltre di che urtiamo nel solito scoglio della repplica impropria, mentre non va repplicato «*d'amore*», come benissimo intenderete.¹² Seguono poi legature buone praticate altre volte e mi piacciono, perché sono proprie, ma non mi avrei servito del basso in quella maniera, mentre, obbligandolo ad un solo motivo, ogni tratto viene o aspro o di poca forza; come lo vedrete sul libro e da me secondo mi è parso assai migliorato. Dove poi dice col primo canto «*soffrir la servitù*» e con *C diesis* ascende a *D*, il secondo ascende con la risposta molto impropriamente al *B*, mentre era dovere che discendesse piuttosto al *F diesis*, primieramente perché il *G* con *C diesis* che ascende sopra di sé deve discendere, e poi per contribuire alla formazione del tuono *D* al quale in tal caso non può mai appartenere la sesta, ma bensì la terza o la quinta.

¹² Tonelli: «Il dire due volte "*d'Amore*" è ancor contro la regola del non ripetere nomi proprî».

sof- frir la ser- vi- tù del Dio d'a- mo- re, d'a- mo- re
del Dio d'a- mo- re, d'a- mo- re

Osservate come il movimento della seconda parte è contrario alla convenienza della modulazione. E questo è il caso che si pecca contro lo stile e poco s'intende la buona modulazione, perché è vero che *B* può stare sotto *D* formando terza, ma questo non è il caso di formar detta terza, tanto più che dopo *G* che sopra di sé ha *C* diesis tritono, se non si discende si fa più sensibile esso tritono, durandone // [p. 62] tuttavia la specie o relazione tanto biasimata, come abbiamo veduto, da Gioseffo Zarlino. Oltre di che, considerandosi ne' movimenti le corde estreme, l'*E* del basso viene ad esser consumato da una quarta fuori di proposito, perché tuttavia si ascende, il che non sarebbe se si discendesse, perché in tal caso solamente *G* sarebbe considerato. Però era bene per ogni modo regolarsi come qui sotto.

sof- frir la ser- vi- tù del Dio d'a- mo- re, d'a- mo- re
del Dio d'a- mo- re, d'a- mo- re

accomodato, e le parti cantano meglio

E così nella susseguente repubblica uniforme, dove poi corre il solito difetto di far sentire due volte «*d'Amore, d'Amore*» senza proposito. Sopra l'asprezza che segue «*Un interno dolore*» non dico niente, perché sono sazio di riflettere a tali crudeltà confuse l'una con l'altra, restando da esse troppo sensibilmente offeso l'udito, e per me una sola mi sarebbe stata sufficiente, e non tre come nel libro si vede. Segue bene un certo altro passo cattivo, primieramente per il cambiamento improvviso d'un tuono in un altro, per la difficoltà dell'intonazione e per il disordine col quale è scritto intendendosi (secondo li numeri segnati nel basso) che la corda stravagante del canto sia quella segnata nel basso, che realmente non è, cioè che *A diesis* sopra l'*a naturale* sia una seconda minore di detto *A*, cioè un *B fa*, il che è falso, come vederemo. Adunque *A naturale* corda diatonica si ritrova aggravata da un *A diesis* corda enarmonica, che non può se non patirne gran danno e rendere un'asprissima dissonanza. // [p. 63]

Ma per farvi conoscere la diversità di dette corde *A diesis* e *B fa*, vi dirò che nel genere diatonico semplice si ritrova il tuono di due sorti, cioè maggiore e minore. Quello è maggiore che segue immediatamente verso l'acuto dopo il semituono maggiore in ogni suo tetracordo, come pure quello che si ritrova collocato tra *A* e *B*, *a* e *b*. Il tuono minore è quello che segue sempre il maggiore verso l'acuto. Ora, la divisione di detti tuoni si forma con due semitoni per ogn'uno, ma il primo di questi è minore e l'altro maggiore, essendo che non possono restar divisi in due parti eguali (Zarlino, 3 part., cap. 19), come la esperienza dimostra. Adunque i pratici suddividendo il semituono minore l'hanno ritrovato composto di quattro quantità ed il maggiore di cinque, cosicché in tutto viene detto tuono, maggiore o minore che sia, ad esser divisibile in nove parti chiamate *chome*, per quanto all'udito possono essere comprensibili. Sebbene Fabio Colonna, nella sua *Sambuca lincea*, solamente in cinque intervalli divide l'intiero tuono per renderlo ancora più sensibile comunemente. Inteso per tanto l'ordine della sopradetta divisione che si forma tra *A* e *B* (che appunto sono le corde del passo improprio sudetto) tuono maggiore diatonico, diremo che ritrovandosi nell'ascendere *A diesis*, tal semituono sarà composto di quattro *chome*, e cinque ne resteranno da *A diesis* al *B*, come qui sotto si vede.

L'istesso succede nel discendere, imperciocché, discendendo dal *B* all'*A*, il primo semituono minore, cioè *b molle* sarà composto di quattro *chome*, ed il secondo maggiore da *b molle* all'*A* sarà formato di cinque. [p. 64]

Che, se fosse diversamente, la corda *b molle* sarebbe la medesima che *A diesis*, quale *A diesis* abbiamo veduta essere distante dal *B* per cinque intervalli o *chome*, e per conseguenza di natura diversa dal *b molle* separato per quatro. L'ordine adunque è questo, che ascendendo dall'*A* a *B* si

deve primieramente ritrovare *A diesis* e poi *B fa*, e discendendo da *B* ad *A* deve necessariamente incontrarsi prima *B fa* e poi *A diesis*. Ma la ragione più intrinseca di tal convenienza si è perché quella cosa deve essere più prossima al suo principio che più ritiene la natura di esso; ed essendo che *A diesis* più ritiene la qualità d'*A* onde derriva nell'ascendere che *B fa* e questo ritiene la natura di *B mi* nel discendere più che *A diesis*, però è dovere che la divisione sia formata con le proporzioni come si è detto.



Adunque da ciò che s'è dimostrato voi avete compreso che non è la medesima in sostanza la corda *A diesis* che la corda *B fa*, con tuttoche ne' nostri comuni cembali, organi o altri artificiali istromenti a più corde si ritrovi un tasto nero solo collocato tra *A* e *B*, che serve ad entrambi li soprastrati accidenti. E sopra di questo particolare leggete il foglio volante di Michael Bulyowsky, matematico insigne, intitolato *Tastatura cinque formis*, stampato in Durlack l'anno 1711, come pure osservate a carte 25 di questo libro la dimostrazione delli tre generi, che troverete nell'ultimo tetracordo del genere enarmonico la diversità della corda *A diesis* dalla *B* con *b molle*, e ciò per mezzo delle segnature *x* e *b e q*. Se io non mi sono [p. 65] servito nelli soprastrati essempli d'*A diesis* di questo segno *x*, ma di questo *#*, ciò ho fatto per usare quello che è più manifesto e più praticato. Ora, da quanto si è detto e dimostrato comprenderete che la segnatura de' numeri nel basso è molto impropria, mentre non è la medesima la corda segnata e la corda cantabile. E che ciò sia la verità sopra il mio e molti cembali, formato con li spezzati (lasciando quelli di multiplice tastatura, nella quale il tuono resta in più minute parti diviso che in due semituoni), cioè con ambi li intervalli minore e maggiore, si genera per detta segnatura una gran confusione.



Impercioché, se io devo aver riguardo a chi canta, mi conviene toccare *A diesis*, semituono minore, e se devo regolarmi con la segnatura del basso, che mi dimostra *B fa*, devo servirmi d'un altro tasto, cioè della seconda minore, semituono maggiore; e così toccando detti due tasti assieme vengo a far sentire due semituoni minore e maggiore che formano veramente una dissonanza insopportabile. Adunque era meglio lasciare i numeri rimettendosi al caso, perché almeno sopra li cembali co' spezzati si schivava la confusione. Aggiungo un altro riflesso sopra l'accompagnamento segnato alla seconda minore. Non intendo come questa non abbia seco la quarta sua pro-

pria consonanza, che gli diventa terza; ma piuttosto un *C diesis*, che rende tanto più aspra la modulazione.

Mentre, se si voleva che il *B fa* (secondo la segnatura) diventasse *A diesis* in battere, come osservo da *F diesis* nel basso con la segnatura della terza maggiore, non era bisogno sopra il *B fa* sudetto dar un *C diesis*, essendo questo consonanza proporzionata all'*A diesis*. Adunque, da tale accompagnamento spicca chiaramente che il musico non ha per sé che l'*A diesis*; e che la segnatura del basso è falsa per ogni parte. Però questa la chiameremo quella diapason superflua, non per relazione o specie, ma per sostanza e realtà comunemente dannata. Oltre di che li accidenti sono impropriamente scritti alli numeri che fanno figure di note (come indizi del cambiamento che devono fare esse note d'una in altra natura) e siccome le note li ricercano avanti di sé, così era conveniente scriverli a quelli e non doppio; e questi sono tutti contrassegni di poco buona seconda pratica. / [p. 66]

*segnatura irregolare
corrisponde al basso*

*segnatura regolare
corrisponde al soprano*

Ora consideriamo la stravaganza con la quale si porta a detta *A diesis*. Primieramente cambia genere e tuono all'improvviso per mezzo degl'accidenti, mentre formata una cadenza in diatonico, come si vede, passa in un istante nel cromatico per via d'una corda enarmonica, ch'essendo dell'ultimo genere per conseguenza è più sproporzionata col primo. Che però sarà impossibile o difficilissimo a quantunque pratico cantante l'intonazione della medesima corda enarmonica, e per l'istantanea uscita di tono, e per l'impropria segnatura, stante la quale il salto è proibito e impraticato formandosi di due tuoni e d'un semituono minore. Né vale a dire che il musico, per superar la difficoltà deve figurarsi che quell'*A diesis* sia *B fa* (il quale, come abbiamo veduto, in sostanza non è) mentre all'improvviso un semplice cantore non può avere questo riflesso (che è piuttosto da compositore) onde, restando sorpreso dalla novità, non può se non rimanerne confuso. Che però per evitare tali e tanti disordini dirò prima ch'era meglio non fare un tal passo per l'asprezza, con che si passa da un tuono o genere all'altro, ma pure volendolo fare era meno improprio lo scriverlo come qui sotto, per levar la confusione quanto era possibile: dove osservarete i legittimi numeri, e scritti con l'ordine predetto.

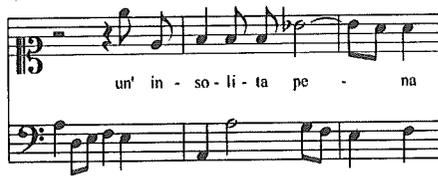
passo migliorato e meno confuso

In tal maniera altro non resta da sopportare che l'asprezza della modulazione, che, secondo a chi piace, può esser buona, ma io certamente non la userei. Con tutto che il famoso Alessandro Stradella, sopra le di cui opere ho fatto molto studio, la metta in opera in un suo recitativo: ma è ben vero che la scrive nella maniera medesima che io ho aggiustato il sudetto passo, perché oltre [p. 67] la durezza del movimento non vi sia la confusione dell'occhio.



Alessandro Stradella

Ma però io, nel nostro caso, avrei fatto nel modo qui sotto e avrei preteso d'esprimere a sufficienza la parola «*insolita pena*», mentre il *B fa* è corda insolita del tuono *A*, mantenendo appresso la proprietà del genere, per uscirne poi con minor inconvenienza e durezza.¹³



sufficiente per esprimere la parola

¹³ Nelle ultime parole di Antonio Tonelli emerge compatimento nei confronti di Lotti e critica verso Marcello; lo zelante autore del sunto diviene interprete d'una disputa allargata: «A riguardo di valida intercessione a pro dell'autore impegnata, qui il critico fa punto. Ed il copista, spronato dal zelo verso il povero paziente, vuol concludere anch'esso criticando il critico in quest'ultima correzione, parendogli che, se l'avesse fatta alla maniera seguente, avrebbe meglio espresse le parole, come anche dato men fastidio all'autore per inserirla nella cantilena:



Ma chi sa che il passo sudetto dell'autore, che vi ho fatto conoscere improprio per tante ragioni, non venga considerato da esso e da' suoi amorevoli per una ritrovata singolare? Se questo fosse, eccovi quanto vi ho detto da principio, che il semplice pratico sarà sempre sottoposto a considerabili errori, e che l'autore sia semplice pratico e nulla o poco teorico spicca d'aver egli fatte simili cose, le quali a uno anche mediocre speculativo non caderanno mai nel pensiero. *«Imperciocché, essendo la musica»* (come la definisce Agostino) *«scienza di ben cantare o ben modulare, che ad altro non attende che a questo: in qual maniera si potrà porre quella cantilena nel numero di quelle che osservano e tendono a questo fine, la quale averà le sue modulazioni piene di simili errori, e sarà in tal modo disordinata, che appena si potrà sopportar di vederla non che di cantarla? Cercherà adunque il compositore di fare che le parti della sua cantilena si possino cantar bene ed agevolmente e che procedino per belli, leggiadri ed eleganti movimenti, acciocché gl'auditori prendino diletto di tali modulazioni e non stiano da veruna parte offesi»*. Così Gioseffo Zarlino, parte terza, cap. 45. / [p. 68]

Resta imperfetta e non pubblicata la stampa per favorire (ad istanza di premurosa intercessione) l'autore de' madrigali.

Ma chi sa che il passo sudetto dell'autore, che vi ho fatto conoscere improprio per tante ragioni, non venga considerato da esso e da' suoi amorevoli per una ritrovata singolare? Se questo fosse, eccovi quanto vi ho detto da principio, che il semplice pratico sarà sempre sottoposto a considerabili errori, e che l'autore sia semplice pratico e nulla o poco teorico spicca d'aver egli fatte simili cose, le quali a uno anche mediocre speculativo non caderanno mai nel pensiero. *«Imperciocché, essendo la musica»* (come la definisce Agostino) *«scienza di ben cantare o ben modulare, che ad altro non attende che a questo: in qual maniera si potrà porre quella cantilena nel numero di quelle che osservano e tendono a questo fine, la quale averà le sue modulazioni piene di simili errori, e sarà in tal modo disordinata, che appena si potrà sopportar di vederla non che di cantarla? Cercherà adunque il compositore di fare che le parti della sua cantilena si possino cantar bene ed agevolmente e che procedino per belli, leggiadri ed eleganti movimenti, acciocché gl'auditori prendino diletto di tali modulazioni e non siano da veruna parte offesi»*. Così Gioseffo Zarlino, parte terza, cap. 45. /[p. 68]

Resta imperfetta e non pubblicata la stampa per favorire (ad istanza di premurosa intercessione) l'autore de' madrigali.

MARCELLO SORCE KELLER

MUSICA POPOLARE, SCALE 'ESOTICHE' ED EVOLUZIONE
DELLE CULTURE MUSICALI NEGLI STUDI DI OSCAR CHILESOTTI

I. PREMESSA

Leggere scritti musicologici a distanza di circa cento anni dalla loro stesura è sempre cosa estremamente stimolante. Infatti, quando ascoltiamo musica antica la percepiamo con un orecchio che la aggiorna e la tradisce inevitabilmente: il nostro modo di ascoltare la colloca in un contesto di suoni che erano estranei all'esperienza di chi produceva quella musica. Quando invece leggiamo letteratura antica sulla musica, allora entriamo in un mondo di curiosità, problematiche e interpretazioni che ben mostrano come allora la musica fosse sentita e apprezzata in modo assai differente dal nostro – che suscitava quesiti che per noi non hanno eguale peso e significato. Questo tipo di *excursus* nel passato è particolarmente avvincente nel caso di Oscar Chilesotti, perché Chilesotti non fu un musicologo che si occupava solo, come lui stesso diceva un po' ironicamente, «delle sottili ricerche biografiche, bibliografiche e cronologiche ora in onore». Era invece all'epoca uno dei pochissimi studiosi in area italiana interessato a porsi quesiti teorici di portata insolitamente ampia. Tenterò in queste pagine di evidenziare quali fossero tali quesiti per formulare su di essi qualche riflessione.

In primo luogo mi sembra che esaminare gli interessi musicologici di Chilesotti e verificare alla luce di quali idee, nell'ambito di quale visione del mondo e della storia essi traessero spunto, voglia dire rendersi conto di quanto nel corso di un secolo possa cambiare il nostro modo di considerare l'esperienza musicale. Ma oltre a valerne la pena è bello fare ciò in omaggio allo studioso che ci ha offerto i termini per questo confronto, perché poco ci si è occupati finora di lui. Ed è una dimenticanza colpevole, spiegabile in parte col fatto che la musicologia italiana è ancora forse troppo giovane per essere interessata alla propria storia e a quella dei propri precursori, specie di quelli che non si iscrivevano nel filone principale e seguivano percorsi che tuttora in Italia sono percorsi di minoranza.

È pur vero, comunque, che Giuseppe Vecchi pubblicò negli anni Sessanta un saggio commemorativo su Chilesotti, a cinquant'anni dalla sua morte, e fece poi ristampare dall'editrice Forni una scelta di scritti del nostro autore, e che, in tempi assai più recenti, è apparsa una raccolta di saggi a lui dedicata. Ma tutto questo non è molto per uno studio-

so che nel suo tempo fu tra i più attivi in Italia. Roberto Leydi ha avuto l'indubbio merito di rilevare che Chilesotti fu «il principale punto di riferimento degli interessi etnici della musicologia italiana di questo periodo». L'affermazione appare in un libro dedicato agli sviluppi dell'etnomusicologia in Europa e alle relazioni con la «Rivista musicale italiana», fondata nel 1894 da Giuseppe Bocca, a cui Chilesotti collaborò. Più avanti Leydi aggiunge anche che «i riflessi della *Musikwissenschaft* trovano scarsa risposta nel positivismo italiano e le figure di Luigi Torchi e soprattutto Oscar Chilesotti rimangono importanti ma pionieristiche, pressoché solitarie e anche volutamente trascurate». ¹ È gratificante poter rimediare oggi, almeno in parte, a questa negligenza.

2. L'AMBIENTE CULTURALE E MUSICALE DI OSCAR CHILESOTTI: MUSICA ITALIANA ANTICA E SENTIMENTO RISORGIMENTALE

Occorre ricordare in primo luogo che Oscar Chilesotti nacque in un'epoca in cui l'idea di musicologia (studio sistematico, condotto alla luce di criteri verificabili e, in questo senso, scientifico, del fatto musicale inteso sia come fenomeno fisico, sia come stimolo psico-percettivo e come evento socio-culturale) era ancora tutta da formulare. Lui stesso quindi non si disse mai musicologo, dato che il neologismo non era ancora corrente. Esisteva però già da tempo, naturalmente, e proprio nell'Ottocento era diventata un aspetto importante della cultura mitteleuropea, la storia musicale. ² Solo quando Chilesotti si avviava verso la mezza età, attorno agli anni Ottanta, in Germania si cominciò a parlare di *Musikwissenschaft* (musicologia) e di *vergleichende Musikwissenschaft* (musicologia comparata: la progenitrice dell'odierna etnomusicologia). Dovettero trascorrere tuttavia alcuni decenni prima che questi termini (e le concettualizzazioni a cui corrispondevano) potessero arrivare nell'Europa meridionale e, quindi, anche in Italia. ³ Esisteva infatti nel nostro paese, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, una sedimentata resistenza a considerare la musica come fatto culturale a pari rango della letteratura o della filosofia. Fu una resistenza che si espresse poi radicalmente durante il fascismo, con la Riforma Gentile del 1923, che escluse la musica da tutti gli ordini di scuole, con la sola eccezione degli istituti magistrali nei quali rimase, pur in modo marginale, sotto la denominazione di «musica e canto» e, naturalmente, dei conservatori (scuole di mestiere, di artigianato, ma non luoghi di studio e di ricerca).

In questa assenza totale di punti di riferimento istituzionali per la 'scienza della musi-

¹ ROBERTO LEYDI, *L'altra musica*, Milano, Giunti-Ricordi, 1991, pp. 95-96.

² Significativo riconoscimento di questa acquisita importanza è l'anno 1856, quando nell'Università di Vienna, con buon anticipo sugli altri atenei europei, fu istituito un corso di Storia della musica tenuto dal famoso critico Eduard Hanslick.

³ Si consideri che in Italia il primo insegnamento universitario di storia della musica lo ebbe Fausto Torrefranca, a Torino nel 1936. Si consideri anche che quando nacque la prima scuola universitaria di musicologia in Italia, a Cremona nel 1950, di fatto nel suo nome la parola musicologia era assente; si chiamava Scuola di paleografia musicale.

ca', sorprende non poco vedere come vi fossero in Italia, ciononostante, alcuni studiosi che conducevano ricerche di interesse musicale che andavano oltre l'orizzonte storiografico e che avanzavano in quel settore della musicologia che allora in Germania, seguendo una celebre pianificazione del lavoro da farsi formulata da Guido Adler, si cominciò a chiamare «musicologia sistematica» e che comprendeva ogni approccio e direzione di ricerca che non fosse direttamente collegata al metodo storico (teoria e analisi musicale, musicologia comparata, ecc.). Tra gli studiosi che percorrevano queste strade, solitarie in Italia e nei paesi dell'Europa meridionale, ha particolare rilievo Oscar Chilesotti. Vien quasi da pensare che questi suoi interessi 'sistematici' derivassero da una sintonia interiore segnata dalle stelle: Chilesotti infatti, coincidenza singolare, era coetaneo di Carl Stumpf, uno dei fondatori della *vergleichende Musikwissenschaft* (nato anche lui nel fatidico anno delle rivoluzioni: il 1848), nonché di un anno più giovane del più onnicomprensivo dei musicologi tedeschi di allora, in effetti il primo grande musicologo: Hugo Riemann.

I contributi di Chilesotti sono davvero singolari nel panorama italiano, perché riguardano, in primo luogo, la riscoperta dell'antica musica strumentale della penisola (Chilesotti era tra l'altro di dieci anni più giovane di colui che, a livello europeo, è a tutt'oggi considerato uno dei grandi pionieri di questa riscoperta della musica antica, Arnold Dolmetsch). Questo è l'aspetto più conosciuto del lavoro di Chilesotti e in fondo, senz'altro, anche il più sostanziale. È già di per sé, anche, un tratto originale dei suoi interessi se consideriamo che all'epoca in Italia si viveva in una atmosfera dominata dal melodramma. Al tempo stesso però, la riscoperta della musica italiana antica è un interesse di Chilesotti che trova appoggio e alimento nei sentimenti patriottici e risorgimentali, assai diffusi all'epoca nell'ambiente colto e nel desiderio quindi di dimostrare l'importanza se non addirittura il 'primato' della tradizione italiana. Chilesotti ci teneva ad affermarlo non solo nel presente, ma anche per il passato (un atteggiamento che animerà poi altrettanto fortemente il lavoro di Fausto Torrefranca). Che ci fosse una pregiudiziale nazionalista in Chilesotti lo dimostra del resto il contrasto tra la sua fine sensibilità per la musica italiana del rinascimento (strumentale e non), una musica che era tra i pochi a saper apprezzare, e la sua totale chiusura nei confronti dell'arte dei polifonisti fiamminghi del Quattrocento, che invece giudicava fredda e intellettualistica. Ci si rivela così un atteggiamento estetico che mi pare significativo dal punto di vista della storia del gusto musicale. Chilesotti non viveva ancora, come viviamo noi, in un'atmosfera culturale che consente di conciliare quasi tutto: da Machaut a Ravi Shankar, da Stravinskij a Duke Ellington, da Michael Jackson a John Cage. Chilesotti ci testimonia molto bene, e ciò conta perché la sua è la testimonianza di un uomo di cultura, che ai suoi tempi se si amava Verdi non era possibile accettare Wagner (e viceversa) e, similmente, se si era in sintonia con Palestrina la musica di Josquin non era assimilabile all'interno dello stesso orizzonte di fruizione estetica. Chilesotti viveva ancora, per dirla altrimenti, in un'epoca di gusto *selettivo* e non *conglobativo* come il nostro. Noi siamo in grado di ricontestualizzare tutto e di dare a tutto un significato. Anzi, quando non vi riusciamo, quando non sappiamo apprezzare l'arte di questo o quel paese, di questa o quella epoca, ci sentiamo quasi colpevoli. Le grandi personalità del passato, invece (l'Artusi che polemizza con Monteverdi, Scheibe che critica Bach, Chilesotti che obietta ai fiamminghi e a Wagner), ci fanno comprende-

re che al loro tempo ciò non era possibile, perché i punti di riferimento estetico di cui disponevano erano estremamente chiari, definiti e univoci. Per quanto si possa benissimo non essere d'accordo col loro 'gusto', e con i loro criteri di selezione, dobbiamo ammettere che il loro era davvero un 'gusto', perché era capace di discriminare, di discernere e quindi di ordinare le cose dell'arte in una visione globale di valori a noi estranei. Di fronte alla loro estetica da *gourmets* c'è forse da domandarsi se noi non siamo invece affetti da una qualche forma di bulimia. Ma non è questo il luogo per addentrarsi in un siffatto confronto. Sono invece gli altri interessi di Chilesotti che intendo evidenziare.

Oltre a dedicare molte delle proprie energie alla riscoperta della musica italiana antica, Chilesotti amava riflettere sulla storia, l'utilizzabilità e la valenza estetica di scale e modi europei ed extraeuropei (arabo-persiani, cinesi, ecc.). Lo studio delle scale lo aiutava poi a formulare un'interpretazione dello sviluppo storico dell'arte musicale, delle sue forme e dei suoi stili, costruita alla luce delle teorie evoluzioniste di Herbert Spencer. Qui siamo di fronte ad un desiderio di interpretazione estensiva, globale della storia della musica, che oggi abbiamo perso e che tuttavia corrisponde in pieno alla stagione vissuta da Chilesotti. Lo stesso Spencer, a cui lo studioso intellettualmente così tanto si appoggia, fu uno degli ultimi sociologi a tentare interpretazioni globali della storia e della società.

Si può quindi affermare, a questo punto, che nel caso di Chilesotti siamo di fronte ad un orizzonte di interessi insolitamente vasto che mette in luce molto bene i punti di riferimento culturali del tempo. Ciò che è davvero singolare nel caso di Chilesotti, è che questi punti di riferimento egli li traeva dalla cultura europea nel suo complesso, superando così in diverse direzioni alcuni dei tratti di provincialità della cultura italiana di allora.

3. CHILESOTTI, LA MUSICOLOGIA COMPARATA E IL FOLKLORE MUSICALE

Quando in Germania si cominciava a parlare di *vergleichende Musikwissenschaft*, in Italia, per contro, circolava il termine folklore musicale. All'inizio del nuovo secolo con Giulio Mario Fara (1880-1949) e Francesco Balilla Pratella (1880-1955) entrò poi nell'uso il termine etnofonia. Con le espressioni folklore musicale ed etnofonia siamo tuttavia ancora legati a metodi e a prospettive di ricerca che hanno le loro radici nel pensiero ottocentesco e che si riferivano principalmente allo studio delle musiche europee di tradizione orale (quella che correntemente si dice, con locuzione che sta perdendo di popolarità nell'ambiente degli specialisti, 'musica popolare'). Comunque, anche lo studio della 'musica popolare' in Italia aveva ricevuto ben poca attenzione. Questo è in fondo comprensibile perché in altri paesi europei, nel corso dell'Ottocento, la 'musica popolare' era diventata un simbolo forte per le rivendicazioni nazionalistiche nei confronti dei grandi imperi. In Italia ciò non poté avvenire. La frammentazione e la enorme diversità dei repertori della penisola (alcuni con evidenti collegamenti nord-africani e altri mitteleuropei, più quelli delle isole alloglotte: provenzali, ladine, slave, greche, albanesi) mostrava bene che l'Italia dal punto di vista etnografico-musicale non era affatto un paese unitario, al contrario: era un

mosaico di tradizioni sostanzialmente estranee le une alle altre.⁴ Quanto alle altre musiche del mondo, in Italia il disinteresse era completo e rimase tale, salvo appunto qualche rara eccezione, fino a circa la metà del Novecento. Nemmeno la breve esperienza coloniale italiana in Africa servì ad attivare un qualche interesse per le tradizioni musicali di quel continente. Inoltre, all'epoca di Chilesotti l'avventura coloniale italiana era solo agli inizi (il 1911, l'anno della guerra di Libia, è l'anno di pubblicazione del suo libro su Spencer e Chilesotti morirà poi nel 1916, prima delle imprese coloniali del regime fascista) e sulle musiche dell'Africa allora, in Italia, non si sapeva letteralmente nulla. L'idea generale che musicisti e storici della musica italiani del tempo avevano sulle musiche di quel continente è ben espressa dalla sensazionale affermazione che Amintore Galli pronunciò in un suo libro dedicato all'estetica musicale: «I selvaggi dell'Africa hanno anch'essi i loro concerti! Numerosi filarmonici color d'ebano imitano sui corni, flauti, tamburi e sulle conchiglie sonore le grida degli animali della foresta, i rombi vulcanici, i fenomeni metereologici, quali la pioggia, gli uragani. Musica spaventevole, invero, ma non diversa dalla spaventevole barbarie di quei popoli».⁵ È un giudizio sensazionale che è utile rileggere a distanza di così tanti anni, per comprendere l'atmosfera culturale di fine secolo e per valutare quanta originalità di pensiero sia stata necessaria a Chilesotti per prenderne le distanze e riflettere sui sistemi tonali di popoli extraeuropei senza considerarli 'primitivi'. In fondo Amintore Galli non era un uomo qualunque, fu compositore, insegnante di contrappunto al Conservatorio di Milano (ebbe Puccini tra i suoi studenti), fu critico musicale de «Il secolo di Milano», fu anche direttore artistico della casa editrice Sonzogno. Fu perfino autore di un libretto che porta il titolo di *Etnografia musicale* (1898), precedendo di due anni Julien Tiersot (*Notes d'ethnographie musicale* 1900), che etnografo musicale lo fu davvero. Quanto Galli dice sulle musiche dell'Africa, oltre a mostrare un pregiudizio eurocentrico, che non era affatto raro all'epoca, mostra la totale invenzione di supposte caratteristiche delle musiche d'Africa sulle quali non era possibile avere informazioni affidabili.

Nell'Italia di allora dunque lo studio reale delle musiche di tradizione orale, europee e non, era non solo assente ma nemmeno auspicato a livello di desiderio conoscitivo. Ciononostante, pur se l'idea di 'musica popolare' non aveva in ambito nazionale alcuna spendibilità politico-ideologica, essa esercitava pur sempre un qualche fascino. Era quel fascino romantico, che si faceva sentire anche in un paese in cui il romanticismo fu un fenomeno in parte tardo e in parte periferico, nei confronti di un patrimonio musicale intuito come il sedimento antropologico di una musicalità primigenia e in qualche misura identificativa di un modo di essere radicato nel territorio e nella storia locale. E Chilesotti amava vedere in questa entità sconosciuta, ossia la 'musica popolare' italiana antica (una realtà sconosciuta, ma su cui le informazioni storiche consentivano di dare per sicura l'esistenza), la fonte di ispirazione, l'humus nutritivo di quella tradizione polifonica italiana cinquecentesca, che secondo lui era stata la risposta artistica del genio italiano ai ghiribizzi e

⁴ Le raccolte italiane di musica popolare nell'Ottocento sono tutte di interesse regionale. Nessun tentativo ci fu allora di effettuare una ricognizione globale e comparata delle diverse regioni della penisola.

⁵ *Estetica della musica*, Milano, Treves, 1900.

alle 'vuote astruserie polifoniche' dei compositori fiamminghi. Alla luce di questa visione Chilesotti cercò dunque di saperne di più sulla 'musica popolare' e cercò di farlo, in piena sintonia con il modo di pensare del suo tempo, attraverso le fonti scritte, attraverso ciò che nella musica colta (vocale, strumentale e soprattutto per liuto) era possibile individuare di musica non-colta: citazioni melodiche principalmente. Non passò a lui per la mente di cercarla nella prassi orale corrente, questa musica popolare. E in questo, naturalmente, non era il solo (al tempo anche grandi antropologi come James George Frazer lavoravano su fonti scritte...). Peccato, perché avrebbe trovato molto. Ma non si può pretendere che un pensatore, per quanto indipendente e divergente come Chilesotti, potesse collocarsi totalmente al di fuori dei paradigmi culturali del proprio tempo. In fondo, molti anni dopo la morte di Chilesotti, già in pieno Novecento, uno studioso di orientamento tradizionale come Alfredo Bonaccorsi fece più o meno ancora la stessa cosa e, a quel punto, veramente si trattava di lavoro di retroguardia. Bonaccorsi scrisse una voce per il *Grove dictionary of music and musicians* (1954) che parla esclusivamente di musica popolare italiana vista attraverso le tracce presenti nel repertorio colto (compresa la citazione di alcune di queste tracce individuate dal nostro Chilesotti). I curatori del dizionario devono esserne rimasti alquanto delusi tanto che, non molto tempo dopo, per il volume di supplemento all'opera, chiesero a Diego Carpitella di compilare una voce nella quale si parlasse delle tradizioni orali della penisola come egli le aveva conosciute ascoltandole dalla viva voce di coloro che ne erano portatori.

Se quello della 'musica popolare' era un interesse di Chilesotti che, visto con gli occhi di oggi, rientra nell'ambito dell'etnomusicologia, egli aveva pure altri interessi che rientrano comunque in questo campo. Chilesotti era animato da una curiosità per la natura e le potenzialità estetiche delle scale musicali che lo indusse a dedicare a questo argomento approfondite e sistematiche riflessioni. Esse sono tanto dettagliate e sistematiche da fare apparire Chilesotti quasi come un equivalente italiano di Alexander J. Ellis (1814-1890), il fisico-filologo che è considerato uno dei padri fondatori dell'etnomusicologia perché, studiando le scale musicali di epoche e tradizioni diverse, giunse infine alla conclusione che in esse c'è ben poco di naturale e moltissimo invece di «scelta culturale arbitraria». Pur non arrivando a queste conclusioni cultural-relativistiche, che in Ellis nascevano dal contatto con una cultura antropologica (quella inglese) che in Italia era ben poco accessibile, Chilesotti ebbe la curiosità di ri-studiare come nessuno aveva fatto da molto tempo i modi greci antichi, per poi passare al patrimonio scalare (tonale) della Cina, della Turchia, della Persia, della Siria, ecc. Di queste scale egli tentava, come nel caso dei modi greci, di dare una interpretazione culturale domandandosi quale effetto i suoni di una cultura lontana possono avere per l'orecchio moderno socializzato in Occidente. E poi, naturalmente, il bersaglio finale di tutte queste riflessioni era quello di studiare il passato della musica (europea e non) al fine di scoprire linee di sviluppo, linee evolutive. E con ciò arriviamo all'argomento che forse più di ogni altro ci consente di comprendere l'anima di Chilesotti e la matrice del suo originale, per l'Italia, atteggiamento positivista: la sua ammirazione per la sintesi filosofico-sociologica proposta da Herbert Spencer (1820-1903), il teorizzatore del positivismo inglese e il più sistematico e pragmatico dei positivisti che si collegava alla tradizione utilitaristica di Bentham.

4. CHILESOTTI E L'EVOLUZIONISMO DI SPENCER

Come ha ben mostrato Warren Dwight Allen in un suo famoso libro, il paradigma evolutivista era saldamente radicato nella ideologia musicologica, sia che i musicologi affrontassero sulla scala di massimo respiro le musiche di culture separate tra loro nello spazio e nel tempo, sia che su scala ridotta si occupassero di una singola cultura in prossimità cronologica e geografica al loro punto di osservazione. Solo molto tardi e molto gradualmente questo paradigma fu abbandonato. Bisogna in realtà arrivare agli anni Cinquanta del nostro secolo per trovare delle chiare asserzioni anti-evolutivistiche in musicologia e nella storiografia musicale. Una tra le prime di queste prese di posizione che marca una inversione di tendenza è quella di Sir Jack Westrup nel suo *An introduction to musical history* che ebbe la sua prima edizione nel 1955. Non c'è quindi da sorprendersi assolutamente che Chilesotti avesse sposato una visione evolutivista della storia musicale. All'epoca in cui egli visse non esistevano quasi alternative e nella scelta di questa chiave interpretativa della storia Chilesotti era dunque in assai buona compagnia. Aveva per esempio la compagnia, tra i suoi contemporanei, di personaggi come Charles Hubert Parry (pure, per altra singolare coincidenza, suo esatto coetaneo). Ma dopo di lui si potrebbero citare gli 'evolutivisti' Glen Haydon e Alfredo Casella con i loro ben noti studi sulla dissonanza e sulla cadenza. E tra gli etnomusicologi Chilesotti aveva, nell'evolutivismo, pure altri buoni compagni. Basterà citare tra questi (per tirare in ballo studiosi che vissero stagioni culturali successive a quella vissuta da Chilesotti) Robert Lach, Curt Sachs e Marius Schneider. Ma, naturalmente, c'è evolutivismo ed evolutivismo. È quindi interessante che Chilesotti, più di altri, si sia sintonizzato sulla visione storico-evolutiva di Herbert Spencer, il quale aveva parlato anche di musica nel tracciare il suo quadro sociologico globale. Di musica Spencer sapeva però abbastanza poco, ed ecco allora che Chilesotti si assunse il compito, prima in un articolo e poi in uno scritto che ha le dimensioni di una piccola monografia, di completare e chiarire il disegno storico che Spencer, per quanto riguarda la musica, aveva semplicemente delineato ma non dettagliatamente spiegato.

Il coinvolgimento intellettuale di Chilesotti con l'evolutivismo di Spencer merita un breve commento e uno sforzo di inquadratura storica, perché furono in tanti nel corso dell'Ottocento ad applicare la teoria dell'evoluzione biologica anche ai fenomeni antropologici e culturali (Tylor, Morgan, Spencer, Engels, J. J. Bachofen). D'altronde Darwin stesso aveva aperto questo spiraglio di possibilità perché fu il primo a correlare la biologia con le trasformazioni strutturali delle lingue, viste come entità progressivamente più complesse per esprimere man mano la cultura di società sempre più specializzate (*Descent of man* 1871). Oggi però quest'ipotesi è caduta. I linguisti sanno ora che le lingue antiche non erano meno complesse e sofisticate di quelle moderne (anzi, forse, in qualche caso si può sostenere il contrario: il sanscrito ha più flessioni del greco e del latino che, a loro volta, ne hanno più del moderno francese o dell'inglese). Se evoluzione c'è in ambito linguistico essa non riguarda perlomeno la complessità grammaticale delle medesime. Certo è comunque che la pubblicazione di *Origin of species* (1859) avviò una rivoluzione non solo nelle scienze biologiche, ma anche nella concezione che l'uomo occidentale aveva di sé. La società vittoriana di allora ne fu sconvolta. La comunità scientifica fu divisa. Inva-

no Darwin sottolineò che la sua era una teoria della «trasmutazione» di una forma vivente in un'altra (per naturale selezione della prole) e non di una teoria della «evoluzione»: termine quest'ultimo che non gli piaceva, dato che sembrava prefigurare un piano prestabilito, un progetto superiore di un illustre Architetto, una visione oggettivamente antropocentrica, che vede il 'progredire' delle forme biologiche verso la Forma Umana, la forma superiore, angelica. Egli usava infatti, preferenzialmente, le espressioni «natural selection» e «descent with modifications». Era invece di Spencer l'espressione «survival of the fittest» che esprime una concezione evolutiva atta a sottolineare un processo di miglioramento. Herbert Spencer estese con decisione la dottrina dell'evoluzione dal campo biologico alla sfera psichica e ai processi sociali. E del resto l'idea di 'evoluzione' era stata da lui già enunciata nella *Statistica sociale* del 1850, in anticipo dunque di nove anni su Darwin. E questa di Spencer è una forma di evolucionismo più lineare e meno problematicista di quella di Darwin, ed è quella che maggiormente attrasse Chilesotti. Nella storia della musica questi vedeva dei processi linearmente orientati, vettoriali che, come Spencer aveva sostenuto, procedevano per progressive differenziazioni: la poesia si separa dalla musica, la musica si differenzia in vocale e strumentale, ecc. ecc. La mancanza di conoscenze musicali riferibili al mondo extraeuropeo in Chilesotti, come in tanti altri studiosi europei del tempo, la conoscenza quindi di una realtà parziale, lo aiutò a vedere una linearità di processi che più tardi, acquisite altre conoscenze, diverrà improponibile.

5. CONCLUSIONI

In definitiva occorre certamente dire che le idee e le interpretazioni di Chilesotti sono segnate dal tempo. Questo è non solo normale ma, al tempo stesso, giusto e rassicurante. La ricerca procede, il sapere aumenta e le interpretazioni vengono modificate di conseguenza. Nel caso di quegli ambiti della musicologia che toccano le questioni fondamentali (la natura del fenomeno musica, le modalità e il senso delle trasformazioni che manifesta), forse non possiamo nemmeno dire, a distanza di un secolo, di avere molte risposte in più rispetto a quelle che Chilesotti tentava di dare. Sappiamo però che numerose sue domande non erano ben poste e comprendiamo ora che alcune di esse puntano a problemi la cui complessità cominciamo solo adesso a comprendere. In altri casi a certe domande non è possibile dare una risposta generale, valevole per ogni tempo e per tutte le epoche, poiché domande e risposte vanno spesso relativizzate. Così, per esempio, l'ipotesi evolucionista. All'interno di una data cultura, o durante un segmento limitato della sua storia, è certamente possibile riconoscere processi evolutivi, anche di tipo spenseriano (dal semplice al complesso, dall'indistinto al progressivamente più distinto e specializzato). Non è possibile fare invece dell'evoluzionismo una chiave di volta per la comprensione universale della storia e delle singole storie musicali di culture tra loro diversissime che si basano su presupposti estetici differenti e che, quindi, in fatto di arte hanno esigenze a volte antitetiche (pensiamo per esempio all'estetica dell'espressione individuale nell'arte del romanticismo e, per contro, all'estetica dell'anonimità del prodotto che vige in molte culture orali, in cui non è nemmeno concepibile parlare di 'autori'). Sappiamo oggi, e non poteva saper-

lo Chilesotti, che nelle scienze, che come la musicologia hanno a che fare non solo con la realtà fisica e biologica ma anche con quella culturale, è spesso possibile raggiungere conoscenze che, come indica il titolo stesso di un famoso libro dell'antropologo Clifford Geertz, hanno solo valore e validità localizzata, sia in termini spaziali sia temporali.

C'è poi da osservare che curiosamente, dal nostro punto di vista attuale, quando si parla di evoluzione in musica si intende quasi sempre evoluzione del materiale tonale (le altezze, le scale), da Max Weber a Ferruccio Busoni, da Chilesotti a Erich von Hornbostel, da Cecil J. Sharp a Frances Densmore (per citare qualche etnomusicologo della prima generazione). Mai si considerava il fatto timbrico, per esempio, quello che prima dell'elettronica sfuggiva quasi del tutto ad ogni forma di analisi e di razionalizzazione, e pur così importante. Se non si considera la componente timbrica si potrebbe sostenere che la musica rock sia addirittura arcaica, fondata com'è su di un lessico armonico di cui disponeva già Giuseppe Verdi... Eppure, questa musica arcaica non è, tanto è vero che i non più giovani hanno grandi difficoltà ad ascoltarla e a riconoscersi in essa.

Detto tutto questo, quindi, è giusto concludere osservando che dal punto di vista della storia della cultura la figura di Chilesotti è apprezzabile sia nel panorama europeo (perché della cultura europea il suo pensiero riunisce filoni differenti), sia in quello italiano da cui emerge per la considerevole atipicità dei suoi interessi e delle sue curiosità.

BIBLIOGRAFIA

- GUIDO ADLER, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», I, 1885, pp. 5-20.
- WILLIAM DWIGHT ALLEN, *Philosophies of music history: a study of general histories of music 1600-1960*, New York, Dover, 1962.
- ALFREDO BONACCORSI, *Folk music, Italian*, in *Grove's dictionary of music and musicians*, London, MacMillan, 1954, III, pp. 299-304.
- DIEGO CARPITELLA, *Folk music (Italian)*, in *Grove dictionary of music and musicians, supplementary volume*, London, MacMillan, 1961, pp. 135-154.
- ALFREDO CASELLA, *L'evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta* (1924), London, Chester, 1964.
- OSCAR CHILESOTTI, *Sulla melodia popolare del Cinquecento*, Milano, Ricordi, 1889.
- ID., *L'evoluzione nella musica: appunti sulla teoria di Herbert Spencer*, «Rivista musicale italiana», V, 1898, pp. 559-573.
- ID., *Sulle gamme e sui suoni di combinazione*, Torino, Bocca, 1898.
- ID., *De l'origine des modes majeur et mineur*, «Rivista musicale italiana», XI, 1904, pp. 335-341.
- ID., *Sull'arte greca: appunti*, «Rivista musicale italiana», XV, 1908, pp. 306-308.
- ID., *L'evoluzione nella musica: appunti sulla teoria di H. Spencer*, Torino, Bocca, 1911.
- WERNER D. FREITAG, *Der Entwicklungsbegriff in der Musikgeschichtsschreibung. Darstellung und Abgrenzung musikhistorischer Epochen*, Wilhelmshaven, Heinrichshoven Verlag, 1979.
- CLIFFORD GEERTZ, *Local knowledge: further essays in interpretative anthropology*, New York, Basic Books Inc., 1983.
- GLEN HAYDON, *The evolution of the six-four chord: a chapter in the history of dissonance treatment*, Berkeley, University of California Press, 1933.
- IVAN IVANOVIC KRZYZHANOWSKY, *The biological bases of the evolution of music*, London, Oxford University Press, 1928.
- ROBERTO LEYDI, *L'altra musica*, Milano, Giunti-Ricordi, 1991.
- ERICA MUGGLESTONE, *Guido Adler's «The scope, method and aim of musicology» (1885): an English translation with an historico-analytical commentary*, «Yearbook for traditional music», XIII, 1981, pp. 1-21.
- JOHN OFFER, *An examination of Spencer's sociology of music and its impact on music historiography in Britain*, «International review of the aesthetics and sociology of music», XIV, 1983, pp. 33-53.
- CHARLES HUBERT PARRY, *The art of music*, London, Kegan Paul, 1893 (ripubblicato poi come *The evolution of the art of music*, London, D. Appleton-Century Co., 1896).
- HANNAH SMITH, *Music – how it came to be what it is*, London, Murray, 1898.
- MARCELLO SORCE KELLER, *Reflections of continental and Mediterranean traditions in Italian folk music*, in *Music-cultures in contact: convergences and collisions*, ed. by Margaret Kartomi and Stephen Blum, Sydney, Currency Press, 1994.
- GIUSEPPE VECCHI, *La melodia popolare nel pensiero e nella ricerca filologica di Oscar Chilesotti*, «Chigiana», XXIII, 1966, pp. 211-223.
- ANTON WEBERN, *Verso la nuova musica*, Milano, Bompiani, 1963.
- JACK A. WESTRUP, *An introduction to musical history* (1955), London, Hutchinson & Co., 1970.

IVANO CAVALLINI

L'ANTIWAGNERIANO PERFETTO. LA MUSICOLOGIA DI OSCAR CHILESOTTI
E L'IDEA DI MUSICA POPOLARE

1. UN MUSICOLOGO CONSERVATORE

Sarebbe facile ammettere oggi che almeno una parte della bibliografia di Oscar Chilesotti è zeppa di ingenuità o di affermazioni generiche, quantomeno viziate da impostazioni preconcepite o da un'eccessiva fiducia sulla bontà dei documenti. In realtà, un giudizio tanto sbrigativo e scontato contribuirebbe poco a farci comprendere la natura dello studio chilesottiano e soprattutto il metodo dell'indagine musicologica ad esso correlato. Va detto invece che il bassanese affrontò la giovane disciplina con la cautela e l'onestà intellettuale di chi è consapevole che i temi della ricerca sono in continuo divenire e che i passi successivi al conseguimento dei primi risultati possono modificare sensibilmente l'ipotesi di partenza o addirittura negarla del tutto. Non è tanto interessante allora tracciare un bilancio complessivo del lavoro svolto dallo studioso, quanto individuare, anche sulla scorta di contributi recenti, le linee portanti del suo pensiero e le declinazioni che questo ha ricevuto in taluni momenti felici della sua carriera.¹

Risalire dunque alle idee che sostanziano la visione storiografica di Chilesotti, e soppesare le conseguenze pratiche che lo hanno portato all'antiwagnerismo e a intuire una serie di valori esecutivi connessi alla tipologia dei repertori del Cinque-Seicento, è lo scopo precipuo di questo saggio. Saggio che è ben lungi dal proporsi in chiave apologetica, in quanto sulla via esplorata e descritta da Chilesotti si incontrano elementi preziosi commisti ad altri di grana alquanto scadente, in specie quando il musicologo si abbandona con una certa condiscendenza ai processi induttivi, postulando la norma in presenza di minuti per quanto felici esemplari. È opportuno invece stabilire la bontà di taluni aspetti del pensiero storico dello studioso e di parte del suo lavoro di ricerca, vivifican-

¹ Dopo la riscoperta di Chilesotti dovuta a Giuseppe Vecchi (cfr. GIUSEPPE VECCHI, *La melodia popolare nel pensiero e nella ricerca filologica di Oscar Chilesotti*, «Chigiana», XXIII, 1966, pp. 211-223), il quale ha raccolto e rieditato una serie di saggi del musicologo nel volume OSCAR CHILESOTTI, *Studi sulla chitarra e altri scritti*, Bologna, Forni, 1975, nonché i volumi della «Biblioteca di rarità musicali», sull'opera dello studioso veneto è disponibile il volume collettaneo *Oscar Chilesotti: diletto e scienza agli albori della musicologia italiana. Studi e ricerche*, Firenze, Olschki, 1987 (*Studi di musica veneta*, 12).

do i legami esistenti tra questi due campi della sua attività professionale: legami o mutui riflessi che ora si possono storicizzare per meglio comprendere la fondazione della musicologia nel nostro paese, interamente devota alla riscoperta delle tradizioni nazionali, in forte consonanza con la passione per la lirica e la letteratura popolareggiante del passato, che animò gli interventi di Carducci, D'Ancona, Renier, Novati, Cian, Bertoni e Levi.²

Avanti tutto, e per sbarazzare il campo da qualsivoglia ambiguità, va detto che sono rari nella prosa di Chilesotti gli accenni alle ricerche degli studiosi citati (peraltro a lui noti attraverso il rapporto epistolare, ma anche per via di talune collaborazioni), i quali portarono un notevole contributo alla scoperta di repertori lirici usati in ambito frottolistico, villanesco e madrigalistico, nonché alla conoscenza delle musiche del teatro rinascimentale e alla definizione delle tecniche rimatorie all'improvviso, accompagnate quasi sempre dal suono del liuto. Ciononostante, sorge spontaneo il paragone tra Chilesotti e i rappresentanti del metodo storico della critica letteraria; e in questo senso si avrebbe pure il desiderio di rinverdire nei suoi confronti la severa analisi proposta da Benedetto Croce sui criteri di tale scuola, i cui seguaci ebbero il merito di raccogliere le fonti della letteratura italiana, e di procedere con rigore filologico nella sistemazione dei dati, ma anche il demerito di non essersi sempre innalzati alle vette della speculazione estetica nel precisare il valore artistico, il ruolo civile e la funzione storica del loro oggetto di studio.³ L'opera di questi illustri personaggi, situabile grosso modo entro il periodo 1870-1920 e identificabile negli indirizzi intrapresi dal benemerito «Giornale storico della letteratura italiana», era sostenuta infatti da una preparazione e da un'acribia non comuni, come riconobbe lo stesso padre dell'idealismo italiano. Lavoro di erudizione cui difettò talvolta l'approccio storico che porta a interrogarsi sul significato contingente e su quello 'eterno' dell'opera d'arte. La scarsa coscienza del quoziente estetico, ossia l'incapacità a formulare un metodo con cui misurare l'intrinseca bellezza dell'arte della parola, ebbe come conseguenza la fuga di tali studiosi dal presente, in virtù di un implicito rifiuto della letteratura contemporanea che pretende anzitutto considerazioni di carattere estetico-formale e in misura esigua la ricostruzione filologica. Ma

² Sulla nascita della musicologia in Italia cfr. GIORGIO PESTELLI, *La «generazione dell'Ottanta» e la resistibile ascesa della musicologia italiana*, in *Musica italiana del primo Novecento: «la generazione dell'80». Atti del convegno*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 31-44, e il capitolo II nel volume di FIAMMA NICLODI, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni, 1982, pp. 67-118.

³ BENEDETTO CROCE, *La critica erudita della letteratura e i suoi avversari*, in *Id.*, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, Bari, Laterza, 1914, III, pp. 373-391. Come osserva giustamente la Nicolodi, «il discrimine più evidente atto a segnare l'inconciliabilità fra il cosiddetto metodo storico e il sorgente orizzonte dell'idealismo è dato dalla chiave di volta dell'intuizione e del giudizio estetico, assente, si dice, nei cultori di scuola positivista, predominante e invadente fra gli idealisti»; la stessa studiosa mette in guardia però dalle facili generalizzazioni e presenta un panorama molto variegato con un utile distinguo in merito all'opera di Luigi Torchi: NICLODI, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia* cit., pp. 68-71; cfr. inoltre ENRICO FUBINI, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 3-32 e da ultimo il recente saggio di CATERINA CRISCIONE, *Luigi Torchi: un musicologo italiano tra Otto e Novecento*, Imola, Mandragora, 1997.

l'aver confinato, come fece Croce, la filologia al ruolo di disciplina ausiliaria rispetto all'interpretazione storica dell'atto creativo e rispetto all'estetica (sentenziando la separazione tra «l'impronta storica unilaterale», in cui si evidenzia quel che fu l'*hic et nunc*, e «l'impronta umana onnilaterale», che definisce l'universalità dell'arte e nel contempo la sua atemporalità)⁴ non rese certo giustizia alla contigua musicologia europea, settore delle scienze umane in cui prosperò una scuola di filologi dediti alla restituzione della musica antica e all'escussione dei tratti formali insiti in essa. Invero, il musicologo, poniamo lo stesso Chilesotti, non era solo il pedante restauratore del brano musicale, ma anche l'esecutore (o crociantamente il suo ri-creatore) che nel concerto tentava di attualizzare il significato temporale e quello propriamente atemporale del suono creato secoli prima. Per le caratteristiche costitutive della musica, una distinzione netta era quantomeno impensabile, data l'indissolubilità dell'unione musicista-musicologo nel processo di recupero dell'arte del passato (anche se non si può parlare di una riproposizione filologicamente corretta, viste l'inadeguatezza degli strumenti e le deboli cognizioni riguardo a timbri, dinamiche e modalità esecutive).

Su questa via si pose dunque Chilesotti, il cui itinerario spirituale doveva dipanarsi nella ricerca erudita, ma anche nella volontaria rinuncia ad occuparsi delle correnti moderne e soprattutto nell'avversione a Wagner. Il suo antiwagnerismo si sviluppò non a caso parallelamente alla escussione dei motivi che dovevano dare sostanza e forma all'idea, secondo la quale il *melos* popolare e in buona misura la letteratura liutistica del XVI secolo hanno preparato l'avvento della tonalità moderna. Naturalmente, pur tra affermazioni poco plausibili sul piano teoretico, quantomeno frutto di deduzioni affrettate per l'assenza di studi profondi sul problema, Chilesotti si guardò dal confondere i due ambiti e dedicò alla diffusione del fenomeno Wagner articoli, recensioni e qualche meditazione critica, ravvivando la polemica in modo alquanto informale: ogni qual volta cioè la graduale scoperta delle filosofie di Spencer, Schopenhauer e Nietzsche gli offriva l'opportunità di contrapporre al pensiero del compositore il dogma di una speculazione altamente qualificata.

Nell'altro versante Chilesotti si presentò con una serie di saggi esplorativi, il cui apice è segnato dall'uscita del volumetto *Sulla melodia popolare del Cinquecento* (1889).⁵ Testo rappresentativo del suo pensiero, ma certo non il migliore, a fronte delle intuizioni che corroborano alcuni articoli stampati dalla «Rivista musicale italiana» e gli scritti di premessa alle edizioni di musica antica per casa Ricordi (la gloriosa «Biblioteca di rarità musicali»).⁶ Disturba comunque il fatto che tali proposte siano troppo spesso fugaci, funzionali alla spiegazione di problemi di natura esecutiva o semplici considerazioni di stile che, irrelate fra loro, non trovano sempre una coerente sistemazione in un quadro più ampio di riferimenti storici e culturali. È palese, infatti, che

⁴ ROBERTO ANTONELLI, *Interpretazione e critica del testo*, in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, vol. IV, *L'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 162-167.

⁵ OSCAR CHILESOTTI, *Sulla melodia popolare del Cinquecento*, Milano, Ricordi, 1889.

⁶ Opera edita da casa Ricordi, in nove volumi, tra il 1883 e il 1915.

Chilesotti non fu un saggista in grado di trattare in ampiezza le tematiche predilette, né probabilmente volle perseguire un simile scopo, accontentandosi come un archeologo di comunicare di volta in volta le proprie scoperte (allusione che non gli sarebbe dispiaciuta, dato il frequente uso nella sua e altrui prosa della locuzione «archeologia musicale» in luogo di musicologia). Ciò è dovuto pure agli intendimenti che governavano allora la disciplina – non si dimentichi che Chilesotti lavorò molto prima della creazione della rivista di Bocca e, voce solitaria nel nostro paese, fu assieme a Torchi uno dei pochi musicologi militanti di statura internazionale –, intendimenti volti più al recupero, alla presentazione e all'analisi di opere del passato che alla discussione di soggetti di carattere storico di grande entità. Per cui, anche quando presentano qualche passo illuminante, i contributi del bassanese sono sempre elaborati intorno a singoli esempi, ossia alle musiche trascritte e offerte agli *amateurs* che all'epoca formavano in Italia poco più che una confraternita di pochi eletti.

Scontata l'ovvietà di questa premessa, è comunque utile agire con circospezione prima di sacrificare gli studi di intonazione positiva di Chilesotti sull'altare di un qualsiasi idealismo storico, e prendere atto almeno dei tentativi compiuti dallo studioso per illustrare il processo di sviluppo della musica italiana del rinascimento intorno ai due elementi già ricordati, ossia l'affermazione della tonalità e la melica popolare. Che la loro trattazione, a fronte delle nostre conoscenze, non convinca come un secolo addietro, non toglie nulla alla bontà dello spunto iniziale che ha condotto il musicologo a confezionare il citato volume *Sulla melodia popolare* e gli «appunti» di marca spense-riana de *L'evoluzione nella musica* (1911),⁷ poiché anche da tali saggi emerge lo sforzo di integrare la ricerca filologica in un pur sfumato contesto storico.

L'onestà intellettuale di Chilesotti, come s'è detto, è da cercare in alcuni interventi, ove, mediante la traduzione delle intavolature e di brani polifonici, egli è riuscito a farci comprendere aspetti altrimenti ignoti e pur validi a identificare la prassi compositivo-performativa che il crociansesimo, a dispetto della storia, curò assai poco, partendo dal presupposto fallace che l'estetica nella sua unicità è svincolata dalle tecniche delle singole arti. Simili pecche non mancarono nella musicologia nostrana. Sul versante opposto a quello di Chilesotti, ad esempio, si colloca lo sforzo di Torre Franca nel riunire una messe di documenti per *Il segreto del Quattrocento* (1939),⁸ assumendo una formula surrettizia che ancor oggi stupisce per l'estrema disinvoltura con cui venne spiegata dall'autore. A detta del quale, cioè, «la vera storia» scopre «i nessi propulsivi» fra epoche e stili «perché li ha già pensati!»⁹ Chilesotti, circondato da un'aura romantica e insieme positiva

⁷ Tale saggio fu pubblicato dapprima come articolo dal titolo *L'evoluzione nella musica: appunti sulla teoria di Herbert Spencer*, «Rivista musicale italiana», V, 1898, pp. 559-573, e poi ampliato ed edito come volume a sé: OSCAR CHILESOTTI, *L'evoluzione nella musica: appunti sulla teoria di H. Spencer*, Torino, Bocca, 1911.

⁸ FAUSTO TORREFRANCA, *Il segreto del Quattrocento: musiche ariose e poesia popolaesca*, Milano, Hoepli, 1939.

⁹ FRANCESCO LUISI, *Specimen delle occasioni perdute nella ricerca del «Segreto»*, in *Fausto Torre Franca:*

tipica della sua generazione, si astenne dal pronunciare sentenze di quel tipo e si attenne alle ipotesi che la sua esperienza di musicista-musicologo gli veniva dettando. L'unico credo, per il quale egli si sbilanciò a suggerire l'indirizzo che i compositori avrebbero potuto intraprendere, era la musica antica, i cui modelli cioè avrebbero potuto confortare il lavoro creativo dei giovani artisti, come di fatto avvenne con il neoclassicismo; accanto a tale professione di fede egli affiancò un certo interesse per il folklore, che tanta parte ebbe nella fissazione dei nuovi ideali compositivi in Russia e nei cosiddetti 'popoli senza storia'.¹⁰ Per questo i suoi atteggiamenti di studioso conservatore, alieno dai fervori di molta critica coeva, devono essere ponderati con maggiore serenità. Il suo fu un conservatorismo utile, fondato sul rapporto con la musicologia europea e gravido di conseguenze sia per i compositori attivi fra le due guerre, sia per i musicologi del nostro tempo. Sono noti, al riguardo, i recuperi neoclassici di Respighi e Malipiero dopo la scomparsa dello studioso, ma in chiave di citazione storica più o meno precisa sono da leggere, ne *I Medici* di Ruggero Leoncavallo (1893), l'appropriazione di un balletto di Fabrizio Caroso edito da Chilesotti nel primo volume della «Biblioteca di rarità musicali» (1883),¹¹ e le richieste a lui formulate in merito ad altri passi di musica antica da inserire in opere liriche nei primi anni del Novecento. Richieste meno celebri rispetto a quella di Giuseppe Verdi, che per *Otello* considerò (e poi lasciò cadere) l'opportunità di interporre «qualche danza caratteristica dell'antica Venezia»¹² mercé l'aiuto dello studioso, eppure degne di essere citate. Come quella di Giuseppe Terrabugio in favore di uno sconosciuto maestro, che nel 1901 pose un quesito circa i «ballabili in voga all'epoca dei Capuleti e Montecchi», al fine di modellare alcune danze per un'opera di tema shakespeariano;¹³ o quella di Pietro Floridia, che si rivolse al bassanese per avere lumi sulla musica di corte della metà del XVI secolo, sugli strumenti originali in uso all'epoca e sulle accordature del liuto. Tutto ciò allo scopo di aprire uno squarcio realistico aderente alla collocazione temporale di un dramma programmato (e mai messo in scena) dal teatro alla Scala,¹⁴

l'uomo, il suo tempo, la sua opera. Atti del convegno, a cura di Giuseppe Ferraro e Annunziato Pugliese, Vibo Valentia, Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, 1993, pp. 95-104: 96-97.

¹⁰ CHILESOTTI, *L'evoluzione nella musica* cit., p. 18, su cui l'intervento di LUCA ZOPPELLI, «La tastiera tormentata, la frase ben tornita»: *l'attività saggistica e la militanza critica di Oscar Chilesotti*, in *Oscar Chilesotti: diletto e scienza* cit., pp. 375-405: 387-388.

¹¹ Appropriazione non dichiarata dall'autore, che si limita a definire come «antichissimo tema italiano di danza» il brano di Caroso *Selva amorosa*, apparso in FABRIZIO CAROSO - CESARE NEGRI, *Danze del secolo XVI*, a cura di Oscar Chilesotti, Milano, Ricordi, 1883 (Biblioteca di rarità musicali, 1), p. 51. La segnalazione e lo studio del problema stilistico che nasce da queste incursioni sui materiali antichi sono di LUCA ZOPPELLI, *I «Medici» e Wagner*, in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo. Atti del primo convegno*, a cura di Jürgen Maehder e Lorenza Guiot, Milano, Sonzogno, 1993, pp. 148-162: 158-159.

¹² La citazione è tolta da «L'opinione» del 19 marzo 1888 a un anno dalla prima di *Otello*; circostanza su cui si sofferma anche Marco Di Pasquale in questo stesso volume.

¹³ Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. F 139, lettera del 12 aprile 1901.

¹⁴ Dei tentativi condotti da Floridia, per mettere in scena l'opera menzionata nelle lettere a Chilesotti, non v'è traccia nella cronologia del Teatro alla Scala: cfr. GIAMPIERO TINTORI, *Cronologia degli spettacoli del Teatro alla Scala dal 1778 al 1964*, Milano, Ricordi, 1964.

anche se in seguito Florida decideva di utilizzare l'arpa al posto del liuto, facendo pizzicare le corde in prossimità della tavola armonica a imitazione del tocco dello strumento rinascimentale:

[1 giugno 1901]

[...] Scrivo una grande opera, la quale, secondo tutte le possibilità, vedrà la luce alla Scala nella prossima stagione. Il soggetto che abbiamo elucubrato e lavorato con Giovanni Borrelli si svolge in pieno rinascimento italiano; per quanto l'impresa possa sembrarle temeraria, io tento una ricostruzione di ambiente dell'epoca, nei limiti, beninteso, che il dramma lirico concede all'ambiente. Uno dei quadri di ambiente mi dà campo di svolgere un quadro musicale dell'epoca. A parte i madrigali a sole voci di Orlando di Lasso e i superdivini di Palestrina, nelle mie ricerche del folklore di arie di danza dell'epoca, ho avuto ricorso ai 2 volumi da Lei pubblicati dal Ricordi, la sua dotta pubblicazione di alcune opere del Caroso, del Negri e del Picchi.¹⁵ Messo su quella via, e fatto tesoro di alcune caratteristiche che quella musica mi offriva, ho largamente compulsato e studiato amorosamente i 2 volumi da Lei editi dal Breitkopf sui Lautenbuch,¹⁶ dei quali intendo largamente servirmi, e che sono preziosissimi. Pertanto studiandoli mi sono occorse alcune osservazioni, che mi danno dei dubbi e mi rivolgo a Lei per chiarirli.

1. Generalmente Ella trasporta una sesta sopra dell'accordo originale del liuto, lasciando nel tono originale quei pezzi nei quali si accompagna il canto. Perché questo trasporto? È indiscreto chiederlo?

2. Salvo il tentativo del Monteverde, di cui è menzione anche nel trattato del Gevaert, è molto tempo dopo Palestrina, e cioè solo verso il 1620 che a Roma troviamo un impianto per quanto rudimentale, almeno abbastanza completo di una specie di quartetto, in un oratorio del quale ora mi sfugge il nome e l'autore, giacché Le scrivo frettolosamente, ché il tempo mi incalza. Ora dato l'ambiente di una fulgida corte italiana del rinascimento, ove si eseguisce della musica madrigalesca, ed ove tutto naturalmente s'informi all'idea pagana che caratterizza il rinascimento, quali strumenti dovrebbero essere adoperati verso la metà del XVI secolo? È un punto importantissimo per me, giacché un teatro come la Scala offre tutte le risorse e da un triennio a questa parte le cose si fanno proprio a dovere e con perfetta conoscenza di arte vera. Io sfuggo il plagio volgare, né mi piacerebbe trapiantare nel mio lavoro un qualunque capolavoro dell'epoca, facendomi bello della roba altrui; ma mi è indispensabile una più larga conoscenza del folklore di arie di danza, ed alcune pennellate del mio quadro hanno bisogno di quel sapore speciale che possono dare solo gli strumenti dell'epoca. Voglia in cortesia inviarmi qualche cosa in proposito: se non ho ricorso dalla sua solidissima e vasta erudizione, non saprei proprio ove dar di capo!

Nel mio lavoro la parte inerente al dramma e quindi ai caratteri ed allo svolgimento dell'azione è intimamente legata e connessa coll'ambiente. Ciò mi è necessario onde non

¹⁵ Allude alle seguenti edizioni: FABRIZIO CAROSO – CESARE NEGRI, *Danze del secolo XVI* cit. e GIOVANNI PICCHI, *Balli d'arpicordo*, a cura di Oscar Chilesotti, Milano, Ricordi, 1884 (Biblioteca di rarità musicali, 2).

¹⁶ Allude alle seguenti edizioni di musica per liuto: *Da un codice Lauten-Buch del Cinquecento: trascrizioni in notazione moderna* di Oscar Chilesotti, Lipsia, Breitkopf & Härtel, 1890; *Lautenspieler des XVI Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Kenntnis des Ursprungs der modernen Tonkunst* von Oscar Chilesotti, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1891.

avvengano disquilibri per diversità di genere. L'ambiente non può quindi che avere delle pennellate di semplice contrasto, e che innestate con discernimento debbono produrre l'impressione dell'ambiente.

Mi occorrerebbe dunque conoscere se furono raccolte le arie di danza di quel periodo, gli strumenti che d'ordinario s'impiegarono, in qual misura ed in qual modo il canto si unisce alla danza, e se questo avvenisse solo nelle poesie madrigalesche.

Inoltre, mi occorrerebbe sapere l'accordo [= *accordatura* n.d.r.] generalmente più usato del liuto. Ella ne segna parecchi e diversi.

Ora non trattasi di una corte piuttosto che di un'altra. Non trattasi né della corte degli Este, né dei Gonzaga etc. etc. Il periodo del rinascimento è troppo vicino a noi, perché se il nocciuolo del dramma debba appartenere alla storia si possa tradire la storia piegandola alle esigenze del dramma lirico. E siccome, d'altro lato, è difficilissimo impiantare un dramma lirico su elementi puramente storici, senza ricascare nelle convenzionali rifritture, così io ho stabilito il nocciuolo del dramma di pura immaginazione, risultante però in modo imprescindibile dalla lotta di tutte quelle forze contrarie e poderosissime che caratterizzano il rinascimento, e che si propone massimamente riassumere in un sentimento di rivolta contro il dogma e per il dogma dall'altro.

L'ambiente tipico: una fulgida corte dell'epoca; noi non diciamo quale, se dicessimo quale dovremmo assoggettarci a delle esigenze di epoca precisa e di persone, cui noi dobbiamo sfuggire. Ecco perché non è assolutamente necessario che sia una cosa piuttosto che l'altra. Ma questo esorbita dai limiti della mia lettera, ed io le chieggo scusa della digressione, la quale aprirebbe il campo a larghissima discussione. L'ho fatta solo per dirle che non si preoccupi nelle sue indicazioni di 20 anni più o meno, né di una corte piuttosto che di un'altra.

Perdonerò, gentile signore, se io la disturbo e se le chiedo forse troppo. Vorrò spero a scusarmi il mio intento che è serio; giacché io, che oggi porto alquanto la pena di non aver voluto incanagliare la musica, producendo le solite... industriali, che gli editori chieggono e spingono ad oltranza, tanto che oggi quasi quasi mi boicottano per questo mio continuo rifiuto. Io, dico, intendo fare, nei limiti di ciò che mi sarà possibile, cosa seria, e tale da non frustrare la generosa offerta di un teatro come la Scala di rappresentare la mia opera. Almeno lo spero!

Ed è per questo che oso disturbarla e pregarla che mi illumini colla sua vasta erudizione e favorisca il modo di poter fare quello che è mio intento di fare.

Riconoscentissimo di ogni sua risposta, qualunque essa sia, la prego di scusarmi e credere alla inalterabile stima che le professa da tempo e che le conserverà sempre il suo devotissimo

Pietro Floridia¹⁷

[20 agosto 1901]

Quanto amerei parlare con Lei!... Quello che Ella mi ha inviato mi è preziosissimo e molto profittevole. Sarà difficile che io però mi serva testualmente dei lavori del '500. Ne

¹⁷ Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. F 46, lettera del primo giugno 1901.

studio la costruzione, e i caratteri determinativi, ma non intendo appropriarmi [di] quella splendida roba altrui e far col mio pubblico la figura del corvo della favola. E si che questi pavoni sono meravigliosi!... Credo di avere oggi una idea nettissima della cosa. Per quanto alla Scala ci sia tutto il desiderabile, ho deciso bandire il liuto e imitarlo invece con uno speciale impiego dell'arpa, toccata in certo modo, cioè attaccando i suoni vicino alla tavola armonica. Attaccandoli a una certa distanza per chitarra, ad altra distanza il liuto è perfettamente imitato. Provi e lo vedrà [...]. Suo devotissimo

Pietro Florida¹⁸

2. PER UNA FILOSOFIA DELL'ANTIWAGNERISMO

Nel contesto della teoria evoluzionistica abbozzata da Chilesotti il *Musikdrama* di Wagner costituisce un ritorno alla convivenza magmatica ed elementare delle arti, che nel corso del tempo si sono gradualmente separate guadagnando dignità e libera espressione. La visione wagneriana del dramma, anche l'ideale ricongiunzione delle muse pronunciata ben prima della riforma in *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849), è quindi negata e capovolta dallo studioso che trasse ispirazione dalle tesi di Spencer, la cui filosofia, è d'uopo ricordarlo, predica che la musica si è evoluta secondo un piano di progressiva specificazione per generi, in obbedienza alla legge per cui qualsiasi tipo di sviluppo procede sempre dal generale al particolare e dal semplice al complesso (*First principles* 1862).¹⁹ Rapportata a tale assunto, l'unione di *Wort-Ton-Drama*, enfatizzata dai numerosi discepoli di Wagner, appariva a Chilesotti non tanto come una rivoluzione, ma un caso di regressione allo stadio primitivo dello spettacolo musicale. Una pretesa destinata a far cadere le arti del suono e della parola a un livello meno evoluto per dare omogeneità ai diversi codici linguistici. «Coll'amalgamare musica di quadratura indefinita – annota Chilesotti nell'*Evoluzione nella musica* – coll'abbandonare le forme, sia pure convenzionali, acquisite dal melodramma durante un'evoluzione tre volte secolare, il riformatore fece ritornare l'arte, mettiamo pure nel modo più sublime [...], al punto di partenza, all'omogeneità della materia da cui si svolsero indipendenti fra loro, musica, danza e poesia».²⁰

Nonostante l'incapacità di cogliere la natura profondamente originale del teatro wagneriano, la critica di Chilesotti, affine a quella di Max Nordau che classificò il ritorno al primordiale come un processo di degenerazione (*Entartung* 1892-1893),²¹

¹⁸ Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. F 48, lettera del 20 agosto 1901.

¹⁹ Sui *First principles* di Spencer (London, Williams and Norgate, 1862) e la lettura chilesottiana cfr. ANTONIO SERRAVEZZA, *Musica e scienza nell'età del positivismo*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 288-297; 289, 303.

²⁰ CHILESOTTI, *L'evoluzione nella musica* cit., pp. 82-83.

²¹ Su questo aspetto antiwagneriano della *Entartung* (Berlin, Düncker, 1892-1893) cfr. SERRAVEZZA, *Musica e scienza* cit., pp. 305-306. Da notare, inoltre, che l'opera venne tradotta e stampata pochi anni dopo col titolo *Degenerazioni*, Torino, Bocca, 1896.

non pecca di ambiguità. I rilievi di ordine tecnico, sebbene in un'accezione negativa, hanno una loro coerenza; egli parla di «musica di quadratura indefinita», in allusione alla struttura inconchiusa della musica di Wagner e alla linea del canto, e si avventa sul *Leitmotiv* banalizzando impietosamente la sua funzione simbolico-segnalatica. Paragona cioè i suoi effetti a quelli ridicoli di un personaggio che nel teatro di parola sia costretto a ripetere la medesima frase, non riuscendo a comprendere la forza di suggestione che promana dall'uso di questo collante sonoro collegato all'evento scenico. «Anche il *Leitmotiv* – osserva lo studioso –, motivo conduttore, o motivo caratteristico, inventato, o, per dir meglio applicato da Wagner al melodramma, sarebbe un ritorno all'antico, sia sotto il punto di vista di quella vaga cantilena che si accoppiò insistente alla poesia primitiva, assecondandone lo scopo (imprimerne facilmente la ricordanza), sia sotto il punto di vista di quel canto popolare che diede forma alle prime composizioni polifoniche regolari. E come motivo atto a caratterizzare un personaggio nell'azione drammatica, facendone un'analisi un po' spinta, il *Leitmotiv* sarebbe burlesco, perché, se lo riferiamo a quanto si svolge sul teatro, equivarrebbe all'effetto, buffo oltremodo, di un personaggio che entrando in scena ripete sempre le stesse parole». ²²

In relazione a tali censure è doveroso ricordare che Chilesotti ha intravisto nella tecnica motivica inventata da Wagner, e nell'uso 'sinfonico' dell'orchestra, uno dei principali nessi con l'opera della generazione dei giovani compositori. Ai quali però non ha dedicato il benché minimo lavoro critico, se non una caustica postilla di tono premonitore nel 1887, contro quanti desideravano ammannire al pubblico «le bellezze scientifico-veriste della musica drammatica dell'avvenire». ²³

Dagli sparsi accenni a Wagner, negli scritti del musicologo, risulta evidente la volontà di riportare il dibattito sul *Musikdrama* a un livello che lo stesso compositore e i suoi ammiratori più ferventi avrebbero ritenuto inaccettabile. Ossia interpretare la sola componente sonora indipendentemente dalle funzioni drammatiche alle quali essa è piegata, avvicinandosi in questo tipo di esegesi di taglio estremisticamente schopenhaueriano a quella proposta da Friedrich Nietzsche. Ragion per cui la reazione di Chilesotti si palesa nelle obiezioni mosse alla pubblicistica di taglio letterario, che in Italia e in Francia privilegiava gli aspetti mitologici dei soggetti wagneriani, senza dare il giusto risalto alla musica che è parte inscindibile del dramma. Era peraltro inevitabile, date le premesse fortemente ideologiche, che il fenomeno Wagner in Italia avesse una ripercussione più forte e immediata in campo letterario che non in campo propriamente musicale. Tuttavia, la divisione in due blocchi contrapposti, a favore o contro Wagner, fu in qualche modo superata dalla crescente attenzione con cui molti intellettuali di prim'ordine iniziarono a percepire la carica innovativa del teatro wagneriano e in esso della musica. Il primo studioso

²² CHILESOTTI, *L'evoluzione nella musica* cit., p. 83.

²³ DOTTOR SCHIETTEZZA [OSCAR CHILESOTTI], *Vaniloqui di un brontolone*, «Gazzetta musicale di Milano», XLII, 1887, p. 74. Cfr. Appendice I.

che intuì quanto fosse speciosa l'abitudine di giudicare la musica come elemento avulso dal contesto drammatico, o di privilegiare unicamente le trame prescelte dal maestro, fu Luigi Torchi, autore di una monografia assai ponderosa apparsa nel 1890, ove i drammi di Wagner non subiscono il confronto fuorviante con l'opera italiana.²⁴ Ciononostante, ancora nel 1913 Vito Fedeli poteva scrivere a Chilesotti che in Italia «poco o nulla si stampa su quello che sarebbe più utile: [...] far conoscere, [...] spiegare e commentare la tecnica di Wagner, presa a sé, come forma musicale pura, nelle sue ragioni fondamentali della morfologia sonora, e poi in rispondenza al significato espressivo voluto dall'autore».²⁵

Il bassanese, dal canto suo, fu un attivo recensore di monografie su Wagner con ben undici interventi nella sola «Rivista musicale italiana», senza contare le puntate critiche in altri periodici.²⁶ Da onesto commentatore egli si limitò alla pura illustrazione del pensiero degli autori, senza entrare in polemica con essi, bensì esaltando in qualche occasione l'impegno versato nel divulgare la conoscenza dell'*opus* wagneriano. «Libro perfetto nella concatenazione delle idee a cui è ispirato», scriveva nel 1909 a proposito del *Wagner* di Lichtenberger, e aggiungeva: «credo che la lettura di esso riescirebbe molto proficua a quei compositori che ancora oggidì parlano della musica di Wagner senza aversi presa la cura di conoscere dagli scritti di lui l'intendimento artistico che la dettava».²⁷ Grande fastidio gli procurò per certo il lavoro acritico dei molti dilettanti impreparati ad analizzare la musica dell'illustre tedesco, come si rileva dalla lettura del *Parsifal* di Eugenio Di Carlo («a quanto pare la musica di esso non lo ha punto toccato, perché egli non ne dice verbo»),²⁸ o di quanti non si avvedevano del superamento della concezione drammatica del maestro ad opera dei giovani artisti, come si intuisce leg-

²⁴ AGOSTINO ZIINO, *Rassegna della critica wagneriana in Italia*, in *Wagner in Italia*, Torino, ERI, 1982, pp. 315-408: 345-350. Cfr. inoltre *l'Antologia della critica wagneriana in Italia*, a cura di Agostino Ziino, Messina, Peloritana, 1970, e il volume *Wagner in Italia*, a cura di Giorgio Manera e Giuseppe Pugliese, Venezia, Marsilio, 1982.

²⁵ Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. F 75, lettera del 23 maggio 1913.

²⁶ Oltre ad alcuni precisi interventi sulla musica di Wagner, che verranno citati più oltre, per un rapido confronto si elencano le seguenti recensioni a monografie wagneriane, preparate da Chilesotti per la rivista di Giuseppe Bocca nell'apposita rubrica «Wagneriana»: GUALTIERO PETRUCCI, *Il sentimento religioso nell'opera di Riccardo Wagner*, «Rivista musicale italiana», XV, 1908, pp. 432-433; ANGELO NEUMANN, *Souvenirs sur Richard Wagner*, «Rivista musicale italiana», XVI, 1909, 450-452; HENRI LICHTENBERGER, *Wagner*, «Rivista musicale italiana», XVI, 1909, pp. 687-692; DANIEL HALÉVY, *La vie de Frédéric Nietzsche*, «Rivista musicale italiana», XVII, 1910, p. 280; JACQUES PROD'HOMME, *Richard Wagner; antivivisectionniste*, «Rivista musicale italiana», XX, 1913, pp. 677-678; GIOVANNI GIOVANNOZZI, *Nel primo centenario di Giuseppe Verdi e Riccardo Wagner*, «Rivista musicale italiana», XXI, 1914, pp. 597-598; GABRIELE D'ANNUNZIO, *La musica di Wagner e la genesi del «Parsifal»*, «Rivista musicale italiana», XXI, 1914, p. 616; EUGENIO DI CARLO, *Il «Parsifal» di R. Wagner*, «Rivista musicale italiana», XXI, 1914, pp. 616-618; BALBINO GIULIANO, *L'opera wagneriana*, «Rivista musicale italiana», XXI, 1914, pp. 784-786; CARLO CLAUSETTI, *Il crepuscolo degli dei*, «Rivista musicale italiana», XXII, 1915, pp. 172-173; FRIEDRICH NIETZSCHE, *Federico Nietzsche contro Wagner*, «Rivista musicale italiana», XXII, 1915, pp. 173-174.

²⁷ Recensione a LICHTENBERGER, *Wagner* cit., pp. 688, 691.

²⁸ Recensione a DI CARLO, *Il «Parsifal» di R. Wagner* cit., p. 618.

gendo la recensione al volume di Gualtiero Petrucci sul sentimento religioso in Wagner, ove lo studioso si chiama fuori dalla schiera dei *laudatores temporis acti* («noi ammiriamo l'entusiasmo sincero del Petrucci [...], ma dobbiamo pure riconoscere che oggi queste sue parole assumono un tono un po' esagerato, perché, nella rapidissima evoluzione che sconvolge il dramma musicale, l'opera wagneriana non esercita più influenza preponderante»),²⁹

L'avversione di Chilesotti per il *Musikdrama* rimase pressappoco immutata nell'arco di un quarantennio. Il musicologo vi si oppose recisamente avendo eletto a proprio modello esclusivo la tradizionale opera a numeri e, come si è detto, avendo scorto nella musica italiana del Cinquecento le parentele profonde con le forme sbocciate successivamente. Tuttavia, per comprendere appieno la militanza antiwagneriana del musicologo, la base concettuale su cui è opportuno fare luce non concerne solo l'evoluzionismo di Spencer, che egli accomodò non poco alle proprie necessità, ma riguarda soprattutto la padronanza del pensiero di Schopenhauer che egli vedeva disinvoltamente manipolato da Wagner nell'intento di dare forza alle proprie teorie drammatiche. Chilesotti, come è noto, tradusse a varie riprese i lavori più significativi del filosofo di Danzica, riscuotendo l'ammirazione di Jules Écorcheville, che nel pessimismo schopenhaueriano ritrovava il rigore morale cui ogni musicologo si sarebbe dovuto ispirare («Lei è in Italia uno di quelli che sono alla testa del movimento intellettuale e io ammiro i suoi sforzi nello spingere i suoi compatrioti sulla via che porta a Schopenhauer. Anch'io sono un discepolo di questo maestro e ritengo che questa mentalità, amica della metafisica, è quella che meglio si addice ai musicologi»).³⁰ Nel 1885 il bassanese curò la versione italiana dei *Parerga und Paralipomena* (opera del 1851) per i tipi di Dumolard; nel 1888, per la stessa casa editrice, quella di *Das Welt als Wille und Vorstellung* (opera del 1819); nel 1892 e nel 1909 ripubblicò i *Parerga* con il titolo *Aforismi sulla saggezza nella vita*, rispettivamente per Dumolard e Bocca, facendovi precedere una conferenza sulla vita e l'opera di Schopenhauer, organizzata dall'Ateneo Veneto il 27 luglio 1891, come riporta il giornale «L'Adriatico» di quei giorni. Infine, poco prima di morire, per la rivista «Orfeo» scrisse un articolo non privo di spunti assennati dal titolo *Schopenhauer contro Wagner* (1916).³¹

Già prima di voltare in italiano *Das Welt als Wille und Vorstellung* (*Il mondo come volontà e rappresentazione* 1888), il musicologo poté scoprire quanto fosse diverso il pensiero di Schopenhauer da quello di Wagner, e dichiarare di conseguenza indebita l'ap-

²⁹ Recensione a PETRUCCI, *Il sentimento religioso* cit., pp. 432-433.

³⁰ Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. E 4, lettera dell'11 giugno 1907: «Cher et illustre Maître! Je reçois ce matin un charmant envoi de vos oeuvres, qui me ravit et dont je m'empresse de vous exprimer toute ma reconnaissance. Je les connaissais déjà pour les avoir consultées avec fruit et je suis tout à fait flatté de les posséder avec une dédicace qui en augmente encore le prix. Vous êtes en Italie un des ceux qui tiennent la tête du mouvement intellectuel, et j'admire vos efforts pour engager vos compatriotes dans une voie qui conduit à Schopenhauer. Moi aussi je suis disciple de ce maître et je considère que cette mentalité, amie de la métaphysique, est celle qui convient le mie[u]x à des musicologues [...]».

³¹ OSCAR CHILESOTTI, *Schopenhauer contro Wagner*, «Orfeo», VII/4. 1916, p. 1. Cfr. Appendice 3.

propriazione delle teorie del filosofo da parte del compositore. Le avvisaglie di questo interesse per Schopenhauer si scorgono in un articolo del 1887, intitolato *Vaniloqui di un brontolone*, con il quale, a quattro anni dalla scomparsa del musicista, Chilesotti non volle sottrarsi al dovere di inquadrare la di lui opera nel contesto proprio della storia, per dimostrare che essa non ha nulla di straordinario rispetto a quella di altri rinomati compositori.³² Il *Musikdrama* gli apparve allora come uno dei tanti episodi di riforma che ricorrono spesso nell'evoluzione dell'opera: dai tentativi di restauro della tragedia classica con il melodramma fiorentino del Seicento, ove la musica era «umile ancella» atta unicamente a «rinforzare il poema», alle proposte sottese all'opera di Gluck. Ma queste, a detta del musicologo, sono da ritenere deviazioni momentanee da una tendenza molto diversa e predominante, in virtù della quale si abbandonarono presto «le melopee senza disegno ritmico», o «le divisioni dell'orchestra in istromenti della stessa famiglia per caratterizzare ogni personaggio dell'azione», al fine di unire i vari elementi «in un tutto omogeneo in cui fossero sovrane la melodia [...] e le voci». Chilesotti, quindi, non solo apprezzava le convenzioni antirealistiche dell'opera a numeri, ma le difendeva in base al semplice assunto che lapidariamente recita «l'arte deve esprimere il bello e non il vero».³³ Perciò ha incluso una lunga nota nell'articolo in parola, trasformandola poi in compiuta meditazione nella premessa agli *Aforismi*,³⁴ con la quale avverte il lettore che nel *Mondo come volontà e rappresentazione* il filosofo asserì di non approvare nulla dell'opera, se non la musica di Rossini, la sola che si possa rendere anche in veste strumentale, in quanto non pedissequamente adattata al testo. Chilesotti prosegue quindi con un'altra affermazione di Schopenhauer, secondo la quale la parola e l'azione «non devono mai dimenticare la loro posizione subordinata per impossessarsi della parte principale e fare della musica un semplice mezzo dell'espressione a loro uso».³⁵ Niente di più contrario alle idee di Wagner, per il quale la musica era proprio il mezzo dell'espressione, termine, quest'ultimo, che vale a designare gli atti e le parole con cui si contestualizza il dramma.

Naturalmente il nostro non tenne conto della particolare interpretazione della filosofia schopenhaueriana da parte di Wagner, nella duplice prospettiva in cui poesia e pittura rendono il mondo come rappresentazione e la musica come volontà, in modo tale da legittimare la loro fusione nell'agognata opera d'arte totale. La sua fu una condanna impietosa, che in tarda età lo portò a descrivere lo iato esistente tra le proposizioni del filosofo e la melodrammaturgia di Wagner, senza prendersi cura di dare voce agli asserti del bistrattato musicista. L'articolo *Schopenhauer contro Wagner*, all'altezza del 1916 in piena guerra mondiale, fu anche una buona occasione per ricordare la scarsa stima del filosofo nei confronti dei propri connazionali, tanto desiderosi di

³² CHILESOTTI, *Vaniloqui di un brontolone* cit., p. 74.

³³ *Ibid.*

³⁴ Cfr. la prefazione a ARTHUR SCHOPENHAUER, *Aforismi sulla saggezza nella vita*, versione italiana di Oscar Chilesotti, Milano, Dumolard, 1892², pp. 9-10; la prima edizione è del 1885.

³⁵ *Ivi*, p. 10.

«infliggere la loro *Kultur* a tutta l'umanità». ³⁶ A parte l'ironia di queste parole, dettate più dal difficile momento storico che da un'intima convinzione, ³⁷ va detto che il musicologo si preoccupò di testimoniare quanto fosse conservatore Schopenhauer in fatto di gusti musicali e quindi per nulla incline ad ipotizzare progetti simili al *Gesamtkunstwerk*. Nella sua estetica, inoltre, il filosofo rifiutò la formulazione aprioristica della norma posta a precedere la creazione poetica. «L'estetica e la metodologia sono posteriori all'arte, come la grammatica è più giovane delle lingue». ³⁸ Così riporta lo studioso con l'intento dichiarato di alludere alla carenza di spontaneità nel dramma wagneriano. E ricorda ancora che l'opera, nell'opinione di Schopenhauer, non è «una creazione del puro senso artistico: proviene piuttosto dalla nozione un po' barbara dell'accrescimento del piacere estetico grazie all'accumulo dei mezzi [...]. La musica, invece, come la più potente delle arti, è capace da sola di riempire completamente lo spirito che le è accessibile». ³⁹

Dall'amato Schopenhauer alla scoperta dell'antiwagnerismo di Nietzsche il passo fu per Chilesotti assai breve. Miglior coronamento logico la sua ricerca delle antinomie wagneriane non poteva trovare, anche se la prosa al vetriolo del filosofo nihilista gli destò qualche perplessità. A quanto si intuisce dal suo intervento in merito alla vicenda, non tutto dovette apparirgli nella giusta luce, sebbene avesse compreso che il divorzio spirituale da Wagner sancì il ritorno di Nietzsche all'immagine che Schopenhauer aveva dato del melodramma. Contro Schopenhauer, invece, agiva nel più giovane pensatore un sentimento di repulsione verso l'ascesi e la rinuncia acclamati nel quarto libro del *Mondo come volontà e rappresentazione*, sentimento che riaffiora nella denuncia contro la redenzione e la morale cristiana cui si era votato Wagner. Proprio questo aspetto, quantomeno l'ambivalente posizione di Nietzsche nei confronti di Schopenhauer, la cui filosofia fu per qualche tempo il mastice ideologico che lo unì al compositore, non era sufficientemente chiaro a Chilesotti. D'altra parte non va sottaciuto che la dottrina nicciana penetrò molto tardi nella penisola e le prime traduzioni delle sue opere si devono ai fratelli Bocca, gli stessi della «Rivista musicale italiana», editori di *Al di là del bene e del male* e *Così parlò Zarathustra* (1898). Tra gli intellettuali incuriositi dallo scritto di Nietzsche emerge poi Gabriele d'Annunzio, la cui passione per Wagner sbocciò a Napoli mercé la vicinanza di Angelo Conti. Passione trasformatasi presto in una sorta di infatuazione dagli esiti contrastanti. Da un lato, cioè, sfociò in una serie di tentativi maldestri di costruire ad Albano un teatro maestoso simile a quello di Bayreuth; dall'altro nel progetto invero riuscito di trasfondere la tecnica iterativa di ispirazione wagneriana nella poesia delle *Laudi*.

³⁶ CHILESOTTI, *Schopenhauer contro Wagner* cit., p. 1.

³⁷ Non va dimenticato che Chilesotti intrattene sempre stretti rapporti scientifici con la musicologia tedesca, per cui, a mio avviso, la cruda ironia dello studioso è da imputare all'entrata in guerra dell'Italia contro gli imperi centrali.

³⁸ CHILESOTTI, *Schopenhauer contro Wagner* cit., p. 1.

³⁹ *Ibid.*

Gli articoli di d'Annunzio, *La bestia elettiva* e *Il caso Wagner*, videro la luce rispettivamente nei quotidiani «Il Mattino» (1892) e «La Tribuna» (1893).⁴⁰ In essi il Vate faceva proprie le istanze critiche di tanti suoi coetanei, pressappoco le stesse di Biaggi e D'Arcais, proponendo un'opinabile distinzione tra i valori positivi della musica e quelli meno convincenti dell'azione teatrale, ragion per cui le partiture del maestro avrebbero «un alto e puro valore di arte indipendentemente dalla faticosa macchinazione teatrale e dalla significazione simbolica sovrapposta».⁴¹ Nel caso specifico della polemica d'Annunzio si schierò comunque dalla parte di Wagner, avendo subito il fascino della sua musica senza conoscere i termini esatti del conflitto sul cristianesimo tra i due illustri personaggi.

Dal canto suo Chilesotti, conoscendo l'accidentato percorso spirituale compiuto da Nietzsche, capì che la nuda presentazione di *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem* (1888) avrebbe creato non pochi problemi di comprensione ai lettori della «Gazzetta musicale di Milano». La traduzione di *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1870-1871), tanto per citare il testo nicciano più noto, uscì a cura di Croce nel 1907 (*La nascita della tragedia*) e, a parte qualche intellettuale, è impensabile che il pubblico affezionato al periodico di casa Ricordi potesse sapere qualcosa di Nietzsche. Per cui, in testa all'articolo del 1899 lo studioso di Bassano riportò i titoli delle edizioni originali consultate, come *Die Geburt der Tragödie* e *Der Fall Wagner*, accanto a un paio di indicazioni bibliografiche circa la biografia di Nietzsche redatta dalla sorella Elisabeth (*Das Leben Friedrich Nietzsche's*).⁴² Risulta poi evidente che Chilesotti non poteva conoscere gli articoli di d'Annunzio prima del 1914; ciononostante egli fu uno dei pochi a leggere in tedesco le opere del filosofo, laddove il poeta si avvalese di una versione francese.⁴³

Il saggio di Chilesotti sulla *querelle* Wagner-Nietzsche è di un'attualità sconcertante. Partendo da *Der Fall Wagner*, egli si fa interprete convinto di Nietzsche, mescolando il proprio antiwagnerismo con quello del filosofo. Così la spiegazione della prosa nicciano cede in più punti a un lavoro di glossatura, in cui al pensiero originale si sovrappone quello del musicologo, in una sorta di compartecipe elevazione al quadrato dei concetti. Avanti tutto, egli riesce a decifrare le accuse di decadentismo rivolte al compositore,

⁴⁰ Si leggono ora in GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il caso Wagner*, a cura di Paola Sorge, Bari, Laterza, 1996, ove si segnala l'ottimo studio introduttivo, con il quale la curatrice prende in esame l'autentica dimensione della parentela tra l'estetismo dannunziano e la teoria del Superuomo e verifica in quale misura il fascino esercitato dalla musica di Wagner sul poeta ha fatto sì che questi si ergesse a difensore del maestro.

⁴¹ *Ivi*, p. 71; su questo aspetto della critica wagneriana in Italia cfr. ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Tristano, mio Tristano: gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 7-33: 19.

⁴² OSCAR CHILESOTTI, *Nietzsche e Wagner. Il caso Wagner*, «Gazzetta musicale di Milano», XLIV, 1899, pp. 343-346, 357-358, 367-368; cfr. Appendice 2. *Die Geburt der Tragödie* e *Der Fall Wagner* uscirono a Lipsia nel 1871 e nel 1888, rispettivamente per i tipi di Fritsch e Naumann.

⁴³ Solo nel 1914 Chilesotti ebbe l'opportunità di leggere il contributo di d'Annunzio riedito in volume (a Firenze presso Quattrini), come confermano le sue parole: «È un articolo probabilmente riprodotto da un giornale quotidiano. Oggi esso ha perduto quel pregio della novità che lo animò vent'anni addietro»; si veda la recensione a D'ANNUNZIO, *La musica di Wagner e la genesi del «Parsifal»*, «Rivista musicale italiana», XXI, 1914, p. 616.

grazie al geniale accostamento tra l'apollineo della tragedia euripidea e la redenzione nei soggetti del *Musikdrama*. Insiste poi sulla propensione all'ordine nell'età della decadenza, in cui predomina l'attività scientifica che annichilisce lo «stato d'animo, impreciso e musicale, determinato dall'ebbrezza dionisiaca». ⁴⁴ «Quando lo spirito dionisiaco fece posto allo spirito scientifico – argomenta lo studioso – il pessimismo non poteva apparire [...]; la scienza crede che il mondo sia intelligibile nell'insieme come lo è in dettaglio e che virtù suprema sia il sapere. Davanti al tribunale della ragione la tragedia dionisiaca doveva di necessità soccombere, precisamente per quell'elemento irrazionale, illogico, musicale, che racchiude in sé». ⁴⁵ Avanti di ricevere una cocente delusione, Nietzsche aveva visto in Wagner il «genio dionisiaco che, non potendo comunicare col linguaggio della parola il mondo di sentimenti che gli ferveva in seno, si era fatto drammaturgo ditirambico ed aveva riunito in una sintesi prodigiosa tutte le arti [...]». ⁴⁶ Il filosofo, procede Chilesotti, «credeva che la creazione di un dramma musicale, in cui avesse a rivivere la tragedia dei greci, avrebbe avuto la tendenza di ristabilire la coltura greca nel mondo moderno, provocando innovazioni capitali in fatto di morale, di educazione, di politica. Il trionfo dell'opera di Bayreuth, se definitivo e duraturo, poteva quindi esser salutato come l'aurora di un'era novella per l'umanità». ⁴⁷ Ma il desiderio di instaurare un paganesimo tedesco, che conducesse al «concetto anticristiano del mondo e dell'umanità», doveva infrangersi al cospetto degli «elementi reazionari, quali la simpatia pel medioevo e pel cristianesimo [...], agitantisi nella mente di Wagner». ⁴⁸ Ciò accadde durante l'elaborazione della teoria del Superuomo, scrive Chilesotti, quando il filosofo abbandonò «ogni fede» per proclamare «con intima convinzione la vanità dell'ideale, la vigliaccheria della compassione, la bassezza di ogni sentimento». ⁴⁹ Quindi, spiega ancora il musicologo, Nietzsche pensò di ritrovare l'elemento dionisiaco-irrazionale nella musica mediterranea della *Carmen* di Bizet, opera atta a celebrare l'amore superiore, quello fisico ed egoistico che reclama il possesso del corpo altrui. Un amore puramente umano, e perciò superumano, in quanto scevro di sacrifici, di atti di autocastrazione che alienano l'uomo e ne fanno un essere debole alla ricerca di Dio. ⁵⁰

Il commento al testo di Nietzsche ha il pregio di evidenziare poi la pericolosità dell'equivoco che sta alla base del pensiero wagneriano. L'equivoco cioè di aver anteposto un principio etico alla componente estetica, la quale, per l'esistenza stessa dell'arte, dovrebbe occupare il livello più alto. Il melodramma, secondo Chilesotti, non può rinunciare alla propria missione edonistica e in questo senso egli ha trovato in Nietzsche

⁴⁴ CHILESOTTI, *Nietzsche e Wagner* cit., p. 344.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ivi*, p. 345.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ivi*, pp. 345-346.

⁴⁹ *Ivi*, p. 345.

⁵⁰ Riguardo all'eco dello scritto di Nietzsche, va citato il romanzo *Il peccato* di Giovanni Boine, ove la 'musica mediterranea' di *Carmen*, metafora nel contesto specifico di un amore semplice, si contrappone alla musica di Wagner, cfr. GUARNIERI CORAZZOL, *Tristano, mio Tristano* cit., pp. 118-131: 129.

quel conforto intellettuale, o un utile pretesto, che gli consentì di opporsi con solide argomentazioni al wagnerismo imperante. Privata della sua funzione storica, l'opera è diventata con Wagner il tramite di un assunto morale che snerva, semplifica e banalizza la musica. In questo caso la logica di Chilesotti si fa più stringente: la distruzione della bella melodia, ossia il superamento del bello in nome di un'etica superiore, avrebbe aperto la strada a forme di progettazione artistica che inibiscono il piacere, in quanto qualsiasi compositore sarebbe stato autorizzato a scavalcare le regole sancite da una solida tradizione.

La prospettiva di Chilesotti è talmente radicale da rendere improbabile il dialogo con gli adepti della 'musica dell'avvenire' come d'Annunzio, il quale, voce autorevole nella nostra repubblica letteraria, aveva assunto una posizione diametralmente opposta a quella testé descritta. Presa da sola, per il nostro studioso la musica di Wagner è pura retorica. Il compositore ha sostituito alla semplicità la suggestione del grandioso che incanta le masse senza farle pensare e senza dar loro il vero godimento. Il bello, d'altra parte, pretende intelligenza e sforzo cognitivo, mentre Wagner, da astuto psicologo, ha saputo agire sui nervi con una musica ipnotica («La bellezza è difficile: guardiamoci dalla bellezza! E specialmente dalla melodia [...]. Non permettiamo mai che la musica serva di divertimento [...] e scegliamo l'ora in cui conviene veder tutto in nero, sospirare in pubblico, sospirare cristianamente»⁵¹).

3. MUSICA POPOLARE E MUSICA COLTA

La preferenza accordata da Chilesotti all'elemento melodico nella sua qualificazione popolare, e di conseguenza alla tradizione italiana che fiorì in piena autonomia nel XVI secolo pur facendo tesoro del contrappunto di origine nordica, è un lascito del romanticismo che l'autore ha fatto rivivere in una visione di marca positivista, indagando con obiettivi scientifici la natura della polifonia e dell'arte strumentale senza preclusioni di sorta verso le espressioni meno elaborate.⁵²

Il proposito di Chilesotti era quello di riconoscere nella musica del Cinquecento un processo di fecondazione da parte del canto popolare, che a contatto con la dottrina dei maestri fiamminghi ha prodotto un'arte non già arida come quella del passato.⁵³ Una pregiudiziale evoluzionistica grava poi sulla formazione dei generi nati da questo rapporto, i quali, afferma il musicologo, si sono sviluppati indipendentemente rispetto alla fonte da cui trassero origine.⁵⁴ In questo senso egli ha introdotto l'ipotesi secondo la quale il feno-

⁵¹ CHILESOTTI, *Nietzsche e Wagner* cit., p. 367. L'interesse di Chilesotti per Nietzsche si protrasse a lungo, come attesta la recensione del musicologo all'edizione italiana di *Nietzsche contro Wagner* (Napoli, Ricciardi, 1914): *Federico Nietzsche contro Wagner*, «Rivista musicale italiana», XXII, 1915, pp. 173-174.

⁵² VECCHI, *La melodia popolare* cit., pp. 211-223.

⁵³ CHILESOTTI, *Sulla melodia popolare del Cinquecento* cit., pp. 3-5.

⁵⁴ ID., *L'evoluzione nella musica* cit., p. 27.

meno dialettico di unione-divaricazione si collega con quello della persistenza, per cui il modello appartenente a uno stadio linguisticamente avanzato non cancella di necessità quello anteriore, ma in taluni casi lo ingloba assumendo una struttura polimorfa.⁵⁵ Sul piano storico, secondo Chilesotti, questa tesi di sapore spenseriano è convalidata dalla penetrazione dell'antico recitativo dei cantori al liuto in seno all'opera secentesca, il quale, convivendo con arie e altre forme chiuse, ha originato un'espressione complessa, costituita cioè di elementi disparati (argomento, come si è potuto notare, adoperato per condannare il *Gesamtkunstwerk*).⁵⁶ Passando poi alle implicazioni metodologiche insite in tale prospettiva, sebbene in assenza di una compiuta teoresi sulle leggi riguardanti il progresso delle forme musicali, si riscontra nello studioso una certa sicurezza nel predisporre il confronto tra le molteplici versioni di uno stesso motivo, quindi nel delineare le parentele e collocare i vari pezzi in base alle caratteristiche dello stile.

Di questo atteggiamento filologico egli ha fornito un esempio concreto nel 1915 con un agile scritto su *Male per me tanta beltà mirai*.⁵⁷ Motivo che alla pari di tanti altri ha attraversato il XVI secolo e del quale, stante la scarsità dei repertori bibliografici, lo studioso ha potuto adunare solo tre musicazioni. Esse sono indicative dei mutamenti di stile intervenuti nel tratto di tempo relativamente breve che vide il formarsi di una polifonia popolareggiante con la napolitana a tre voci, quindi di una forma più evoluta con la canzone a cinque e infine di una primitiva monodia ove spicca il senso tonale moderno. Con l'aiuto del giovane Einstein Chilesotti ha quindi analizzato la versione di Giovanni Zappasorgo, napolitana a tre di taglio omoritmico, quella più pretenziosa a cinque di Giovanni Ferretti, che trasporta al *tenor* il tema originale secondo i dettami del contrappunto classico, e da ultimo l'elaborazione liutistica attuata da Jean-Baptiste Besard nel *Thesaurus harmonicus*, che esalta il canto e lo fiorisce mediante diminuzioni.

La medesima concezione, con tutte le pecche di apriorismo storico che essa comporta, è stata applicata alla storia del liuto. Anche lo strumento, infatti, sarebbe testimone del progresso svoltosi sulle linee della conversione da popolare a colto, ben significato, per chiarezza espositiva, dalla conferenza-concerto che lo studioso presentò in molte città d'Italia, riscuotendo a Roma l'ammirazione di Carducci e della regina Margherita appassionata cultrice di musica del passato. Dapprima abbracciato per accompagnare «il canto a voce sola» di modeste villanelle e canzonette, il liuto, nel testo divulgativo del bassanese, è diventato in seguito lo strumento principe per intonare da solo le cose «dell'arte dotta», ossia madrigali e mottetti, e quindi il più astratto repertorio strumentale.⁵⁸

⁵⁵ Serravezza ben riassume il concetto di evoluzione elaborato da Spencer in *The origin and function of music* (1858), che stabilisce la sequenza 1 - linguaggio con inflessioni di origine emotiva, 2 - recitativo, 3 - canto pienamente sviluppato, cfr. SERRAVEZZA, *Musica e scienza* cit., p. 234.

⁵⁶ CHILESOTTI, *L'evoluzione nella musica* cit., p. 35.

⁵⁷ OSCAR CHILESOTTI, *Una canzone popolare del Cinquecento: «Male per me tanta beltà mirai»*, «Rivista musicale italiana», XXII, 1915, pp. 113-121.

⁵⁸ Si intende che il manoscritto conservato presso l'Archivio Chilesotti di Bassano, dal quale traggio le citazioni (Ms. Cart. II 34, c. 2), è l'intelaiatura di un discorso con esempi musicali destinato ad essere mutato

Per quanto riguarda poi la conquista della tonalità, lo studioso ha individuato nella letteratura per liuto un tratto essenziale nel cammino verso l'imposizione del linguaggio armonico. A questo scopo egli ha messo a confronto alcuni brani polifonici con le rispettive versioni intavolate che definiscono con esattezza le alterazioni, mentre gli originali sono sottoposti alle regole della *musica ficta*. Argomento ampiamente dibattuto dalla musicologia del nostro tempo, ma allora di ardua definizione, se pensiamo che Julien Tiersot, in vista del Congresso Internazionale di Storia della Musica del 1900 all'Expo di Parigi, si rivolse a lui per sapere se vi fossero esemplari di intavolatura per liuto e canto dell'età di Josquin, validi a dimostrare l'uso della cadenza con sensibile alterata nel modo minore, per una sicura designazione dei *semitonia subintellecta*.⁵⁹ In questo quadro rientra pure il tentativo di ricostruire il madrigale *Io mi son giovinetta* di Domenico Ferrabosco, argomento scelto da Chilesotti per esordire nella neonata «Rivista musicale italiana».⁶⁰ Mediante il confronto apprestato tra cinque lezioni diverse, due in notazione bianca e tre intavolate, ivi compresa la versione liutistica di Gabriel Fallamero su cui ritornò in seguito avvalendosi dell'aiuto di Boito e Verdi,⁶¹ lo studioso poté infine asserire che «l'intelligenza e l'accuratezza degli intavolatori ci mostrano dove si usavano queste alterazioni, fornendoci un aiuto prezioso per bene interpretare la musica vocale del Cinquecento».⁶²

Se Tiersot, bibliotecario presso il Conservatorio di Parigi, si accontentava di retrodatare di poco un'attitudine comprovabile invece molto prima del XVI secolo, un altro corrispondente di Chilesotti, l'italianista e insegnante al Conservatorio di Strasburgo Carl Somborn, nel ricercare le cause che hanno trasformato il linguaggio

in qualche parte a seconda della destinazione e dei luoghi in cui il musicologo teneva le proprie conferenze. Il testo è riprodotto nell'Appendice 1 del saggio di Marco Di Pasquale in questo stesso volume.

⁵⁹ Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. T 11, lettera del 13 giugno 1900: «Se, dunque, tra le sue interessanti trascrizioni musicali di questa specie trovasse qualche esempio caratteristico e probante, le sarei infinitamente grato di volermelo comunicare [...]. Il caso migliore sarebbe una raccolta nella quale il canto sia scritto con note normali e l'accompagnamento liutistico in intavolatura, e nel quale certe note della parte del canto non siano diesizzate mentre lo sono nella parte dell'accompagnamento» («Si donc, parmi vos si interessantes transcriptions de musique de cette espèce, vous trouviez quelques exemples tout à fait caractéristiques et probants, je vous serais infiniment reconnaissant de vouloir bien me les communiquer [...]. Le mieux serait le cas où il s'agirait d'un recueil dans lequel le chant serait noté en notes ordinaires et l'accompagnement de luth en tablature, et où certaines notes de la partie de chant ne seraient pas affectées du diéze, tandis que, dans l'accompagnement, ces mêmes notes seraient diézées»).

⁶⁰ OSCAR CHILESOTTI, *Una canzone celebre nel Cinquecento: «Io mi son giovinetta» del Ferrabosco*, «Rivista musicale italiana», I, 1894, pp. 446-453.

⁶¹ Così attesta una lettera di Arrigo Boito: Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. B 401, lettera non datata, ma posteriore all'articolo della «Rivista musicale italiana» citato alla precedente nota 60. Carlotta Giucastro Longo, che ha preso in esame il carteggio Boito-Chilesotti, riportando la medesima lettera in cui Boito trascrive l'*incipit* del madrigale intavolato da Fallamero seguendo le indicazioni di Verdi, non si è accorta che il brano in oggetto è quello analizzato da Chilesotti nella prima annata della rivista di Bocca, cui lo stesso Boito allude: CARLOTTA GIUCASTRO LONGO, *Di alcuni momenti della storia della musicologia scientifica italiana alle sue origini in una raccolta di lettere a Oscar Chilesotti*, in *Oscar Chilesotti: diletto e scienza* cit., pp. 349-373: 354.

⁶² Chilesotti, *Una canzone celebre nel Cinquecento* cit., p. 449.

modale reputava di somma importanza il contributo offerto dalla canzonetta tedesca. In tal modo, l'autore di *Das venezianische Volkslied: die Villota* (1901) dimostrava di condividere la fiducia del collega nella forza prorompente del canto popolare, aggiungendovi di suo una decodificazione monogenetica spostata sul versante del *Lied* a più voci di fine Cinquecento («nei secoli nei quali si formava e si perfezionava il canto polifono i musicisti facevano uso dei modi antichi, poiché altro non avevano; ma nel procedere fin al sommo colmo [Palestrina etc.] si dimostrava l'impossibilità di conservarne l'antica sincerità. E le licenze che parevano [ed erano] necessarie conducevano col andare del tempo alle tonalità moderne – da prima inconsapevolmente, poi, dalla parte di alcuni compositori di canzonette tedeschi, con una certa forza consapevole»).⁶³

Non tutti i musicologi dell'epoca erano comunque disposti ad accogliere simili interpretazioni circa l'avvento della tonalità. Alfredo Untersteiner, estensore di una critica non meramente elogiativa del *Saggio sulla melodia popolare*, cercò di ridimensionare l'apporto del liuto alla genesi del fenomeno, ricordando che i motivi popolari avevano talvolta la funzione di *cantus firmi* nella 'astratta' polifonia fiamminga.⁶⁴ In un senso più ampio, però, la categoria del popolare esercitò un'azione benefica nella storiografia musicale del tempo. Nonostante gli errori di prospettiva compiuti in suo nome, l'applicazione di tale categoria innesco una sorta di reazione non dichiarata contro gli studi storici di stampo ceciliano, volti anzitutto alla restituzione della musica sacra. Non stupisce quindi che il lavoro effettuato da Chilesotti, in virtù dell'implicita equivalenza popolare uguale a semplice, potesse prescindere dalle gerarchie basate sul valore artistico delle fonti. Valore che egli non ha messo in discussione, ma che ha posto candidamente tra parentesi, obbedendo alla propria fede nell'evoluzionismo. Filosofia, o meglio atteggiamento dello spirito, che gli era congeniale, data l'invadente presenza di temi 'vulgari' nei generi più disparati del secolo XVI. Per questa ragione, era quasi ovvio che si scatenasse uno scontro di opinioni con Robert Eitner, il quale gli rimproverò di avere pubblicato i *Balli d'arpicordo* di Giovanni Picchi,⁶⁵ opera di «un cattivo strimpellatore» («ein arge Stümper») al cospetto del nobile stile di organisti come Sweelinck e Schlick.⁶⁶ Se, tuttavia, l'illiceità del confronto non turbava il severo bibliografo tedesco, meno schizzinosi si mostrarono con le danze e le arie popolari corrispondenti come Adolf Chybinski, musicologo di Cracovia,⁶⁷ e Alfred Einstein, che nel 1911, poco prima

⁶³ Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. S 43, lettera del 23 luglio 1904.

⁶⁴ ALFREDO UNTERSTEINER, *La melodia popolare nel Cinquecento (a proposito del nuovo saggio di Chilesotti)*, «Gazzetta musicale di Milano», XLIX, 1889, pp. 239-240: «Da lamentarsi è forse che l'egregio autore abbia trascurato di ricostruire dal canto fermo delle composizioni polifoniche un numero maggiore delle più antiche canzoni popolari».

⁶⁵ GIOVANNI PICCHI, *Balli d'arpicordo*, a cura di Oscar Chilesotti, Milano, Ricordi, 1884 (Biblioteca di rarità musicali, 2).

⁶⁶ Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. E 45, lettera del 1884 con cui Eitner risponde all'invio del volume di Picchi e invita Chilesotti a iscriversi alla Gesellschaft für Musikforschung.

⁶⁷ Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. C 91, lettera del 3 giugno 1911.

di stampare il fondamentale articolo *Die Aria di Ruggiero*, si rivolse al bassanese con lo scopo di localizzare nuovi esempi di ostinato in relazione all'ottava rima.⁶⁸

Il quesito posto da Einstein rimanda poi all'amicizia fiorita un ventennio prima con Albino Zenatti, rapporto da cui scaturì l'interesse di Chilesotti per la musica sulle ottave dell'*Orlando Furioso*. Lo studioso di cose letterarie, che a suo tempo aveva pubblicato due articoli su Andrea Antico nell'«Archivio storico per Trieste, l'Istria e il Trentino» (1881, 1886), si avvicinò a Chilesotti per la trascrizione di alcune pagine del compositore di Montona, manifestando qualche curiosità circa il contrasto tra le poesie di carattere «plebeo» nelle edizioni petruciane delle frottole e la musica di fattura più raffinata.⁶⁹ Nel 1889, intenzionato a stampare un saggio per le nozze Venezian – De Sanctis Bertucci, Zenatti ottenne ancora una volta la collaborazione del bassanese per riprodurre una frottola a quattro di Bartolomeo Tromboncino sul lamento d'Orlando per la perdita di Angelica (*Queste non son più lacrime che fuore*), brano appartenente al quarto libro di Antico *Canzoni, sonetti, strambotti et frottole* (1517).⁷⁰ La musica venne inclusa da Chilesotti nel secondo concerto storico diretto a Roma da Cesare Pollini il 10 maggio 1889, concerto promosso dall'Accademia di Santa Cecilia, ma non nella conferenza dell'8 maggio, a quanto riporta un biglietto di Zenatti, il quale provvide poi a spedire una copia del suo studio sul segmento musicato del poema al maestro Marchetti e alla regina.⁷¹ Nel frattempo, Chilesotti aveva notato tra le pagine del suo *Lauten-Buch* una villanella – tale è la denominazione di genere ivi adoperata – che unisce all'intavolatura il testo dell'ottava di Brandimarte morente tolto sempre dal *Furioso* (*E dirgli: Orlando fa che ti raccordi*). Il musicologo sottopose allora il pezzo a Zenatti, il quale fornì la corretta lezione della stanza, mentre il bassanese preparava un breve intervento per la «Gazzetta musicale di Milano» (1890), poco prima di editare per i tipi di Breitkopf & Härtel il codice *Lauten-Buch*.⁷² La stessa musica, peraltro costruita con soli accordi e

⁶⁸ Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. E 31, lettera del 4 settembre 1911; cfr. ALFRED EINSTEIN, *Die Aria di Ruggiero*, «Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft», XIII, 1911-1912, pp. 444-454.

⁶⁹ Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. Z 44, lettera del 14 gennaio 1887.

⁷⁰ Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. Z 51, lettera del 5 novembre 1889: «Si sposa un mio amico, e vorrei in questa occasione riprodurre l'ottava dell'Ariosto musicata da Bartolomeo Tromboncino, che fu stampata dal mio Andrea Antico già nel 1517, e che Ella altra volta mi usò la cortesia di ridurre in notazione moderna»; cfr. ALBINO ZENATTI, *Una stanza del «Furioso» musicata da Bartolomeo Tromboncino*, Firenze, Carnesecchi, 1889 (nozze Venezian – De Sanctis Bertucci).

⁷¹ Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. Z 52, lettera del 10 dicembre 1889: «Le mando, coi più vivi e cordiali ringraziamenti, l'ottava ariostesca musicata dal Tromboncino, riprodotta con la trascrizione ch'Ella me ne volle favorire. Mi duole assai di non aver saputo in tempo della sua conferenza a Roma, dove Ella fece eseguire quella musica, ma sono lieto di aver un pocolino contribuito alla sua riproduzione con l'averle mandato la copia delle pagine dell'Antico, che ce la conservarono». Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. Z 53, lettera del 4 gennaio 1890: «Ben volentieri mandai al M° Marchetti una copia dell'opuscolo per S. M. la Regina, come Ella mi propose e ne aggiunsi una per lui».

⁷² Ciò è confermato da una lettera inviata dallo Zenatti il 2 aprile 1890 (Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. Z 55): «È poco, che, con l'aiuto di Lei, stampai il lamento d'Orlando messo in musica dal Tromboncino: ecco dunque un'altra famosa ottava dell'Ariosto messa in musica nel Cinquecento! Sia rin-

pensata forse per accompagnare una linea di canto assente nel codice o una recitazione monotona, venne più volte presentata dallo studioso nel corso delle sue conferenze, a quanto si deduce nello scorrere la citata bozza manoscritta, conservata a Bassano presso l'archivio di famiglia.⁷³

Un ultimo aspetto portato alla luce da Chilesotti, sempre in relazione alle interferenze tra popolare e colto, concerne la letteratura per chitarriglia della prima metà del Seicento: in ispecie la porzione del repertorio monodico con chitarra alla spagnola, nel quale si attesta una cospicua presenza di metri popolareschi abbinati allo stile della canzonetta, o comunque in connessione con motivi piuttosto semplici. A questo riguardo, senza ripercorrere l'intero studio compiuto da Chilesotti sulla chitarra,⁷⁴ torna comodo segnalare le tappe della paziente ricerca intorno ai modi dell'esecuzione e ai problemi della grafia da lui incontrati in questo settore specifico.

Avanti tutto, non è fuori luogo ricordare che nel periodo in cui rinvenne alcuni esemplari di tali musiche (all'incirca tra il 1883 e il 1909), lo studioso considerò fugacemente il cadenzare monotono delle «arie per cantar ottave» e più in generale le analoghe intonazioni dei cantori al liuto del XVI secolo. I primi segnali di un'esplorazione mirata al Seicento si trovano invece nelle lettere scambiate con Arrigo Boito. Il quale, in veste di consulente di casa Ricordi, nel maggio del 1883 sollecitò il musicologo a inviare un manipolo di brani notati con il solo alfabeto, verosimilmente le raccolte di Stefano Pesori, incuriosito dall'assenza del pentagramma e quindi della linea melodica, da ritenersi implicita negli accordi dello strumento («la pregherei di spedirmi quelle canzonette senza musica, colle sole lettere per la chitarra, ché le vorrei scrivere segnandovi sotto gli accordi indicati dalle lettere, e vedere se questa curiosa foggia di declamazione e recitativo meriti di esser fatta conoscere nell'accennata Biblioteca»)⁷⁵.

Con ogni evidenza il giudizio di Boito fu positivo, talché due anni dopo Chilesotti poteva dare alle stampe il terzo volume della «Biblioteca di rarità musicali», contenente l'edizione moderna degli *Affetti amorosi* di Giovanni Stefani (1618, qui 1624) e dello *Scrigno* di Pesori (s.d.).⁷⁶ La riproduzione di tali musiche implicava però la risoluzione di alcuni problemi di ordine esecutivo, per superare i quali era necessario l'intervento di un *editor* buon conoscitore degli strumenti a pizzico, qual'era appunto Chilesotti. Ad esempio, negli *Affetti*, come in altre raccolte coeve, il ritmo della chitarra è alquanto

graziato il tedesco liuto che ce la conservò»; cfr. inoltre OSCAR CHILESOTTI, *Una stanza del «Furioso» messa in musica nel secolo XVI*, «Gazzetta musicale di Milano», XLV, 1890, pp. 286-287 e l'edizione *Da un codice Lauten-Buch del Cinquecento* cit., p. 54.

⁷³ Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Ms. Cart. II 34, c. 5; dalla villanella intavolata per liuto Ottorino Respighi trasse una versione per orchestra e la inserì nella seconda suite del 1923, su cui ATTILIO PIOVANO, *Note in margine all'influenza di Oscar Chilesotti sul neoclassicismo musicale italiano*, in *Oscar Chilesotti: diletto e scienza* cit., pp. 437-480: 460-461.

⁷⁴ Sul quale si può consultare il saggio di STEFANO TOFFOLO, *L'interesse per la chitarra del dr. Oscar Chilesotti: diletto e profezia*, in *Oscar Chilesotti: diletto e scienza* cit., pp. 259-296.

⁷⁵ Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. B 386, lettera del 21 maggio 1883.

⁷⁶ GIOVANNI STEFANI, *Affetti amorosi. Canzonette ad una voce sola [...] (1624), con l'alfabeto per la chitarra spagnola*, a cura di Oscar Chilesotti, Milano, Ricordi, 1885 (Biblioteca di rarità musicali, 3).

approssimativo, in quanto la notazione non precisa regolarmente il numero delle «botte», e la realizzazione del basso continuo differisce dall'accompagnamento della chitarra, il cui alfabeto non solo è sprovvisto di accordi modulanti, ma indica pure armonie in modo maggiore laddove il basso richiede chiaramente armonie in modo minore e viceversa. Quindi, conclude lo studioso nelle sue osservazioni preliminari, la chitarra non poteva essere accorpata con altri strumenti accompagnatori, ma doveva essere suonata da sola per il piacere dei dilettanti; nel realizzare poi la revisione lo studioso ha corretto i passi dubbi, ha ridotto i valori e riportato al luogo giusto le «strappate» della mano destra.⁷⁷

Nel 1886 Chilesotti venne in possesso delle raccolte di Giovan Battista Fasolo e di Francesco Asioli e, com'era suo costume, ne diede una descrizione nella «Gazzetta musicale di Milano»,⁷⁸ contribuendo ad attirare l'interesse di altri studiosi su questo genere di musica. Intorno al 1890, ad esempio, Giuseppe Branzoli si occupò della trascrizione di un manoscritto per chitarra conservato presso la Biblioteca Angelica di Roma.⁷⁹ A sua volta, nel 1898, lo studioso di melica occitanica Antonio Restori ricopiò per Chilesotti un brano con alfabeto e versi in spagnolo da un codice di metà Seicento che appartenne a donna Ginevra Bentivoglio.⁸⁰ Nel 1909, infine, avendo deciso di riprendere in esame il repertorio vocale con chitarriglia, il nostro scrisse un articolo per la «Rivista musicale italiana» sulle *Arie* di Francesco Severi (1626) e sulla *Barchetta passaggiera* di Fasolo (1627), il cui alfabeto corrisponde come sempre all'intavolatura illustrata da Girolamo Montesardo (*Nuova inventione d'intavolatura per sonar li balletti sopra la chitarra spagniuola senza numeri e note* 1606).⁸¹ Opere rare, e patrimonio della sua biblioteca, che gli dettero il destro per ribadire la loro esecuzione con chitarra separatamente dal basso continuo e anche la loro parentela con il gruppo delle edizioni

⁷⁷ *Ivi*, pp. 1-2 della prefazione.

⁷⁸ OSCAR CHILESOTTI, *Musica del passato. Fasolo-Asioli*, «Gazzetta musicale di Milano», XLI, 1886, pp. 349-354.

⁷⁹ Si tratta del ms. 2135, accompagnato da una lettera esplicativa di Branzoli, sul quale si legge lo studio di CLAUDIO SCOZZAFAVA, *Una lettera inedita di Giuseppe Branzoli sulla trascrizione delle intavolature alfabetiche per «chitarra alla spagnola»*, «Note d'archivio per la storia musicale», n.s., V, 1987, pp. 53-68.

⁸⁰ Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti, Cart. Gualt. R 29, lettera del 14 ottobre 1898. Sebbene scomparso, come mi comunica gentilmente l'amico Dinko Fabris, il manoscritto è menzionato dalla letteratura musicologica (ad es. cfr. JOHN H. BARON, *Secular Spanish solo song in non-Spanish sources, 1599-1640*, «Journal of the American musicological society», XXX, 1977, pp. 20-42) e Restori lo utilizzò per uno studio in onore di Menéndez y Pelayo (1889).

⁸¹ OSCAR CHILESOTTI, *Canzonette del Seicento con la chitarra*, «Rivista musicale italiana», XVI, 1909, pp. 847-862. Della *Barchetta* del Fasolo, opera meglio nota sino a qualche tempo fa come *Misticanza di vigna*, è disponibile ora l'edizione facsimile della revisione manoscritta preparata da Chilesotti: *Giovan Battista Fasolo e la «Barchetta passaggiera»*, a cura di Ottavio Beretta, Lucca, LIM, 1994 (Quaderni di San Maurizio, 4). Salvo qualche eccezione, per le raccolte secentesche che verranno in seguito menzionate evito di dare gli estremi completi e mi permetto di citare due saggi da me scritti anni or sono, ove tali opere sono elencate per esteso: IVANO CAVALLINI, *Sull'opera «Gratie et affetti amorosi» di Marcantonio Aldigatti*, «Quadrivium», XIX, 1978, pp. 195-203; *Id.*, *Sugli improvvisatori del Cinque-Seicento: persistenze, nuovi repertori e qualche riconoscimento*, «Recercare», I, 1989 (Omaggio a Nino Pirrotta), pp. 7-22.

più povere, dotate esclusivamente di lettere sottomesse al testo poetico. «Semplici poesie – rilevava Chilesotti – delle quali la melodia era notissima, o per le quali si citava l'aria in voga da adattarvi. Quest'ultimo caso lascia anche supporre che talora gli accordi, opportunamente variati, fossero destinati a creare una forma artistica speciale, per quanto modestissima, coll'accentare il ritmo poetico o col sostenere l'improvvisazione di un recitativo, di un canto ecc. a guisa dell'arte dei trovatori antichi e dei cantastorie ormai passati di moda». ⁸²

Nient'affatto banali, le indicazioni dell'articolo citato consentono di mettere a fuoco il problema dell'intavolatura chitarristica pertinente ai due repertori, ponendo al vaglio un *corpus* di musiche di gran lunga superiore ai cento esemplari. In primo luogo, la definizione del ritmo, da tenere perlopiù sulla traccia delle lettere-accordi, è assolutamente imprecisa e alquanto circoscritta pare l'eventualità di affiancare la chitarra agli strumenti chiamati a risolverlo il continuo. Per la risoluzione del primo dei due aspetti ci si può valere delle parole di Benedetto Sanseverino, il quale, nella premessa a *El segundo libro de los ayres* (1616), invita «a spezzare alcuna nota facendone di una due, e talvolta ancora di due farne una sola, per accomodare bene le parole alle stanze»; procedimento estemporaneo che si rimette all'«intelligenza e pratica di chi si degnerà servirsene». ⁸³ Per il secondo non è fuori luogo richiamare le opinioni negative formulate da Carlo Milanuzzi e Biagio Marini sull'aggregazione della chitarra con il liuto e lo strumento da tasto. «Per essere vario l'affetto che rende il chitarrone, o [la] spinetta, da quello della chitarra alla spagnola – dichiara perentoriamente l'abate Milanuzzi in premessa al *Terzo scherzo delle ariose vaghezze* (1623) –, nel sonar queste ariette in molti luoghi ho variata la nota della ditta chitarra [ossia l'accordo, n.d.r.], da quella che è assegnata nel basso fondamentale, posta per gl'altri stromenti». ⁸⁴ Nella prefazione agli *Scherzi e canzonette* del 1622 Marini avverte i lettori che «non troveranno in qualche loco [...] l'alfabeto concorde con il basso», in quanto «l'animo dell'autore è d'accompagnar la voce più che sij possibile, non curandosi in questo [= l'alfabeto per la chitarra] d'obligarsi a quello [= il continuo], essendo la chitariglia priva di molte bone consonanze». ⁸⁵

A sfatare il pregiudizio che si tratti di una scelta limitata ai due autori è la serie dei brani che, vuoi per la costitutiva semplicità, vuoi per l'assetto delle armonie, sono dichiarati da molti musicisti dell'epoca «più a proposito» per ricevere le lettere della chitarra, le quali, come argomentava Chilesotti, corrispondono esclusivamente ad accordi maggiori e minori. Risulta così impossibile applicare i principi elementari dell'armonia ed è pure inattuabile la riproduzione dei bassi situati sotto il la_2 , nota con cui si intona la corda più grave dello strumento. Differenziati da altri, per i quali è appropriato il

⁸² CHILESOTTI, *Canzonette del Seicento con la chitarra* cit., p. 847.

⁸³ Cfr. le avvertenze in BENEDETTO SANSEVERINO, *El segundo libro de los ayres villancicos, y cancionillas a la espanola, y italiana al uso moderno*, Milano, Lomazzi, 1616.

⁸⁴ Cfr. le avvertenze in CARLO MILANUZZI, *Terzo scherzo delle ariose vaghezze*, Venezia, Vincenti, 1623.

⁸⁵ Cfr. le avvertenze in BIAGIO MARINI, *Scherzi e canzonette a una e due voci*, Parma, Viotti, 1622.

ricorso al continuo, sono parecchi i titoli che riportano l'indicazione testé stralciata. Per amore di esemplificazione si possono perlomeno elencare il *Giardino musicale di varii eccellenti autori* (1621), gli *Scherzi* di Gregorio Veneri (1621), tutte le *Varie musiche* di Raffaello Rontani (1619, 1620, 1625), le *Musiche* di Filippo Vitali (1622), le *Cantate* di Domenico Crivellati (1628), la prima e seconda *Scelta di villanelle* di Pietro Paolo Sabbatini (1650, 1652).

Del tutto vaga, poi, resta a tutt'oggi la possibilità di eseguire le musiche con solo alfabeto e testo poetico, come il *Primo libro d'intavolatura per la chitarra spagnuola* di Sanseverino (1622), la *Prima scielta di villanelle accomodate con l'intavolatura per sonare sopra alla chitarra spagnuola* e il *Primo, secondo e terzo libro d'intavolatura* di Pietro Millions (ambedue del 1627), le cinque raccolte di *Bellissime canzonette* di Remigio Romano (1622-1627), la *Prima scielta di villanelle napoletane* di Giacinta Fedele (1628), l'*Intessitura di varii fiori* di Giambattista Abbatessa (1652) e le già menzionate edizioni di Pesori. Per queste e altre opere del medesimo tipo si può immaginare che la linea del canto fosse di uso comune, o perlomeno riconoscibile negli impliciti stacchi melodici provenienti dal tocco delle corde più acute. Non va rigettata a tal fine la proposta avanzata da Chilesotti su quest'arte di poche pretese, che si qualifica a suo avviso come un semplice ausilio armonico e ritmico per l'accentazione dei versi, secondo un criterio di improvvisazione cui parrebbero afferire alcuni lavori di Pietro Millions, nei quali non v'è traccia del testo. Ciononostante, le didascalie poste sotto l'alfabeto recitano «qui s'incomincia a cantare» e «si ripiglia dall'ultimo verso» (cfr. la *Siciliana e Amorosette ninfe* nel *Primo, secondo e terzo libro* cit.).⁸⁶

La cadenza monotona delle musiche in parola va probabilmente rimeditata in base a una tradizione orale prossima a quella dei bassi a discanto, usati dai cantastorie e dai rimatori all'improvviso che popolarono le corti e le piazze italiane nel XVI secolo. Quantunque sia arduo stabilire l'esistenza di moduli precisi, non sembra casuale che tra le arie per chitarriglia, notate e non, ve ne siano parecchie sugli ostinati di follia, romanesca, ciaccona e ruggiero. Altre, poi, conservano nella linea del canto i tratti singolari della declamazione melodica, da non confondere con il recitativo, come le siciliane, le «arie per cantar ottave» e «le arie per cantar sonetti».⁸⁷ Una rappresentazione verisimile di questo tipo, spesso fondato sul metro popolare dello strambotto, è offerta da alcuni brani strofici notati con accordi *ad libitum* della chitarra, quali *Amor il mio tormento e la mia pena*, *Dolce e soave io mi credea d'amore* e *Fiamma del mio cor, luce amorosa*, che si leggono negli *Affetti* (cit.) e nei *Concerti amorosi* (1623) dello Stefani.⁸⁸ A suffragare poi la tesi della 'contaminazione' popolare-colto sono gli asserti

⁸⁶ PIETRO MILLIONI, *Quarta impressione del primo, secondo et terzo libro d'intavolatura*, Roma, Facciotti, 1627.

⁸⁷ Sul repertorio secentesco della siciliana cfr. DARIO LO CICERO, *Nuove fonti per la siciliana seicentesca*, in *Ceciliania per Nino Pirrotta*, a cura di Maria Antonella Balsano e Giuseppe Collisani, Palermo, Flaccovio, 1994, pp. 111-124.

⁸⁸ GIOVANNI STEFANI, *Concerti amorosi, terza parte delle canzonette in musica*, Venezia, Vincenti, 1623.

di Scipione Cerreto, il teorico napoletano che nell'*Arbore musicale* (1608) assegna lo strumento alle classi più umili, ma anche ai gentiluomini dilettanti, che oramai si accontentavano di mandare a memoria i motivi più in voga per sostenerli con banali giri armonici («Vi sono ancora gli suonatori di chitarra alla spagnola, alli quali si ben li tocca l'istesso grado, nondimeno per essere stata usata da gente basse e di poco valore, non dico da boffoni, li quali se ne hanno servito ne i conviti, ma che fusse poi usato tal suono da cavalieri et da altre persone principali l'ha cagionato la facilità dello stromento, quale essercizio [che] s'impara più tosto per aria che per arte»).⁸⁹

A distanza di un secolo, caduta ogni preclusione verso la ricerca positiva, è dunque più facile apprezzare le ipotesi su cui Chilesotti ha fondato le proprie indagini e procedere con nuove deduzioni nell'approfondimento della materia da lui digrezzata. Ma in un paese come l'Italia, che dalla prima guerra mondiale sino agli anni Cinquanta ambiva soprattutto a nobilitare il dibattito critico ed estetico,⁹⁰ non vi era posto per la musicologia delle origini, né lunga memoria per un Chilesotti scopritore di musiche ritenute importanti e tuttavia meno attraenti rispetto alle opere dei grandi autori.

⁸⁹ SCIPIONE CERRETO, *Dell'arbore musicale*, Napoli, Bonino, 1608, p. 37. La segnalazione e il commento di questo passo si leggono nell'introduzione di Francesco Luisi al facsimile del trattato (Lucca, LIM, 1989, p. XII). Della duplice qualificazione sociale non v'è traccia, invece, in Vincenzo Giustiniani (*Discorso sopra la musica de' suoi tempi* 1628), né in Montesardo (*Nuova intavolatura* cit.), il quale ultimo si limita a dire che fu obbligato ad inventare l'alfabeto per soddisfare «le honeste voglie» della nobiltà fiorentina.

⁹⁰ Su questo ricambio generazionale, che influì notevolmente sulla nascita di una nuova fase degli studi critici, cfr. la ponderosa introduzione di Luigi Pestalozza al volume *La Rassegna musicale. Antologia*, a cura di Luigi Pestalozza, Milano, Feltrinelli, 1966.



APPENDICE I

OSCAR CHILESOTTI, *Vaniloqui di un brontolone*, «Gazzetta musicale di Milano», XLII, 1887, pp. 74, 82-84.

Quando sento qualcuno tirar fuori la «musica di Wagner» o «l'avvenirismo che si fa strada dovunque», un desiderio intenso s'impadronisce di me e precisamente quello di aprire con ogni possibile delicatezza la scatola ossea che racchiude la materia pensante dell'individuo loquente o scrivente, per constatare coll'esperienza diretta se dice così per atonia completa delle funzioni cerebrali, oppure per malignità voluta o congenita della lingua.

O che! Wagner dunque ha scritto musica differente da quella degli altri musicisti! Ed a sì fatto genere di musica tutti ormai fanno festa!

Si cesserà finalmente una buona volta dallo svisare per stolidezza, per stizzosa impotenza, per cruccio d'invidia, una delle questioni più semplici, più facili? In essa non c'è *busillis*; per vederci chiaro basta intavolarla senza malafede.

Non v'ha dubbio che fra i così detti antiwagneristi ognuno, e tanto più chi ha fina educazione artistica, riconosce che Wagner è un gran maestro, compositore di musica eccellentissima.

Di passata, e quantunque ciò non importi gran fatto, osservo che così non succede nel campo avversario, ove milita gente per la quale le produzioni degli altri maestri contano meno di uno zero, gente di cui non si trova la più intransigente, la più sdegnosa di accettare qualsiasi discussione sui criteri artistici e sull'idolo che vogliono intronizzare.

Ora, domando io, wagneristi per la pelle, conoscete voi la storia della musica? Se sì, dovrete sapere che gli inventori del melodramma partirono da quelle stesse idee che Wagner pose a fondamento del suo sistema, idee che da allora fecero di tratto in tratto non infrequenti apparizioni, risuscitate da maestri che anelavano a nuovi orizzonti.¹ Gli inventori del melodramma tentavano di restaurare l'antica tragedia dei greci ed intendevano che la musica concorresse, umile ancella, a sostenere, a rinforzare il poema che volevano informato a scrupolosa verità drammatica, proprio come Wagner. Se non che si capì poi che l'arte deve esprimere il bello e non il vero, e allora, abbandonati i cori madrigaleschi, le melopee senza disegno ritmico, le divisioni dell'orchestra in istromenti della stessa famiglia per caratterizzare ogni personaggio dell'azione, si pensò ad unire i disparati elementi nella formazione di un tutto omogeneo in cui fossero sovrane la melodia propriamente detta e le voci.

Ben altri mezzi, meno puerilmente convenzionali, restavano ai compositori di genio per ottenere l'espressione drammatica. Dove trovarne più appropriati, ed estetici veramente, di quelli che offre il canto nella sua inesauribile ricchezza di timbri e di ritmi?

Più tardi si trascese, e il melodramma divenne un pretesto per mettere in mostra certe virtù nelle quali si applaudivano barbaramente come perfezione dell'arte gorgheggi, volate, fioriture, agilità stranissime, in aperta contraddizione col senso delle parole.

La convenzione ridicola fu tolta da maestri di buon gusto; ma, si badi bene, è forse meno ridicola l'altra convenzione, citiamo la vecchia frase, di mettere la statua in orchestra ed il piedestallo sulla scena?

¹ Per altro ci sarebbe molto da dire sulla troppo vantata (qualche volta anche in modo ridicolo) rivoluzione prodotta da Gluck nel melodramma, ma *non est hic locus*. Vedasi in proposito la «Revue des deux mondes» del 1 gennaio 1887.

Dato che l'arte dal 1600 si è suddivisa in vari rami, aventi tutti uno spiccato carattere, cosa si deve pensare di un maestro che una scuola, dicentesi nuova e dell'avvenire, vuole imporre gigante su tutti perché, ottimo compositore in un genere di musica già nettamente definito, ha inteso a far prevalere un tal genere col trasportarlo in un altro campo?

Or bene, Wagner, sinfonista abilissimo e di genio meraviglioso, ha scritto in realtà musica sinfonica nel melodramma, chiamando le voci a funzioni di stromenti per dare impasti nuovi ad una polifonia orchestrale.

Alla domanda se ci abbia guadagnato la musica drammatica, per chi ha il bene dell'intelletto, la risposta da dare non è dubbia: con tale sistema si finirà col mandarla in rovina.

Del resto so benissimo che cercar di appianare tale argomento è fatica sprecata: per ora è di moda esser wagnerista in musica, magari senza capirne un bel nulla, come è di moda il radicalismo in politica. Mi basta solo constatare che quando si dice mi piace o intendo che mi piaccia Wagner, in fatto si dice: «mi piace la musica sinfonica adattata ad un'azione mitologica o fantastica che abbarbaglia gli occhi e la mente; mi piace nel dramma che ne deriva il succedersi di brani stupendamente belli a lusinggini sapientemente narcotizzanti: mi piacciono l'indefinito amalgama, le mistiche combinazioni di voci e di stromenti nebulosamente entusiasmanti, il frazionamento fantasmagorico ed inconcepibile di parti, quali seppe fonderli nel suo sistema il profeta di Bayreuth».² E allora, o avveniristi sfegatati, guardatevi almeno dall'andar ai sette cieli quando eseguite la musica di Wagner al pianoforte: capirete che siete molto... fuori di strada.

Né voglio lasciar passare senza una breve nota l'asserzione che la musica di Wagner ormai si fa strada dovunque. Se così sia non cerco, ma invece mi si presenta inconcusso il fatto che pur troppo si moltiplicano da per tutto in modo vergognoso i teatri d'operette, vera negazione d'ogni alto sentimento estetico, e che questi teatri sono sempre frequentatissimi, viva e palpante protesta del pubblico contro coloro che vogliono a forza ammannirgli le bellezze scientifico-veriste della musica drammatica dell'avvenire [...].

² A chi dice che il dramma lirico creato da Wagner è l'applicazione alla musica dell'estetica (l'oggetto dell'arte) della filosofia di Schopenhauer, presento i due brani seguenti tradotti dal volume I, lib. III, par. 52 dell'opera capitale (*Il mondo come volontà e rappresentazione*) del grande pessimista alemanno: «la musica non esprime mai il fenomeno, ma bensì l'essenza intima, l'*in-sé* del fenomeno, la volontà stessa. La musica non esprime tale o tal'altra gioia, tale o tal'altra afflizione, dolore, spavento, giubilo, gaiezza o calma dello spirito; dipinge invece la gioia stessa, l'afflizione stessa, e tutti gli altri sentimenti, per così dire, in astratto; ci dà la loro essenza netta da qualunque accessorio e per conseguenza dai loro motivi. E tuttavia noi la comprendiamo perfettamente malgrado questa sottile quintessenziazione. Da ciò viene che l'immaginazione è così facilmente risvegliata dalla musica: la nostra fantasia cerca di dare una figura a questo mondo di spiriti, invisibile sì e pur tanto animato ed irrequieto, che ci parla direttamente – essa si sforza a dargli carne ed ossa, cioè ad incarnarlo in un paradigma analogo. Ecco l'origine del canto con parole e del melodramma, seguendone che l'uno e l'altro non devono mai dimenticare la loro posizione subordinata per impossessarsi della parte principale e fare della musica un semplice mezzo d'espressione a loro uso, cioè che è uno sbaglio grossolano ed un'assurdità. Perocché la musica non esprime che la quintessenza della vita e dei suoi incidenti, le cui differenze non esercitano spesso alcuna influenza a suo riguardo. Si è tale specie di generalità esclusivamente propria della musica, malgrado la sua rigorosa precisione che le dà un così alto valore e ne fa la panacea dei nostri mali. In conseguenza, per la musica, cercar troppo d'adattarsi alle parole ed agli avvenimenti è voler parlare una lingua che non è la sua. Alcun compositore è esente da questo difetto più di Rossini; perciò la musica di lui parla con tanta purezza e precisione la lingua sua propria, che non ha bisogno di parole e produce il suo effetto anche eseguita solamente dagli stromenti» (Orrore!) [...].

APPENDICE II

OSCAR CHILESOTTI, *Nietzsche e Wagner. Il caso Wagner*, «Gazzetta musicale di Milano», XLIV, 1899, pp. 343-346, 357-358, 367-368.

Le prime relazioni fra i due superuomini rimontano al maggio del 1869, quando Federico Nietzsche, attratto dall'ammirazione per il compositore di *Tristano e Isolda*, si recò a visitarlo nella villa di Tribtschen presso Lucerna. In quell'epoca Wagner era ancora il maestro della *musica dell'avvenire*, discussa coll'animazione più passionata in ogni paese d'Europa; ma ei procedeva sicuro per la via che doveva condurlo alla piena gloria cercando di realizzare, nella fondazione di un teatro modello, le teorie che aveva esposto con ampio corredo di principi metafisici nei suoi libri per la riforma del dramma musicale. Nietzsche, ancora ignoto, professava filologia a Basilea.

Dobbiamo credere che una simpatia istintiva abbia allora unito l'artista e il pensatore, e che fra loro si sia stabilita la comunione delle idee? Doveva farvi certo ostacolo la differenza di età, di educazione, di carattere. Ma Wagner si sentì lusingato dall'entusiasmo del giovane professore, la cui scienza, il cui spirito lo avevano vivamente colpito. E Nietzsche, prima ammiratore di Bach Haydn Schubert Mendelssohn e Beethoven, ora si abbandonava senza riserva a Wagner, esaltandosi al più alto grado per l'arte nuova che stava per imporsi, con tanta audacia, sulle tradizioni del passato.

Dalla corrispondenza epistolare che seguì alla visita di Tribtschen si potrebbe arguire che un affetto sincero, una confidenza illimitata avessero legato due menti superiori destinate ad intendersi; fu forse illusione in buona fede d'ambo le parti, illusione distrutta da una lunga serie di malintesi, di risentimenti troppo umani, che doveva condurre adagio, adagio ad una rottura clamorosa. Vediamone le fasi.

Verso la fine del 1869 Wagner scriveva a Nietzsche: «Mostrate al mondo cosa è la vera filologia e aiutatemi a realizzare la grande rinascenza». Nietzsche parve accettare l'invito: due anni dopo pubblicò *L'origine della tragedia* [*La nascita della tragedia* n.d.r.] (dicembre 1871), dove, spiegando il sorgere del teatro greco, glorificava di riflesso l'arte di Riccardo Wagner. Siccome è questo il libro più perfettamente e più efficacemente compiuto dal Nietzsche, gioverà notare in modo sommario l'idea che vi domina, quell'idea che determinò più tardi lo strano e pur logico voltafaccia di Nietzsche quando la riforma wagneriana si tradusse in atto.

Ne è punto di partenza la metafisica di Schopenhauer che vede nel mondo la volontà oggettivata mediante il principio d'individuazione. Giungendo a negare la volontà il mondo esterno crolla; ma, continua Nietzsche, può sussistere, come fenomeno estetico, un mondo sorto per mezzo della visione creatrice dell'artista. Questi, sia direttamente coll'invenzione, sia indirettamente colla contemplazione, crea immagini del mondo esterno che producono diletto artistico. Essenza dell'atto estetico è un *sogno* non solo del bello, del gaio, ma anche del doloroso, dello spaventevole; ha potenza di farlo la *facoltà apollinea*. L'uomo apollineo sfugge al pessimismo nella contemplazione della bellezza; ei dice alla vita: *ti voglio, perché la tua immagine è bella; tu sei degna di esser sognata*.

Però la volontà è conscia di sé stessa e si sente identica alla vita e al dolore di tutto l'universo; l'ebbrezza o l'estasi, diminuendo o togliendo il sentimento dell'individualità, stabilisce questa unione dell'uomo colla natura, che Nietzsche definisce *stato dionisiaco*. Linguaggio naturale dell'uomo dionisiaco è la musica, espressione diretta della volontà eterna e primordiale, immagine adeguata di quel desiderio che agita ogni cosa. Nello stato dionisiaco l'uomo comprende i dolori e le illusioni dell'individuazione, ma nel tempo stesso acquista la coscienza della sua eternità, poiché la sua volontà è parte della volontà universale. E, pur di fronte alla distruzione di tutto ciò che

è perituro, egli sfugge al pessimismo conoscendo che la volontà è eterna mentre s'avvicinano i fenomeni; ei dice alla vita: *ti voglio, perché sei eterna*.

Gli dei dell'Olimpo sono creazione diretta dello spirito apollineo: per sfuggire all'orrore della realtà intravvista il genio greco immaginò splendidi sogni di una vita quale meriterebbe d'esser vissuta. La poesia omerica è il canto di trionfo della civiltà greca, vittoriosa del terrore dell'epoca dei titani; essa segna il punto culminante dell'illusione apollinea, per cui l'artista greco seppe dissimularsi la tristezza e la bruttezza della vita reale.

Sotto l'influenza dello spirito dionisiaco invece si stabilirono feste in cui la natura celebrava la sua liberazione, in cui l'uomo si esaltava nel sentimento della sua comunione coll'universo. Dall'orgia dionisiaca sorse la tragedia greca.

La tragedia greca ebbe principio con un coro di satiri. Il satiro rappresentava ai greci lo spirito della natura eternamente possente e feconda, il simbolo degli istinti più forti dell'uomo. Il coro di satiri colla danza e la musica eccitava nello spettatore il sacro entusiasmo, lo induceva a dimenticare l'individualità, innalzandolo all'ebbrezza mistica nella splendente visione del dio Dionisio. Allora doveva sorgere l'immagine apollinea, estrinsecazione precisa e plastica dello stato d'animo, impreciso e musicale, determinato dall'ebbrezza dionisiaca.

In ultima analisi la tragedia greca è dunque una manifestazione del sentimento dionisiaco specializzata per gli occhi e per l'intelligenza mediante un'immagine apollinea. Unico eroe ne è il dio Dionisio; e la tragedia, dapprima puramente lirica, diventa un inno in onore di lui, il coro comunicando al pubblico la sua visione. Più tardi questa visione si oggettiva [viene] rappresentata sul teatro per essere imposta più intensamente all'immaginazione dello spettatore; e finalmente Dionisio non apparisce più sotto la sua forma divina, ma bensì sotto le varie forme plastiche degli eroi in cui si è incarnato, sotto la maschera tragica di un Prometeo, di un Edipo. Quest'epoca della *saggezza tragica*, che per Nietzsche si spiegò maravigliosa nei drammi d'Eschilo e che trovò espressione razionale nella filosofia d'Eraclito, rappresenta, secondo lui, la più alta perfezione raggiunta dalla civiltà greca.

Quando lo spirito dionisiaco fece posto allo spirito scientifico, il pessimismo non poteva apparire, poiché il sapiente dice alla vita: *ti voglio, perché sei degna di essere conosciuta*; ma la scienza crede che il mondo sia intelligibile nell'insieme come lo è in dettaglio e che virtù suprema sia il sapere. Davanti al tribunale della ragione la tragedia dionisiaca doveva di necessità soccombere, precisamente per quell'elemento irrazionale, illogico, *musicale*, che racchiude in sé. Una tragedia nulla prova, non mette in luce alcuna verità. Per di più è decisamente immorale: non mostra dessa la distruzione dei migliori modelli della bellezza umana? Ora se v'ha, come lo vuole l'ottimismo scientifico, legame necessario tra la scienza, la virtù e la felicità, la morale tragica diviene un'eresia pericolosa. La giustizia poetica deve quindi trionfare nelle opere dello spirito e allora la più alta forma dell'arte si spiega nella favola esopiana. Socrate condannava non solo l'arte tragica, ma generalmente tutta la coltura ellenica; Socrate era l'incarnazione della ragione, mentre i greci obbedivano alla legge superiore dell'istinto; questi volevano la vita potente e bella, egli la voleva logica e conscia di sé stessa. In nome della ragione sovrana cadde in rovina il vecchio mondo, infinitamente perfetto in confronto di quello che stava per sorgere.

Wagner apprezzò il servizio che si rendeva alla sua *causa*: «Ho detto a mia moglie», scrive a Nietzsche, «che, dopo lei, venite voi in prima linea... Ho bisogno del vostro libro per mettermi in lena tra la colazione e la ripresa del lavoro: leggo e poi ritorno alla musica del mio ultimo atto» (*Il crepuscolo degli dei*). Un'altra volta gli dice che «lo mette nel suo cuore tra la moglie e il cane». Il 23 giugno 1872 pubblica nella *Gazzetta della Germania del Nord* un lungo articolo sul libro di Nietzsche, commentando in suo favore la tesi svolta dal giovane professore. E l'anno seguente,

posandosi la prima pietra del teatro di Bayreuth, si fa seder Nietzsche dirimpetto, alla destra della signora Cosima.

Tutto ciò mentre Nietzsche credeva che l'opera di Wagner gli potesse servire di pretesto per iniziare un paganesimo tedesco, tale da condurre ad un concetto anticristiano del mondo e dell'umanità. L'autore si desolava forse d'aver dovuto mettere nel suo libro il nome di Wagner, guastando il *grande problema greco col mescolarvi cose moderne*. La professione di fede nietzschiana non accettava Wagner che come suo profeta.

Nel settembre '73 Wagner, ricevendo l'opuscolo di Nietzsche su David Strauss, si lagna che il mondo esterno venga a distrarre il suo genio dall'istromentazione del *Crepuscolo degli dei*: lettere, notizie, pubblicazioni, non lo lasciano in pace; ma, in quanto all'amico, gli giura *che lo crede il solo uomo che sappia ciò che egli vuole*. In risposta all'invio del saggio *Sull'utilità e sugli'inconvenienti della storia* (settembre '74) Wagner scrive a Nietzsche: «Non vi aspetterete mica che vi faccia dei complimenti? Cosa potrei dirvi di nuovo sulla vostra foga, sul vostro spirito? Mia moglie certo vi riuscirà: è il suo mestiere di donna. Sappiate soltanto che la nostra grande impresa progredisce bene; nel '76 tutto si realizzerà – l'anno venturo cominceranno le prove».

E intanto cominciavano i malintesi! Wagner riconosceva l'ammirazione e i servigi del fedele partigiano e contava su lui per la prossima battaglia. Ma Nietzsche diventava bizzarro: colla scusa della salute, del lavoro, trascurava di scrivere, non accettava inviti. Quand'ecco un bel giorno comparve con un'opera di Brahms che voleva far leggere a Wagner. Il maestro stesso raccontò la scena che ne successe alla sorella di Nietzsche, Mad.me Foerster: «Vostro fratello aveva messo il suo fascicolo rosso sul pianoforte: ogni volta che entravo nella sala quest'oggetto rosso mi saltava agli occhi; decisamente mi affascinava, proprio come una pezzuola rossa esaspera il toro. Vedevo bene che Nietzsche intendeva suggerirmi: *Guarda, lì pure c'è del buono*; e una sera sono scoppiato. Ma che scoppio!» «E che cosa ha detto mio fratello?», chiese Mad.me Foerster. «Niente. Arrossi e mi guardò con molta dignità. Darei centomila marchi per avere il contegno di Nietzsche: sempre distinto, sempre dignitoso! Ah! ecco ciò che aiuta a farsi strada nel mondo!».

Nietzsche non intervenne a Bayreuth nel '75. Wagner, occupatissimo, non mostrò d'accorgersene; ma gradì, con grandi manifestazioni di gioia, un nuovo libro di Nietzsche, apparso alla vigilia delle rappresentazioni (*R. Wagner a Bayreuth*) per spiegare ed esaltare l'opera wagneriana. Wagner vi era presentato come un Eschilo moderno, in cui la saggezza tragica si esprimeva, meglio che nelle astrazioni filosofiche di Schopenhauer, sotto la forma viva e concreta di un'opera d'arte incomparabile. L'autore vedeva in lui un genio dionisiaco che, non potendo comunicare col linguaggio della parola il mondo di sentimenti che gli ferveva in seno, si era fatto drammaturgo ditirambico ed aveva riunito in una sintesi prodigiosa tutte le arti speciali (dell'attore, del musicista e del poeta) per esternare ciò che lo agitava. Credeva che la creazione di un dramma musicale, in cui avesse a rivivere la tragedia dei greci, avrebbe avuto la tendenza di ristabilire la coltura greca nel mondo moderno, provocando innovazioni capitali in fatto di morale, di educazione, di politica. Il trionfo dell'opera di Bayreuth, se definitivo e duraturo, poteva quindi esser salutato come l'aurora di un'era novella per l'umanità.

«Amico», gli scrisse subito Wagner, «il vostro libro è immenso! Come avete imparato a conoscermi bene? Venite presto. Venite a prepararvi, sentendo le prove, all'impressione della prima recita».

Nietzsche arrivò, ma di un umore più strano che mai. La dolce ricompensa d'assistere alle prove non lo sedusse: triste, incompreso, non seppe unirsi all'allegria chiassosa dei wagneristi che stavano per vincere l'ultima battaglia; partì, ritornò e ripartì sempre inosservato, trascurato, quando si aspettava di veder rinascere, sua mercé, il mondo antico nella restaurazione della tragedia greca.

Cose umane, troppo umane! L'artista, a null'altro intento se non alla realizzazione d'un progetto lungamente carezzato, trionfava, mentre il pensatore, estraneo alla realtà, s'accorgeva che il trionfo da lui preparato si riduceva ad una farsa meschina, tanto il dramma dionisiaco, di cui aveva in cuore la risurrezione, era in teoria superiore all'opera wagneriana.

S'incontrarono ancora una volta nell'inverno a Sorrento: ci fu scambio di complimenti, ma freddezza significativa. Qualche mese dopo Nietzsche inviava a Wagner una raccolta di pensieri dal titolo *Cose umane, troppo umane* [*Umano troppo umano* n.d.r.] dove l'autore, abbandonando ogni fede, proclamava con intima convinzione la vanità dell'ideale, la vigliaccheria della compassione, la bassezza d'ogni sentimento. Stupore di Wagner, seguito da uno scoppio; in un articolo del suo giornale di Bayreuth ei si scagliò contro quei saturnali del pensiero in cui con la filologia si analizza tutto, si critica tutto, senz'accorgersi che la realtà nulla ha a che fare colla malizia. M.me Wagner scriveva alla sorella di Nietzsche: «Quel poco che ho letto del libro di suo fratello m'ha bastato per capire che egli mi sarà grato un giorno di non averne letto più oltre». Tuttavia, l'antico apostolo del wagnerismo ebbe dal maestro il poema del *Parsival* con dedica affettuosa; ma ormai ogni rapporto fra loro si rompeva. Wagner finì col vedere in Nietzsche un ambizioso, che, dopo essersi fatto un nome alle sue spalle, lo abbandonava al solo scopo di render libera la propria personalità da ogni legame. Nietzsche scorse nel risentimento di Wagner una bassezza di carattere, una ristrettezza di spirito in stridente contrasto colla gloria pienissima che lo illuminava; e a poco a poco nella sua mente andò maturandosi il pensiero di rinnegare con aperta franchezza quanto una fervida devozione gli aveva fatto operare a pro dell'idea wagneriana. Così nel settembre 1888, per mezzo di quella penna che aveva scritte le pagine più affascinanti sull'impresa di Bayreuth, apparve un feroce libello contro Wagner: *Il caso Wagner – Problema musicale*. Il rumore ne fu enorme.

Il caso Wagner non è all'altezza delle altre opere pubblicate dal filologo e dal filosofo. Forse la cattiva causa non poteva stavolta ispirare felicemente il critico musicale, che, brancolando, cercava appoggio ad un convincimento sincero fin che si vuole, ma ispirato dalla passione.

Faccio seguire ai miei brevi cenni sulle strane relazioni di due individualità tanto disparate da non poter gioire insieme nel trionfo di un'idea comune, l'analisi in succinto del libro in cui si manifestò tutta l'acredine accumulata in un animo esacerbato perché non lo si comprendeva. Prima però vediamo i prelude.

Già durante gli studi sull'origine della tragedia Nietzsche, per spiegare l'intervento del coro nella *IX Sinfonia* di Beethoven, formulava una teoria in assoluta opposizione con quella di Wagner, ed opponeva al concetto wagneriano del dramma musicale un'idea radicalmente diversa: avrebbe voluto mettere i cantanti nell'orchestra, per non lasciare sulla scena che l'azione mimica. Più tardi, quando lavorava per il *R. Wagner in Bayreuth*, s'accorge di quanto v'ha di smisurato, di artificioso nel carattere e nelle facoltà di Wagner, mentre Bach e Beethoven si mostrano sotto la luce più pura; gli sfuggono giudizi severi sulla sua vita politica, sulle sue relazioni coi rivoluzionari e col re di Baviera, sul suo antisemitismo; gli sorgono dei dubbi sul suo valore, non come artista *integrale*, ma come *specialista*, ossia come compositore, poeta, drammaturgo e pensatore; e lo impressionano certi *elementi reazionari*, quali la simpatia pel medio evo e pel cristianesimo, le tendenze buddistiche, l'amore del meraviglioso, il patriottismo tedesco, agitanti nella mente di Wagner.

Nell'*Al di là del bene e del male* (1886) Nietzsche osservava: «Ho udito di nuovo per la prima volta l'ouverture del Wagner ai *Maestri cantori*: è un'arte stupenda, sovraccaricata, pesante e tarda, la quale per esser compresa pretende si presumino ancor viventi due secoli di musica: fa onore ai tedeschi che un tale calcolo non si sia mostrato falso! Quanti succhi, quante forze, quante stagioni e quante zone sono qui mescolate insieme! Tutto ciò ha tantosto l'aria dell'antico, tantosto dell'e-

straneo, dell'aspro, dell'immaturo; vi si riscontra l'originalità e il convenzionalismo, non di rado una vena birichina, più spesso ancora la rudezza e la grossolanità del fuoco e dell'animo ed in pari tempo la buccia aggrinzita e scolorita delle frutta giunte tardi a maturazione. È una corrente che passa larga e maestosa: improvvisamente un momento d'indugiarsi inesplicabile, simile ad una lacuna tra la causa e l'effetto, una pressione, una specie d'incubo ci fanno sognare – ma ecco che nuovamente la corrente s'allarga riconducendo quella sensazione, molteplicemente aggradevole, di antica e di nuova felicità, precipuamente di quella felicità che l'artista prova da per sé stesso, che non vuole nascondere, d'una felicità conscia eppure sorpresa della maestria dei mezzi da lui adoperati, di mezzi nuovamente ritrovati e non ancora completamente sperimentati, come sembra egli voglia farci comprendere. Preso nell'insieme nessuna bellezza, niente di meridionale, nulla della delicata chiarezza del cielo del sud, nessuna grazia, nessuna danza, appena un accenno alla volontà della logica. Direi quasi una certa goffaggine anche sottolineata come se l'artista volesse far comprendere ch'è 'voluta'; una veste pesante, qualche cosa d'originalmente barbaro e solenne, una confusione di cose preziose, dotte e venerabili; qualche cosa di tedesco nel migliore e nel peggior significato della parola, qualche cosa di molteplice, informe, inesauribile alla maniera tedesca; una certa strapotenza tedesca dell'anima, la quale non teme di celarsi sotto i raffinamenti della decadenza, sotto i quali si sente anzi forse meglio che altrove; vera caratteristica dell'anima tedesca, ad un tempo giovane e decrepita, ultrarilassata e pur straricca d'avvenire. Codesta musica esprime perfettamente quello ch'io penso dei tedeschi; essi sono di ieri l'altro e di postdomani: non hanno ancora un oggi [...]. Wagner quale musicista va classificato tra i pittori, quale poeta tra i musicisti, quale artista in generale tra i grandi attori». Il libro a venire è delineato.

Il caso Wagner fu pubblicato due anni dopo (settembre '88). Nella prefazione l'autore dice che nessuno fu immerso nel wagnerismo più pericolosamente di lui, che nessuno se ne difese più strenuamente, e che nessuno gliò più fortemente nel sottrarsi... Prima ed ultima necessità pel filosofo si è quella di mettersi fuori del tempo; ora Nietzsche si sente, come Wagner, figlio del secolo, ossia un decadente, colla differenza che se ne accorge e cerca [di] salvarsi. A ciò gli occorre mettersi in guerra contro tutto ciò che v'era in lui di malato, compresi Wagner, compresi Schopenhauer, compresi tutta l'umanità moderna. Suo più alto modello doveva esser l'occhio di *Zarathustra*, quell'occhio che contempla a distanze incalcolabili i fenomeni dell'umanità. Non si lagna però della malattia subita: Wagner è pericoloso, ma indispensabile al filosofo che, coscienza accusatrice del suo secolo, non potrebbe trovare guida meglio iniziata di lui per il labirinto dell'anima moderna.

Finita la prefazione Nietzsche loda Bizet a spese di Wagner; l'istromentazione di Bizet è quasi la sola che possa tollerare, quella di Wagner è *brutale, falsa ed ingenua*, cioè le permette di parlare nel tempo stesso ai tre sentimenti più sviluppati dell'anima moderna; che stromentazione deplorabile! Uno scirocco che provoca a sudore sgradito. La raffinatezza della musica di Bizet è raffinatezza di una razza, non di un individuo. S'intesero mai sulla scena accenti d'un dolore più tragico? E come sono ottenuti! Senza smorfie, senza moneta falsa, senza l'inganno del grande stile! Una musica che lascia all'uditore le sue qualità di creatura intelligente anche dal punto di vista musicale, proprio in aperto contrasto con quella di Wagner, che fu il genio più malaccorto del mondo sotto ogni aspetto. Con Bizet si prende congedo dall'umido Nord... *Il faut méditerraniser la musique* per ritornare alla natura, alla salute, all'allegria, alla giovinezza, alla virtù. Eppure Nietzsche fu tra i wagneristi più corrotti; era capace di prender sul serio Wagner. Ah! Wagner, vecchio mago, sa illudere: la cosa più meravigliosa dell'arte sua è la lente traverso la quale tutto s'ingrossa; Wagner stesso diventa un grand'uomo. Che cauto serpente a sonaglio! Per tutta la vita ha fatto risuonare le parole rassegnazione, lealtà, purità; innalzando lodi alla castità si è ritratto dal mondo corrotto – e lo si è creduto!... Non mi capite? Preferite il problema di Wagner a quello di

Bizet? Sia pure; è il problema della redenzione: Wagner ha sempre qualcuno che ha bisogno d'esser salvato – un omiciattolo o una ragazza. Che ricchezza nello sviluppo di questo *Leitmotiv*! Che sortite preziose e profonde! Chi c'insegnerebbe, in mancanza di Wagner, che l'innocenza è molto acconcia per salvare un peccatore interessante? (il caso del *Tannhäuser*). O che l'ebreo errante troverà salvezza, si fisserà, se si ammoglia? (il caso del *Vascello fantasma*). O che una vecchia pervertita ama d'esser salvata da casti giovanotti? (il caso *Kundry-Parsifal*). O che ad una bella ragazza piace di vedersi salva per mezzo di un cavaliere, che è wagneriano? (il caso dei *Maestri cantori*). O che anche donne maritate desiderano salvezza dallo stesso cavaliere? (il caso d'*Isolda*). O che il vecchio Dio, dopo essersi compromesso moralmente sotto ogni punto di vista, è in ultimo salvato da un libero pensatore, nemico della morale? (il caso dell'*Anello*). Ammirate sopra tutto quest'ultima profondità. La comprendete?... Ma ci sono ben altri insegnamenti nelle opere citate. Che un balletto wagneriano possa ridurvi alla disperazione ed alla virtù, è il caso di *Tannhäuser*; che si sia minacciati dalle conseguenze più disastrose quando non si va a letto all'ora solita, è il caso di *Lohengrin*. In *Tristano e Isolda* si glorifica lo sposo perfetto, che in certa situazione non ha in bocca che la domanda: *Ma perché non dirmelo prima? Non c'era niente di più semplice!* Risposta:

Ciò dir non posso,
E proprio mai
Quel che tu chiedi
Saper potrai.

Il *Lohengrin* contiene il bando solenne d'ogni ricerca e d'ogni questione; Wagner simbolizza così il pensiero cristiano: «Tu *devi* credere, e bisogna che tu creda». Amar la scienza è un attentato contro ciò che è elevato, che è santo...

Vediamo meglio la storia dell'*Anello*. Anche questa è una faccenda di redenzione, colla variante che stavolta il redento è Wagner. Wagner ha creduto, metà della sua vita, alla rivoluzione, come non vi fu che un francese per credervi. La cercava nei caratteri runici della mitologia, e credeva di aver scoperto in Sigfrido il rivoluzionario tipo. «Qual'è l'origine del male nel mondo?», si domandò Wagner. «Le vecchie convenzioni», si rispose, come tutti gl'ideologi rivoluzionari. In tedesco: i costumi, le leggi, le morali, le istituzioni, che servono di base al vecchio mondo, alla vecchia società. «Come sopprimere il male del mondo? Come abolire la vecchia società?» Non v'ha che un mezzo: dichiarar guerra alle 'convenzioni' (tradizioni, morale). È *ciò che fa Sigfrido*. Ei comincia presto: la sua nascita è già una dichiarazione di guerra alla morale – Sigfrido viene al mondo grazie all'adulterio, all'incesto... La leggenda non lo dice; è Wagner l'inventore del concetto radicale; in questo punto egli ha corretto la leggenda. Sigfrido continua come ha cominciato: non gli basta seguire il primo impulso, demolisce anzi ogni tradizione, ogni venerazione, ogni timore. Rovescia a colpi di spada ciò che non gli piace. Senza rispetto corre all'assalto delle vecchie divinità. Ma emancipar la donna, «salvare Brunehilde» [Brunilde, n.d.r.], è sua impresa capitale. Sigfrido e Brunehilde! il sacramento dell'amor libero! l'aurora dell'età dell'oro! il crepuscolo degli dei della vecchia morale! *Il male è abolito*... Il vascello di Wagner segue allegramente questa via per lungo tempo. Senza dubbio Wagner vi cercava il suo *scopo* più alto. Cosa successe? Il vascello batté in uno scoglio, Wagner s'impiantò. Lo scoglio era la filosofia di Schopenhauer: Wagner s'imbarazzava in un modo di vedere sull'universo affatto contrario a quello del grande pessimista. Cosa aveva messo in musica? L'ottimismo! Ne fu confuso. Per di più: un ottimismo per il quale Schopenhauer aveva creato un epiteto crudele: l'ottimismo *infame*! La confusione di Wagner raddoppiò. Egli ebbe lunghe esitazioni, il caso pareva disperato... Finalmente

intravvide un'uscita. Lo scoglio su cui s'era perduto, ebbene? se ne facesse uno scopo prefisso, l'idea recondita, la direzione sottointesa del viaggio? Naufragar *qui*, era proprio questa la sua mira. *Bene navigari, cum naufragium feci*. Si mise a tradur l'*Anello* in linguaggio schopenhaueriano. Tutto va a rotta, tutto crolla, il mondo nuovo è imbastito tanto male quanto il vecchio. Il *nulla*, la Circe indiana gli fa l'occhio dolce... Adesso Brunehilde che, secondo il primo concetto, doveva congedarsi da noi con un canto in onore dell'amor libero, lusingando il mondo coll'utopia socialista del «Tutto andrà bene», ha ben altro da fare. Essa deve prima di tutto studiare Schopenhauer, e poi metter in versi il quarto libro del *Mondo come volontà e come rappresentazione*. Wagner era salvo. Si trattava proprio di un salvataggio. Il servizio di cui Wagner è debitore a Schopenhauer sorpassa ogni misura. Di primo acchito il *filosofo della decadenza* ha fatto dono di sé stesso all'*artista della decadenza*...

Wagner è proprio un uomo? O non piuttosto una malattia?... Decadente tipico, ei sa far valere il suo gusto depravato come legge, come progresso, come fine supremo. La sua potenza di seduzione arriva al prodigio, davanti a lui l'istinto si atrofizza... *Wagner est une névrose*..., Wagner è l'artista moderno *par excellence*, il Cagliostro della modernità. Nell'arte sua sta confuso nella maniera più seducente ciò che oggi è sopra tutto necessario al mondo intero – i tre grandi stimolanti degli esauriti: brutalità, artificio, candore (idiotismo). Wagner è una disgrazia per la musica... I suoi successi sui nervi, e quindi sulle donne, hanno fatto discepoli dell'arte mistica non soltanto tutti gli ambiziosi del mondo musicale, ma anche i savi... Oggi solo si fa danaro con della musica malata; i nostri grandi teatri vivono di Wagner.

Supponiamo che il *successo* di Wagner prenda corpo, rivesta una figura, si mascheri da musicista sapiente e filantropo, e vada a braccetto coi giovani artisti. Come credete voi che potesse sbottonarsi? Amici miei, direbbe, poche parole tra noi. Far della cattiva musica è più facile che farne di buona. Ebbene! Se ciò fosse anche più utile? più meraviglioso, più eloquente, più entusiasmante, più positivo? più wagneriano? *Pulchrum est paucorum hominum*. Brutto scherzo! Noi comprendiamo il latino e fors'anche il nostro interesse. Il bello ha le sue spine, lo sappiamo. A che allora la bellezza? Perché non piuttosto la grandiosità, il sublime, il gigantesco, ciò che muove le masse? Ed ancora: è più facile esser gigantesco che bello; lo sappiamo.

Noi conosciamo le masse, noi conosciamo il teatro. La parte più scelta del pubblico, adolescenti tedeschi, Sigfridi cornuti ed altri wagneristi, ha bisogno del sublime, del profondo, dello schiacciante. Tutto ciò lo possiamo. E il resto, i cretini della civiltà, i piccoli *blasés* (*Blasierten*), gli eterni-femminini, la gente che digerisce bene, in breve la *plebe*, ha del pari bisogno del sublime, del profondo, dello schiacciante. Tutti costoro hanno la stessa logica: «chi ci rovescia è forte, chi c'innalza è divino, chi ci fa sognare è profondo». Decidiamoci, signori Musicisti, noi vogliamo rovesciarli, noi vogliamo innalzarli, noi vogliamo farli sognare? Tutto ciò lo possiamo. In quanto all'arte di suggerir sogni, è proprio di qui che il nostro concetto di «stile» prende il suo punto di partenza. Prima di tutto nessun pensiero. Nulla è più compromettente di un pensiero. Bensì lo stato d'animo che *precede* il pensiero! Il lavoro del pensiero increato, la promessa del pensiero futuro, il mondo prima della creazione, una recrudescenza del caos... Il caos fa pensare. Per parlare il linguaggio del maestro: l'infinità, ma senza melodia.

Seguitiamo: l'arte di rovesciare appartiene già in parte alla fisiologia. Studiamo anzitutto gli stromenti! Alcuni ci vanno alle viscere (aprono le porte, come dice Händel), altri esercitano un fascino sul midollo spinale. Il colore del suono è decisivo; ciò che risuona è quasi indifferente. Raffiniamo su questo punto. Perché diffonderci altrove? che l'arte nostra sia caratteristica sino alla pazzia! Si attribuisce ciò al nostro spirito quando diamo molto da indovinare con dei suoni. Irritiamo i nervi, battiamoli a morte, maneggiamo la folgore e il tuono – è ciò che rovescia.

Ma sopra tutto la *passione* rovescia. Intendiamoci sulla passione. Nessuna cosa è più a buon

mercato della passione! Si può fare a meno di tutte le virtù del contrappunto, è inutile d'aver imparato qualche poco – si può sempre esser passionato. La bellezza è difficile: guardiamoci dalla bellezza! E specialmente dalla *melodia*. Sprezziamo, amici miei, sprezziamo, se ancora abbiamo un po' di serietà per l'ideale, sprezziamo la melodia! Nessuna cosa è più pericolosa di una bella melodia! Nessuna cosa rovina più di sicuro il gusto! Siamo perduti, amici miei, se si ama di nuovo le belle melodie!... PRINCIPIO: *la melodia è immorale*. dimostrazione: *Palestrina*. MORALITÀ: *Parsifal*. L'assenza di melodia santifica anzi...

Ed ecco la definizione della passione. La passione, ossia la ginnastica del brutto sulla corda dell'enanarmonico. Osiamo, amici miei, esser brutti! L'ha osato Wagner! Agitiamo senza paura davanti a noi il fango delle armonie più ripugnanti! Non risparmiamo le braccia! Con ciò anzitutto diveniamo *naturali*... Un ultimo consiglio! Può darsi che desso riassuma tutto: *siamo idealisti*. Se non il partito più ragionevole, sarà per lo meno il più opportuno. Per innalzare gli uomini bisogna esser in alto. Passeggiamo sopra le nuvole, arringhiamo nell'infinito, attorniamoci di grandi simboli! sursum! bumbum! Non v'ha miglior consiglio. Che i «gonfi sospiri» ci servano d'argomento e la «nostra bell'anima» d'avvocato. La virtù vince anche sul contrappunto. «Chi ci migliora, come mai non sarebbe virtuoso?», tale fu sempre la conclusione dell'umanità. Miglioriamo dunque l'umanità! – proprio così si diventa virtuoso (ed anche «classico»: Schiller fu «classico»). Correre alla ricerca delle basse seduzioni dei sensi, alla ricerca della pretesa bellezza, ha snervato gli italiani: restiamo tedeschi! Le tendenze musicali dello stesso Mozart – Wagner ce lo disse per consolarci – erano frivole in fondo... Non permettiamo mai che la musica serva di «divertimento», «rallegrì», «faccia piacere». *Non facciamo mai piacere!* – siamo perduti se si torna all'arte edonistica... Ciò è cattivo secolo decimottavo... Invece niente sarebbe più consigliabile (ve lo dico sottovoce) di una certa dose d'ipocrisia (*Muckertum*), *sit venia verbo*. Ciò dà dignità. E scegliamo l'ora in cui conviene veder tutto in nero, sospirare cristianamente. «L'uomo è perduto: chi lo salverà? Come sarà egli salvato?» Non rispondiamo. Siamo circospetti. Mettiamo il freno alla nostra ambizione che vorrebbe fondar religioni. Ma nessuno ha il diritto di dubitare che *noi* lo salviamo, che la nostra musica sola lo salva (cfr. WAGNER, *Religione ed Arte*).

M'avvedo in tempo che seguirei a tradurre con troppo piacere le brillanti pagine del Nietzsche. Devo ormai limitarmi a riassumere a larghi tratti il suo opuscolo, tanto più perché l'autore va ripetendosi o afferma giudizi pungentissimi colla solita vivacità smagliante bensì, ma sempre colla solita mancanza d'uno spirito critico serio e sereno.

La decadenza inaugurata da Wagner potrebbe essere espressa colla formula: il musicista diventa un commediante e l'arte sua l'arte di mentire. Wagner non è un genio difettoso, abortito, condraaddittorio; Wagner è qualche cosa di perfetto, un decadente tipico, a cui manca il libero arbitrio, di cui ogni impulso è retto dalla necessità...

Per non parlare che dello *stile*, qual'è la caratteristica della decadenza *letteraria*? È il fatto che nell'insieme manca la vita. Anarchia degli atomi, disgregazione della volontà, «libertà dell'individuo», nel linguaggio della morale, amplificazione della teoria politica «eguaglianza dei diritti per tutti»... Quanto è meschina, impacciata, novizia, in Wagner, l'arte dello *sviluppo*, lo sforzo per rabberciare ciò che non vegeta progressivamente! La sua maniera fa pensare a quella dei fratelli Goncourt, il cui stile somiglia sotto molti altri riguardi allo stile di Wagner. Che Wagner abbia celato sotto il colore di *principio* la sua inettitudine a creare una forma organica, che abbia decretato uno «stile drammatico» dove noi non vediamo che l'impotenza a raggiungere uno stile qualunque, ciò dimostra l'arditezza che fu compagna di Wagner per tutta la vita: egli mette un principio dove gli manca una facoltà. Lo ripeto: Wagner è degno d'amore per la semplice scoperta dell'infinito, per l'immaginazione del dettaglio; a buon diritto lo si può proclamare nel genere un

maestro di prim'ordine, il nostro più grande *miniaturista* musicale, che sa mettere nel più piccolo spazio un'infinità d'intendimenti e di dolcezze... Credetelo: non bisogna dedurre il concetto più alto di Wagner da ciò che piace attualmente in lui. Di fronte a quanto fu concepito per sedurre le masse noi trasaliamo come in faccia ad un affresco troppo temerario.

Cosa importa l'irritante brutalità dell'ouverture del *Tannhäuser*? O il circo delle *Walkirie*? Tutto ciò che è divenuto popolare fuori del teatro nella musica di Wagner è di dubbio gusto e rovina il gusto. La marcia del *Tannhäuser* mi pare sospetta di probità affettata; l'ouverture del *Vascello fantasma* è dello strepito per niente; il preludio del *Lohengrin* ci offre il primo esempio, troppo efficace, troppo felice, della possibilità d'ipnotizzare colla musica... L'arte di Wagner pesa cento atmosfere; inchinatevi, è quanto vi resta a fare. Il commediante Wagner è un tiranno, il suo *pathos* sconvolge qualunque gusto, abbatte ogni resistenza... Fu egli per davvero un musicista? In ogni caso era qualche cosa di più: un istrione senza pari, il più grande dei mimi, il più stupefacente genio teatrale che i tedeschi abbiano mai avuto, il mostro scenico *par excellence*. Il suo posto è fuori della storia della musica: non bisogna confonderlo coi geni purissimi che vi sono ricordati. Wagner e Beethoven! – è una bestemmia – e alla fin fine un'ingiustizia anche per Wagner. Come musicista ei fu semplicemente quello che era sempre: *si fece* musicista, *si fece* poeta, perché il suo tiranno, il suo genio da commediante ve lo sforzava...

Wagner ha aumentato all'infinito la potenza d'espressione della musica: è il Victor Hugo della musica considerata come linguaggio, se si ammette l'ipotesi che la musica possa di tratto in tratto non esser più musica, ma una lingua, un *ordigno*, un' *ancilla drammaturgica*. La musica di Wagner, se le si toglie la protezione dell'ottica teatrale, ottica molto tollerante, è puramente musicale cattiva, la più cattiva che sia mai stata fatta. Che un musicista non sappia più contare fino a tre, ei sarà «drammatico», ei sarà «wagneriano».

Wagner ha quasi scoperto quale magia si possa esercitare per mezzo di una musica incoerente, per così dire *elementare*... L'elementare *basta*: tintinnio, agitazione, colore, in breve la materialità della musica... Ei vuole l'effetto, ei non vuole che l'effetto. Sa bene ciò che occorre per produrre l'effetto! Assenza di scrupoli, disprezzo per tutti.

E lo si credette ricco! Gli si attribuì la generosità regale di Victor Hugo! Più tardi si ammirò l'uno e l'altro pei motivi opposti, come maestri e modelli di economia, come anfitrioni *prudenti*. Nessuno invero li uguaglia nell'arte di allestire con poca spesa una tavola principesca. Il wagnerista, col suo stomaco credulo, si sazia della sola vivanda di cui il maestro gli fornisce l'evocazione. Noi altri, che nei libri come nella musica vogliamo sopra tutto la sostanza e che non ci accontentiamo di tavole figurate, siamo molto meno facili. In buon tedesco: Wagner non ci dà abbastanza da masticare. Il suo *recitativo* – poca carne, abbastanza osso, molto brodo – lo battezzo «alla genovese», e con ciò non intendo esser cortese con i genovesi, bensì verso il vecchio *recitativo*, il *recitativo secco*. In quanto ai *Leitmotive* wagneriani, poi, io manco d'ogni cognizione culinaria. Darei loro, se mi vi si sforzasse, il valore di curadenti ideali per togliere il resto del cibo. Ci sono anche le *Arie* di Wagner... ed ora non dico più una parola.

Ma invece Nietzsche seguita e passa dalla necessità dei nodi e degli scioglimenti di Wagner al contenuto mistico, eterno dei suoi testi ed ai problemi moderni ch'ei vi posa, problemi da grandi città, così interessanti pei piccoli parigini decadenti d'oggi. E a proposito: avete mai notato (me ne sovvengo per associazione d'idee) che le eroine di Wagner non fanno figli? Nol possono... La disperazione con cui Wagner ha attaccato il problema di far nascere, malgrado tutto, Sigfrido, dimostra quanto egli avesse sentimenti moderni su questo punto. Sigfrido «emancipa la donna», ma senza speranza di posterità. E ancora un fenomeno che ci rende perplessi: Parsifal è il padre di Lohengrin! Come ha fatto? Bisogna qui ricordarsi che «la castità fa miracoli»... *Wagnerus dixit princeps in castitate auctoritas*.

Potrei continuare ancora, certo senza infastidire il lettore, tanto è attraente lo scritto del Nietzsche; ma è tempo di finire: il caso Wagner è riassunto nella parte più sostanziale. D'altronde l'importanza del libro, anziché nella critica del wagnerismo, risiede, a mio vedere, nell'aperta contraddizione dagli inizi con cui si compié l'opera di Nietzsche. Non ne manca esempio fra gli uomini di genio; ma questa volta fu fatale che l'apostolo dalla parola più eloquente abbia finito col divenire l'avversario più feroce della fede wagneriana. Noi però lo comprendiamo.

APPENDICE III

OSCAR CHILESOTTI, *Schopenhauer contro Wagner*, «Orfeo», VII/4, 1916, p. 1.

Ho riletto Schopenhauer. È il meno tedesco dei filosofi tedeschi, ed anzi egli ha fatto ai suoi compatrioti complimenti di questo genere a scampo di malintesi: «In previsione della mia morte confesso che disprezzo la nazione germanica a cagione della sua infinita stupidità e che arrossisco di appartenerele» (cfr. FRAUENSTÄDT, *Memorabilien*). Scriveva anche (*Parerga und Paralipomena*): «Il vero carattere dei tedeschi è la pesantezza: essa spicca nella loro andatura, nella loro maniera di essere e di agire, nella loro lingua, nei loro discorsi, nei loro scritti, nel loro modo di capire e di pensare, ma più specialmente nel loro stile». La quadratura di spirito tedesca che Schopenhauer così rilevava è considerata evidentemente da un solo punto di vista, che non riflette quello sotto il quale essa si manifestò in questi ultimi tempi, più conformemente invero a quanto diceva dei germanici Velleio Patercolo nella sua storia romana: «In summa feritale versutissimi, natumque mendacio genus» (lib. II, CXVIII); comunque serve a mostrare l'odierno ritorno all'antico, se l'apprezzamento di Schopenhauer è giusto, nei mezzi delicatissimi con cui i tedeschi vogliono infliggere la loro *Kultur* a tutta l'umanità.

Dunque, ho riletto da vecchio Schopenhauer, cominciando da dove si deve cominciare per comprendere e per immedesimarsi *intus et in cute* della sua filosofia, cioè dalla *Quadruplici radice del principio della ragione efficiente*, e traversando *Il mondo come volontà e rappresentazione*, nonché *I problemi fondamentali dell'etica*, ho finito coi *Parerga und Paralipomena*. Da vecchio ho potuto meglio ammirare lo stupendo edificio innalzato dal celebre pessimista sul vuoto della parola *volontà*. In quanto poi alla negazione della sua filosofia, cioè degli *Aforismi sulla saggezza nella vita*, vi ho letto consigli preziosi, ma pur troppo ho anche capito che ormai io non saprei cambiar tattica, ossia utilizzare per mio conto la dottrina ottimista che vi è esposta, sicché mi accontenterò di quel poco di saviezza che mi ha dato madre natura e che finora mi è bastata per tirar avanti nel mondo alla meno peggio. Invece ho notato in vari suoi scritti alcuni pensieri bellissimi, argutissimi di Schopenhauer sulla musica. In proposito bisogna distinguere quanto riflette la metafisica e l'estetica dell'arte, dove egli dimostra un intuito geniale, da quanto concerne le nozioni e la teoria della musica, sulle quali il filosofo non era troppo versato. E non è da meravigliarsene: Schopenhauer aveva studiato tutto, ogni filosofia e teologia antiche e moderne, compresi la sapienza buddista, la storia, la zoologia, la botanica, la mineralogia, la fisica, la meteorologia, la fisica, la chimica, la fisiologia, la giurisprudenza, l'etnografia, le lingue, la scherma, ma in fatto di musica non aveva appreso che a suonare il flauto, mentre ogni suo sforzo sulla chitarra era rimasto sterile, sicché il malaugurato strumento un bel giorno fu appeso definitivamente ad un chiodo. Confesso che ciò mi ha seriamente mortificato nel mio amore senza limiti per la chitarra, nelle cui intavolature ho scoperto composizioni mirabili dei primordi della musica moderna. Però consiglio i colleghi dilettanti del simpatico strumento di non desolarsi troppo, come del resto ho fatto anch'io dopo matura riflessione, se nella filosofia pessimista dello Schopenhauer non trovano incoraggiamento a perseverare nella cultura musicale a base di chitarra.

Tornando alle note che ho preso nei libri dello Schopenhauer dirò che non credo inutile citarne qualcuna, se non altro per dimostrare nel filosofo un conservatore in riguardo all'arte musicale, un conservatore in assoluto contrasto colla così detta riforma wagneriana che s'iniziò negli ultimi anni di vita di Schopenhauer e che in ultima analisi ha riformato il teatro melodrammatico soltanto colle produzioni ammirabilissime di Wagner, apostolo senza discepoli fecondi.

Prima di tutto riferisco un concetto generale che parmi principalmente degno d'attenzione: «Il filosofo, col crearsi un metodo per poi mettersi a filosofare, somiglierebbe al poeta che scrivesse

un'estetica per quindi comporre secondo le regole da lui stabilite: questo filosofo e questo poeta farebbero come chi suonasse l'aria di una danza per poi ballarla. Il pensiero deve trovare la sua via per impulsione spontanea: la regola e la pratica, il metodo e la creazione devono procedere inseparabili come la materia e la forma. Quando si ha finito si può esaminare la strada seguita. L'estetica e la metodologia sono posteriori alla poesia ed alla filosofia, come la grammatica è più giovane delle lingue, il basso generale della musica e la logica del pensiero» (*Il mondo ecc.* vol. II, complementi del libro I, cap. XII, *Teoria della scienza*). Qui Schopenhauer tocca di musica per incidenza; forse non trasse profitto dall'idea per comprendervi l'arte musicale, perché in quell'epoca non si era ancora esplicito, o non era giunto a sua cognizione, il progetto della riforma melodrammatica cui lavorava Riccardo Wagner; ma di certo il concetto di Schopenhauer doveva estendersi anche alla musica in generale ed in particolare al sistema wagneriano, perché in fondo condanna qualunque produzione non derivi dal genio, ma sia fissata da un metodo prestabilito. Così tale concetto dovrebbe rendere avveduto chi, pur lasciando da un lato l'arte di Wagner, volesse tentare sistematicamente, per partito preso per meglio dire, la resurrezione di modi e di ritmi disusati, in tale contrasto coll'arte moderna da non poter suscitare la spontaneità della creazione e quindi fornirle la vitalità.

Del resto Schopenhauer teneva in ben scarsa considerazione la musica teatrale, né avrebbe potuto fargli cambiare pensiero il melodramma wagneriano, se nei *Parerga*, ecc. scriveva così: «La grande opera non è in realtà una creazione del puro senso artistico; proviene piuttosto dalla nozione un po' barbara dell'accrescimento del piacere estetico grazie all'accumulamento dei mezzi, alla simultaneità d'impressioni affatto diverse, al rinforzo dell'effetto colla moltiplicazione della massa e delle forze agentivi. La musica, invece, come la più potente delle arti, è capace da sola di riempire completamente lo spirito che le è accessibile [...]. Realmente si potrebbe qualificare l'opera un'invenzione antimusicale ad uso delle menti antimusicali, cui la musica deve imporsi per mezzo d'un agente che le è estraneo, come, per esempio, un'insipida storia d'amore con stemperamenti poetici-assurdi, perché un libretto d'opera non ammette una poesia densamente espressiva che parli al pensiero ed allo spirito: la composizione, infatti, non potrebbe arrivarvi. Ma pretendere di fare della musica la schiava sottomessa d'una cattiva poesia è l'errore in cui Gluck specialmente è caduto; così la sua musica da teatro, eccettuata le sinfonie, è insopportabile senza le parole» (si sa che a Schopenhauer piaceva soprattutto la musica di Rossini «perché anche eseguita soltanto in forma stromentale produce tutto il suo effetto»). «Si può arrivare a dire che l'opera è diventata il flagello dell'arte musicale» ecc.

E sull'indirizzo in cui gli parve si mettesse la musica verso la metà del secolo scorso, Schopenhauer scriveva nei *Parerga*: «Come ogni uomo ha una fisionomia secondo la quale lo si giudica di primo acchito, così tutte le epoche ne hanno una non meno caratteristica. Perciocché nello spirito d'ogni tempo soffia un vento che lo penetra completamente. Per conseguenza si trova la sua traccia in ogni azione, in ogni pensiero, in ogni scritto, nella musica, nella pittura, nel fiorire di qualunque arte. Esso calca la sua impronta nell'insieme e nei dettagli, sicché l'epoca delle frasi senza senso deve essere anche quella della musica senza melodia e delle forme senza scopo e senza disegno».

Ho dato così un ristrettissimo saggio delle idee di Schopenhauer sull'arte musicale; per esaurire l'argomento ci vorrebbe un libro che la mia età cadente non mi permetterebbe di condurre a fine, e che a questi lumi di luna non godrebbe di certo il favore del colto pubblico. Così mi limito a consigliare ai colleghi musicisti che si diletano di filosofia la lettura dei due capitoli che Schopenhauer dedica alla metafisica della musica nella sua opera principale (*Il mondo ecc.*) e l'interessantissimo articolo dal titolo *Metafisica del bello ed estetica*, inserito nei *Parerga und Paralipomena*.

BIBLIOGRAFIA DEGLI SCRITTI DI OSCAR CHILESOTTI

a cura di
FRANCESCO PASSADORE

Nella presente bibliografia sono elencate le opere che appartengono alla produzione musicologica di Oscar Chilesotti, più precisamente i titoli che è stato possibile individuare a causa della limitata repertoriazione dei periodici non musicali editi fra gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi anni del nostro secolo. Seppure non esauriente, l'elenco fornisce una panoramica dettagliata dell'impegno e della varietà degli interessi del musicologo, i cui scritti coprono un periodo di oltre quarant'anni: dal 1874 al 1916, anno della sua prematura scomparsa. In questo lungo arco di tempo egli diede alle stampe monografie, articoli, traduzioni di testi stranieri, trascrizioni, recensioni di libri e segnalazioni di avvenimenti, in riviste musicologiche e non (sia italiane, sia straniere), stabilendo due collaborazioni durature, protrattesi cioè per alcuni decenni, con la «Gazzetta musicale di Milano» (1874-1901) e con la «Rivista musicale italiana» (1894-1916).

Al famoso periodico milanese Chilesotti consegnò articoli, recensioni e interventi polemici di più breve respiro, mentre sulla rivista di Bocca pubblicò le ricerche musicologiche più rappresentative, nonché un ingente numero di recensioni, molto spesso carenti o imprecise nel riportare gli elementi utili a riconoscere la fonte (annate, editori e pagine mancanti, titoli errati o approssimativi etc.). Di fatto la rassegna bibliografica testimonia 45 ricorrenze nella «Gazzetta» milanese e 476 nella «Rivista musicale italiana». A questo riguardo, va detto che lo studioso ha recensito in alcuni casi due o tre saggi insieme, i cui estremi, per comodità di identificazione, anche qui vengono riportati cumulativamente.

Gli articoli sono sempre firmati per esteso, qualsiasi sia la sede che li ospita, diversamente dalle recensioni apparse sulla «Rivista musicale italiana» che recano in calce le sole iniziali dell'estensore. In alcuni interventi critici e recensioni, apparsi perlopiù nella rubrica *Corrispondenze* della «Gazzetta», sono adottati cinque pseudonimi: *Ypsilon*, *Don Candido*, *Dottor Schiettezza*, *Dott. Non so che*, *Merlin Coccai*, oltre alla semplice iniziale puntata del cognome. Di queste scelte si è ritenuto opportuno dare conto al lettore entro parentesi quadre, utilizzate per delimitare ogni nostro intervento volto a integrare le informazioni di carattere editoriale, ivi compresa la formulazione degli argomenti degli interventi senza titolo.

L'opera di Oscar Chilesotti viene qui disposta in ordine cronologico, distinguendo anno per anno saggi, libri e edizioni musicali separatamente dalle recensioni. Si forniscono inoltre gli estremi delle collane da lui curate, ma anche delle ristampe, delle edizioni in facsimile e delle riedizioni postume di parte dei suoi lavori. I nomi degli autori, i titoli e le note editoriali vengono normalizzati secondo i criteri correnti, integrando o sfoldendo le segnalazioni esibite dai periodici con cui Chilesotti ha collaborato. Per brevità, a fronte della frequenza con cui ricorrono le due riviste dianzi citate, si adottano le sigle GMM (= «Gazzetta musicale di Milano») e RMI (= «Rivista musicale italiana»).

1874

Ancora dei flauti Briccialdi e Böhm, GMM, XXIX, 1874, p. 307 [nella rubrica *Corrispondenze*, con altri autori].

Nozze Vittorelli – Gosetti, Bassano, Tip. Roberti, 1874 [testo dell'opuscolo: «Due versi, sei parole: Pace – Prole. 19 Aprile 1874»]; firma: O. C.].

1875

La «Sonnambula» al Teatro Sociale: stato musicale del nostro paese, GMM, XXX, 1875, pp. 300-301 [nella rubrica *Corrispondenze*; firma: Ypsilon].

La «Jone» al Teatro Sociale: poche parole alla presidenza, GMM, XXX, 1875, p. 328 [nella rubrica *Corrispondenze*; firma: Ypsilon].

1876

Pettegolezzi. Istituto Filarmonico. Il «Rigoletto» al Teatro Sociale. Spettacoli futuri, GMM, XXXI, 1876, pp. 321-322 [nella rubrica *Corrispondenze*; firma: Ypsilon].

Il «Conte Verde», GMM, XXXI, 1876, p. 335 [nella rubrica *Corrispondenze*; firma: Ypsilon].

1878

Gavotte favorite de Louis XIII arrangée pour la guitare par Oscar Chilesotti, Milano, Ricordi, s.d. [ma 1878].

L'anno scorso e l'anno in corso, GMM, XXXIII, 1878, pp. 338-339 [nella rubrica *Corrispondenze*; firma: Merlin Coccai].

La «Forza del destino» al Teatro Sociale, GMM, XXXIII, 1878, p. 354 [nella rubrica *Corrispondenze*; firma: C.].

1881

[LODOVICO RONCALLI], *Capricci armonici sopra la chitarra spagnola del conte Lodovico Roncalli (1692), trascritti nella moderna notazione*, a cura di Oscar Chilesotti, Milano, Lucca, 1881 [fac-simile: Bologna, Forni, 1969].

[Testi di due lettere di Tartini e Rossini rinvenute da Chilesotti fra gli autografi raccolti da Bartolomeo Gamba e custoditi presso la Biblioteca Civica di Bassano: Giuseppe Tartini al conte Francesco Algarotti (Berlino), Padova, 20 novembre 1749; Gioachino Rossini a Giovanni Battista Perucchini (Venezia), Parigi, 30 agosto 1820), GMM, XXXVI, 1881, pp. 245-246 [nella rubrica *Varietà*].

BIBLIOGRAFIA

1882

I nostri maestri del passato: note biografiche sui più grandi musicisti italiani da Palestrina a Bellini, Milano, Ricordi, 1882.

1883

[FABRIZIO CAROSO – CESARE NEGRI], *Danze del secolo XVI trascritte in notazione moderna dalle opere: «Nobiltà di dame» del sig. Fabritio Caroso da Sermoneta, «Le gratie d'amore» di Cesare Negri milanese detto il Trombone*, a cura di Oscar Chilesotti, Milano, Ricordi, 1883 (Biblioteca di rarità musicali, 1) [facsimile: Bologna, Forni, 1969].

Parole al vento?, GMM, XXXVIII, 1883, pp. 47-48.

1884

[GIOVANNI PICCHI], *«Balli d'arpicordo» di Giovanni Picchi, organista della Casa Grande in Venezia (1621): trascritti in notazione moderna*, a cura di Oscar Chilesotti, Milano, Ricordi, 1884 (Biblioteca di rarità musicali, 2) [facsimile: Bologna, Forni, 1968].

Sulla decadenza della musica fiamminga e sull'origine e sviluppo della scuola veneziana (secoli XVI-XVIII), GMM, XXXIX, 1884, pp. 109-110, 119-120, 131-132.

Sulla «Lettera critica» di Benedetto Marcello contro Antonio Lotti, GMM, XXXIX, 1884, pp. 314-316. *Una polemica a proposito di Marcello*, GMM, XXXIX, 1884, p. 383.

[Intervento, senza titolo, sulla «Lettera critica» di B. Marcello contro A. Lotti], GMM, XXXIX, 1884, pp. 452-453.

1885

[GIOVANNI STEFANI], *Affetti amorosi, canzonette ad una voce sola raccolte da Giovanni Stefani (1624)*, a cura di Oscar Chilesotti, Milano, Ricordi, 1885 (Biblioteca di rarità musicali, 3) [facsimile: Bologna, Forni, 1969].

ARTHUR SCHOPENHAUER, *Aforismi sulla saggezza nella vita (dall'opera «Parerga und Paralipomena»)*, traduzione di Oscar D. Chilesotti, Milano, Dumolard, 1885 [seconda edizione riveduta: ivi, 1892 e Torino, Bocca, 1909].

Joanne Matelart fiamengo musico, GMM, XL, 1885, p. 34.

Sulla «Lettera-critica» di Benedetto Marcello contro Antonio Lotti. Note ed osservazioni, Bassano, Pozzato, 1885 [riedizione, in 100 copie fuori commercio, dei tre interventi sul medesimo argomento apparsi sulla GMM nel 1884 con l'aggiunta di un'appendice].

1886

[BENEDETTO MARCELLO], *«Arianna», intreccio scenico musicale a cinque voci di Benedetto Marcello (1727): trascrizione per canto e pianoforte*, a cura di Oscar Chilesotti, Milano, Ricordi, 1886 (Biblioteca di rarità musicali, 4) [facsimile: Bologna, Forni, 1969].

- Una certa critica in Italia*, GMM, XLI, 1886, pp. 103-104 [firma: Dottor Schiettezza].
Di Giovanni Battista Besardo e del suo «Thesaurus harmonicus», GMM, XLI, 1886, pp. 189-191.
Ancora di G. B. Besardo e del suo «Thesaurus harmonicus», GMM, XLI, 1886, p. 246.
 [Necrologio, senza titolo, del maestro Antonio Sale], GMM, XLI, 1886, p. 290 [nella rubrica *Necrologie*].
Musica del passato. Fasolo – Asioli, GMM, XLI, 1886, pp. 349-350, 353-354.
La questione della muraglia delle Grazie (pro demolitione), «L'euganeo politico letterario», V/237, 27 agosto 1886 [firma: Don Candido].
Le mura, il presidente impossibile, l'argomento scientifico, «L'euganeo politico letterario», V/253, 11 settembre 1886 [firma: Don Candido].

1887

- Matricola della Congregazione di B.M.V. della Pace e di San Paolo Apostolo in Bassano (1450)*, edita per cura del direttore onorario del Museo Civico e della Biblioteca di Bassano, Bassano, Pozzato, 1887.
Vaniloqui di un brontolone, GMM, XLII, 1887, pp. 74, 83-84 [firma: Dott. Schiettezza].
 «Arianna» intreccio scenico-musicale di Benedetto Marcello, GMM, XLII, 1887, pp. 178-179 [nella rubrica *Concerti*].

1888

- Vaneggiamenti archeologici*, «Il teatro illustrato e la musica popolare», VIII/87, marzo 1888, p. 47.
Vaneggiamenti senza nesso, GMM, XLIII, 1888, pp. 107-108 [firma: Dott. Schiettezza].
Francesco Corbetta, GMM, XLIII, 1888, p. 386.
I codici musicali contariniani del secolo XVII nella R. Biblioteca di San Marco in Venezia di T. Wiel, «L'opinione», XLI/313, 14 novembre 1888, p. 3.
Di Giovanni Battista Besardo e del suo «Thesaurus harmonicus», Milano, Ricordi, 1888.
 ARTHUR SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e come rappresentazione, versioni di Oscar D.' Chilesotti*, Milano, Dumolard, 1888.

1889

- Sulla melodia popolare del Cinquecento: saggio*, Milano, Ricordi, 1889 [facsimile con il titolo *Saggio sulla melodia popolare del Cinquecento*, Bologna, Forni, 1968].
A proposito di una canzone inglese antica, GMM, XLIV, 1889, p. 224.
Commento ad una lettera aperta della «Gazzetta musicale», GMM, XLIV, 1889, p. 450 [firma: Dottor Schiettezza].
 [Trascrizioni di Oscar Chilesotti di musiche dal *Quarto libro di frottole* di Andrea Antico], in ALBINO ZENATTI, *Una stanza del «Furioso» musicata da Bartolomeo Tromboncino*, Firenze, Carnesecchi, 1889 [nozze Venezian – De Sanctis Bertucci].
 [Comunicazione di Chilesotti in merito all'invito rivolto a Cesare Pollini a tenere dei concerti presso la reggia di Monza da parte della regina Margherita], «Giornale della provincia di Vicenza», 27 settembre 1889.

BIBLIOGRAFIA

1890

- Da un codice Lauten-Buch del Cinquecento: trascrizioni in notazione moderna di Oscar Chilesotti*, Leipzig – Bruxelles, Breitkopf & Härtel, 1890 [facsimile: Bologna, Forni, 1978].
Melodia o armonia, GMM, XLV, 1890, pp. 237-238 [firma: Dott. Non so che].
Una stanza del «Furioso» messa in musica nel secolo XVI, GMM, XLV, 1890, pp. 286-287 [firma: Dott. Non so che].

1891

- Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Kenntnis der Ursprungs des modernen Tonkunst von Oscar Chilesotti*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1891 [facsimile: Bologna, Forni, 1976].
 «Uno studente all'Ospedale dei pazzi» del maestro A. Miglio, GMM, XLVI, 1891, p. 105 [nella rubrica *Corrispondenze*; firma: C.].
 [GIOVANNI BATTISTA BESARDO], *Campanæ Parisienses e Branle de village*, GMM, XLVI, 1891, pp. 148-149.

1892

- [ORAZIO VECCHI], *Arie, canzonette e balli a tre, a quattro e a cinque voci con liuto di Horatio Vecchi*, a cura di Oscar Chilesotti, Milano, Ricordi, 1892 (Biblioteca di rarità musicali, 5) [facsimile: Bologna, Forni, 1968].
Liutisti del Cinquecento: contributi allo studio sulle origini della musica moderna, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1892 [testo italiano e tedesco].
 [Note di Oscar Chilesotti in calce alla traduzione italiana della recensione di Robert Eitner a *Liutisti del Cinquecento* cit., apparsa nello stesso anno in «Monatshefte für Musikgeschichte», pp. 26-30], GMM, XLVII, 1892, pp. 459-462 [nella rubrica *Bibliografia*].

1893

- Le prime opere buffe, a proposito del «Falstaff»*, «L'illustrazione popolare», XXX, 1893, p. 215.
A proposito della più antica opera comica, GMM, XLVIII, 1893, p. 134.

1894

- L'inno ad Apollo*, GMM, XLIX, 1894, pp. 454, 486, 491.
Musica greca, GMM, XLIX, 1894, p. 518.
Critica oscura: un desiderio, GMM, XLIX, 1894, p. 763 [firma: Dottor Schiettezza].
Di Hans Newsidler e di un'antica intavolatura tedesca di liuto, RMI, I, 1894, pp. 48-59 [riedito in OSCAR CHILESOTTI, *Studi sulla chitarra e altri scritti (1894-1916)*, Bologna, Forni, 1975, pp. 36-47].
Una canzone celebre nel Cinquecento «Io mi son giovinetta» del Ferrabosco, RMI, I, 1894, pp. 446-453 [riedito in OSCAR CHILESOTTI, *Studi sulla chitarra e altri scritti (1894-1916)*, Bologna, Forni, 1975, pp. 47-56].

Recensioni

- ALFREDO UNTERSTEINER, *Storia della musica*, Milano, Hoepli, 1893; RMI, I, 1894, pp. 161-162.
- ANTONIO RESTORI, *La notazione musicale dell'antichissima «Alba» bilingue del ms. vaticano Reg. 1462*, Parma, Ferrari e Pellegrini, 1892 [nozze Salvioni – Taveggia]; ID., *Musica allegra di Francia nei secoli XII e XIII*, Parma, Ferrari e Pellegrini, 1893 [nozze Dosi – Lalatta]; RMI, I, 1894, pp. 162-164.
- GIUSEPPE ZIPPEL, *I suonatori della Signoria di Firenze*, Trento, Zippel, 1892; RMI, I, 1894, p. 167.
- GASPARE UNGARELLI, *Le vecchie danze italiane ancora in uso nella provincia bolognese*, Roma, Forzani, 1894; RMI, I, 1894, pp. 326-329.
- LUIGI FRANCESCO VALDRIGHI, *Cataloghi della musica di composizione e proprietà del maestro Angelo Catelani, preceduti dalle sue memorie autobiografiche*, Modena, Società Tipografica, 1894; RMI, I, 1894, p. 335.
- GIUSEPPE PASOLINI ZANELLI, *Un cavaliere di Rodi ed un pittore del sec. XIV*, Treviso, Nardi, 1894; RMI, I, 1894, p. 336.
- CESARE POLLINI, *Terminologia musicale tedesco-italiana*, Torino, Bocca, 1894; RMI, I, 1894, p. 362.
- JULIEN TIERSOT, *Les types mélodiques dans la chanson populaire française*, Paris, Sagot – Lechevalier, 1894; RMI, I, 1894, pp. 543-545.
- ALESSANDRO BIAGGI, *La musica del Cinquecento* (La vita italiana nel Cinquecento. III, Arte), Milano, Treves, 1894; RMI, I, 1894, pp. 758-763.
- THÉODORE REINACH, *La musique grecque et l'hymne à Apollon*, Paris, Leroux, 1894; RMI, I, 1894, pp. 758-763.
- ERNEST THOINAN, *Les Hotteterre et les Chédeville célèbres joueurs et facteurs de flûtes, hautbois, bassons et musettes des XVII et XVIII siècles*, Paris, Sagot, 1894; RMI, I, 1894, pp. 786-787.
- ANTOINE-FRANÇOIS MARMONTEL, *La première année de musique. Solfège et chants*, Paris, Colin, 1890; ID., *La deuxième année de musique. Solfège et chants*, Paris, Colin, 1891; RMI, I, 1894, pp. 787-788.

1895

- «Il conte Orlando» d'après Molinaro: «Branle gay» d'après J. B. Besarde. *Danses du XVI siècle recueillies par O. Chilesotti arrangées pour le piano par G. B. Marangoni*, Milano, Ricordi, s.d. [ma 1895].
- Canzonette del secolo XVI a voce sola con accompagnamento di pianoforte ricostrutte sull'intavolatura di liuto da Oscar Chilesotti*, Milano, Ricordi, s.d. [ma 1895].
- «Susanne un jour» di Orlando Lasso, GMM, L, 1895, pp. 552-557.

Recensioni

- FÉLICIEN DE MÉNIL, *Les grands musiciens du Nord: l'École Flamande du XV^e siècle*, «Revue du Nord», Paris, 1895; RMI, II, 1895, pp. 518-519.
- GEORGES VAN DOORSLAER, *Philippe de Monte, célèbre musicien du XVI^{me} siècle*, Malines, L. e A. Godenne, 1894; RMI, II, 1895, p. 519.
- OTTO MIGGÉ, *Le secret des célèbres luthiers italiens decouvert et expliqué par Otto Miggé de Coblenz sur le Rhin*, Francfort sur Meine, Standt frères, 1894; RMI, II, 1895, pp. 524-525.
- CHARLES MEERENS, *Le tonomètre d'après l'invention de Scheibler. Nouvelle démonstration a la portée de tout le monde par Charles Meerens*, Bruxelles, Katto, 1895; RMI, II, 1895, p. 526.

BIBLIOGRAFIA

JULES LEFORT, *Supplément illustré de l'émission de la voix chantée. Étude physiologique par Jules Lefort, avec un avant-propos par le docteur L. G. Richelot*, Paris – Bruxelles, Lemoine et fils, 1895; RMI, II, 1895, p. 527.

1896

«*La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*» di Francesca Caccini, GMM, LI, 1896, pp. 540-542, 559-561, 573-575.

Giovanni Pacini, «D'Artagnan», VI/49, 6 dicembre 1896, pp. 3-4.

Vette e vallate, «Minima. Periodico letterario educativo», I, 1896.

Recensioni

PIERRE D'ALHÉIM, *Mussorgski*, Paris, Société du Mercure de France, 1896; RMI, III, 1896, pp. 367-369.
GIACOMO ROSSI, *Il minuetto*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 1896; RMI, III, 1896, pp. 382-383.

EDOARDO CLEMENTE VERZINO, *Contributo ad una biografia di Gaetano Donizetti. Con lettere e documenti inediti*, Bergamo, Carnazzi, 1896; RMI, III, 1896, p. 578.

THÉODORE REINACH, *L'Hymne à la Muse*, «Revue des études grecques», IX/33, Paris, Leroux, 1896; RMI, III, 1896, pp. 579-581.

A. LAQUIANTE, *Un hiver à Paris sous le Consulat (1802-1803). D'après les lettres de J. F. Reichardt*, Paris, Plon, 1896; RMI, III, 1896, p. 586.

EDMUND VAN DER STRAETEN – CÉSAR SNOECK, *Étude biographique sur le Willems, luthiers gantois du XVII^e siècle. Avec une introduction par P. Bergmans*, Gand, Annoot – Braeckman, 1896; RMI, III, 1896, pp. 597-598.

1897

Recensioni

CLAUDE AUGÉ, *Le livre de musique (Les chants de l'enfance)*, Paris, Larousse, 1897; RMI, IV, 1897, p. 361.

ALFRED WOTQUENNE, *Chansons italiennes de la fin du XVI^e siècle pour quatre voix mixtes, avec accompagnement de clavecin et de luth transcrites en notation moderne et publiées par Alfred Wotquenne*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1897; RMI, IV, 1897, p. 373.

SALVATORE URSINI-SCUDERI, *Musicometro. Lettura scientifica. Terza edizione definitiva*, Roma, Modes & Mendel, 1897; RMI, IV, 1897, pp. 387-392.

CORRADO FERRARA, *La musica dei vanniaturu o gridatori di piazza notigiani: impressioni*, Noto, Zammit, 1896; RMI, IV, 1897, pp. 392-393.

LEOPOLDO MASTRIGLI, *La decadenza del canto in Italia: cause e rimedi. Memoria presentata a S. E. il Ministro della P. I.*, Torino, Paravia, 1897; RMI, IV, 1897, p. 393.

GUIDO GIACOMELLI, *Della musica in Sardegna: ricerche storiche*, Cagliari, Tip. dell'Unione Sarda, 1896; RMI, IV, 1897, pp. 540-541.

FRANCESCO PRALORAN, *Storia della musica bellunese*, Feltre, Castaldi, 1896; RMI, IV, 1897, pp. 544-545.

- HENRI DE SORIA, *Histoire pittoresque de la danse*, Paris, Noble, 1897; RMI, IV, 1897, p. 546.
- FRÉDÉRIC HESSELGREN, *De la gamme musicale. Étude critique des gammes tempérées et de la gamme naturelle*, Torino, Roux – Frassati e C^o, 1897; RMI IV, 1897, pp. 548-549.
- MAURICE BOUCHOR, *Chants populaires pour les écoles: poésies de Maurice Bouchor; mélodies recueillées et notées par Julien Tiersot*, Paris, Hachette, 1897; RMI, IV, 1897, p. 553.
- LUIGI LEONESI, *La decadenza dell'arte del canto: causa e rimedio. Con lettera del prof. Pietro Albertoni*, Bologna, Tedeschi, 1897; RMI, IV, 1897, p. 753.
- J. OURY, *Les cantiques français. Étude critique*, Toul, Lemaire, 1897 RMI, IV, 1897, pp. 761-762.
- MARIO WAHLTUCH, *Ritratti psicografici di celebri corifei del melodramma secondo Mario Wahltuch fondatore del sistema filosofico detto Psicografia*, Firenze, Ciardelli, 1897; RMI, IV, 1897, p. 762.

1898

- Sulle gamme e sui suoni di combinazione*, Torino, Bocca, 1898.
- La magnanimità del governo italiano*, GMM, LIII, 1898, pp. 149-150.
- [Commento, senza titolo, all'articolo *Le prime orchestre* di E. Gasperoni], GMM, LIII 1898, pp. 437-438.
- A proposito delle prime orchestre*, GMM, LIII, 1898, p. 476.
- L'evoluzione nella musica: appunti sulla teoria di Herbert Spencer*, RMI, V, 1898, pp. 559-573 [riedito in volume, riveduto ed ampliato, dalla casa editrice Bocca di Torino nel 1911].
- Sulle gamme: appunti*, RMI, V, 1898, pp. 754-785 [riedito in volume nello stesso anno dalla casa editrice Bocca di Torino].

Recensioni

- MICHEL BRENET, *La musique dans les processions: conférence faite à Niort le 26 mai 1896 pendant les fêtes de la Société d'Ethnographie Nationale et de l'Art Populaire*, Paris, Aux Bureaux de la Tribune de Saint-Gervaise, 1896; RMI, V, 1898, p. 156.
- VITTORIO CARPI, *Ancora qualche apprezzamento sull'arte del canto*, Milano, Pigna, 1898; RMI, V, 1898, pp. 166-167.
- ERNEST-MAURICE LAUMANN, *La machinerie au théâtre depuis les Grecs jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin Didot, [1897]; RMI, V, 1898, p. 197.
- ALBERTO CAMETTI, *Un poeta melodrammatico romano: appunti e notizie in gran parte inedite sopra Jacopo Ferretti e i musicisti del suo tempo. Con ritratti e fac-simili*, Milano, Ricordi, 1898; RMI, V, 1898, p. 580.
- ALBERT SOUBIES, *Histoire de la musique en Russie*, Paris, May, 1898; RMI, V, 1898, pp. 580-581.
- EUGÈNE DE SOLENIÈRE, *Massenet: étude critique et documentaire*, Paris, Bibliothèque l'Art de la Critique, 1897; RMI, V, 1898, pp. 583-584.
- MICHEL BRENET, *Claude Goudimel: essai bio-bibliographique*, Besançon, Jacquin, 1898; RMI, V, 1898, pp. 842-843.
- HENRY DE CURZON, *Nouvelles lettres des dernières années de la vie de Mozart traduites par Henry de Curzon*, «Guide musical», XLIV/8, 1898, Paris, Fischbacher, 1898; RMI, V, 1898, p. 843.
- Id., *Croquis d'artistes, avec 16 portraits*, Paris, Fischbacher, 1898; RMI, V, 1898, pp. 849-850.
- GEORGES HOUDARD, *Le rythme du chant dit grégorien* «Revue internationale de musique», X, 1898, pp. 577-582; RMI, V, 1898, pp. 857-858.

BIBLIOGRAFIA

- ANTONINO PISANI, *Il mandolinista*, Milano, Hoepli, 1898; RMI, V, 1898, pp. 858-859.
- LUIGI TORCHI, *L'arte musicale in Italia (dal XIV al XVIII secolo)*, Milano, Ricordi, 1897; RMI, V, 1898, pp. 867-871.
- GIULIO ZAMBIASI, *Acustica e musica: del trasporto*, «Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti», s. III, I/2-4,6, 1898, pp. 159-163, 251-257, 365-370, 540-547; RMI, V, 1898, pp. 880-881.
- INNOCENZO D. BEDESCHI, *Prontuario biografico dei più illustri musicisti italiani e stranieri*, Fiorenzuola d'Arda, Pennaroli, 1897; RMI, V, 1898, p. 884.

1899

- «*Puer natus est*» di Jachet, «Santa Cecilia», I, 1899-1900, pp. 2-3.
- A proposito del signor S. Ursini-Scuderi dal musicometro*, GMM, LIV, 1899, p. 128.
- Georges Houdard: la questione dei neumi*, GMM, LIV, 1899, p. 300.
- Nietzsche e Wagner: Il caso Wagner*, GMM, LIV, 1899, pp. 343-346, 357-358, 367-368.
- Congresso internazionale di storia e d'arte in Parigi – 1900*, RMI, VI, 1899, pp. 635-640.
- Savonarola musicista*, RMI, VI, 1899, pp. 792-794 [riedito in OSCAR CHILESOTTI, *Studi sulla chitarra e altri scritti (1894-1916)*, Bologna, Forni, 1975, pp. 57-59].

Recensioni

- GEORGES HOUDARD, *L'art dit grégorien d'après la notation neumatique: étude préliminaire*, Paris, Fischbacher, 1897; ID., *Le rythme du chant dit grégorien d'après la notation neumatique*, Paris, Fischbacher, 1898; ID., *Le rythme du chant grégorien: réponse aux articles de M. l'abbé Vigourel*, Grenoble, Brotel, 1898; RMI, VI, 1899, pp. 188-189.
- ID., *Le rythme du chant dit grégorien d'après la notation neumatique: appendice*, Paris, Fischbacher, 1899; RMI, VI, 1899, pp. 401-402.
- JULIEN TIERSOT, *Trois chants du 14 juillet, sous la révolution: avec portraits et musique de Gossec et Méhul*, Paris, Fischbacher, 1899; RMI, VI, 1899, p. 642.
- ID., *Sur «Le jeu de Robin et Marion», d'Adam de Halle (XII^e siècle)*, Paris, Fischbacher, 1897; RMI, VI, 1899, pp. 642-644.
- ABBÉ JOHANNES ARTIGARUM, *Le rythme des mélodies grégoriennes: étude musicale historique et critique*, Paris, Picard, 1899; RMI, VI, 1899, pp. 855-859.
- GEORGES HOUDARD, *Le rythme du chant grégorien: réponse aux articles de M. l'abbé Vigourel*, Grenoble, Brotel, 1898; RMI, VI, 1899, pp. 859-860.
- GIUSEPPE FARAONI, *Nuovi studi sul canto gregoriano del p. A. Desheverens*, «Rivista bibliografica italiana», IV/12-13, 1899, pp. 353-361, 385-397; RMI, VI, 1899, p. 860.
- LOUIS DESTOUCHES, *La musique et quelques-uns de ses effets sensoriels*, Paris, Société d'Éditions Scientifiques, 1899; RMI, VI, 1899, pp. 881-887.

1900

- [Intervento, senza titolo, sul Congresso di storia comparata di Parigi], «Le cronache musicali illustrate», I/8, 1900, p. 3.
- Intavolature di chitarra: appunti*, «Le cronache musicali illustrate», I/17, 1900, pp. 2-3.
- Decadenza o traviamiento?*, «Le cronache musicali illustrate», I/28, 1900, pp. 2-4.

- A proposito di critica musicale ed altre cose*, GMM, LV, 1900, pp. 95-96.
 [Lettera al direttore della «Gazzetta musicale di Milano» sul Congresso internazionale di storia comparata della musica (Parigi, luglio 1900)], GMM, LV, 1900, p. 125.
Sulle gamme: appunti II, RMI, VII, 1900, pp. 367-372.
Les maîtres musiciens de la Renaissance française; RMI, VII, 1900, pp. 482-492, 730-738 (ed. pubblicata a Parigi da M. Henry Expert, 1900) [riedito in OSCAR CHILESOTTI, *Studi sulla chitarra e altri scritti (1894-1916)*, Bologna, Forni, 1975, pp. 61-71, 87-94].

Recensioni

- ANGELO COLOMBANI, *L'opera italiana nel secolo XIX*, Milano, Edizioni del «Corriere della Sera», 1900; RMI, VII, 1900, pp. 164-165.
 GIUSEPPE RADICIOTTI, *Contributi alla storia del teatro e della musica in Urbino*, Pesaro, Nobili, 1899; RMI, VII, 1900, p. 165.
 GIUSEPPE CAVARRETTA, *Verdi: il genio, la vita, le opere*, Palermo, Libreria Alberto Reber, 1899; RMI, VII, 1900, pp. 185-186.
 GIUSEPPE RICUCCI, *V. Bellini: le opere ed i suoi tempi*, Napoli, Cozzolino, 1899; RMI, VII, 1900, pp. 390-391.
 FRANZ BRENDL, *Storia della musica in Italia, Germania e Francia da Palestrina a Wagner. Riduzione dal tedesco di Maria Ettlinger-Fano*, Genova, Donath, 1900; RMI, VII, 1900, pp. 578-579.
 LUIGI NERETTI, *Due conferenze musicali*, Firenze, Tip. Cooperativa, 1900; RMI, VII, 1900, pp. 579-580.
 EUGENIO FAUSTINI-FASINI, *G. B. Pergolesi attraverso i suoi biografii e le sue opere*, Milano, Ricordi, 1900; RMI, VII, 1900, pp. 580-581.
 LUIGI NERETTI, *La musica e l'Alfieri*, Firenze, Tip. Cooperativa, 1900; RMI VII, 1900, pp. 592-594.
 ANTONINO PISANI, *Manuale teorico-pratico per lo studio della chitarra*, Milano, Hoepli, 1900; RMI, VII, 1900, p. 608.

1901

- Musiciens français: Jean-Baptiste Besard et les luthistes du XVI^e siècle*, «Revue d'histoire et de critique musicales», I/3, 1901, pp. 94-102 [riedito in OSCAR CHILESOTTI, *Studi sulla chitarra e altri scritti (1894-1916)*, Bologna, Forni, 1975, pp. 95-106].
La scala naturale e il sistema di 53 gradi, GMM, LVI, 1901, pp. 478-481, 502-505.
Sul quartetto Ponte, «Le cronache musicali illustrate», II, 1901.
L'evoluzione nella scrittura dei suoni musicali, RMI, VIII, 1901, pp. 123-136 [riedito in OSCAR CHILESOTTI, *Studi sulla chitarra e altri scritti (1894-1916)*, Bologna, Forni, 1975, pp. 73-86].

Recensioni

- MARIA STORNI TREVISAN, *Nel primo centenario di Domenico Cimarosa*, Venezia, Succ. M. Fontana, 1901; RMI, VIII, 1901, p. 215.
 PADRE GIOVANNI SEMERIA, *La musica degli Ebrei*, Prato, Tip. succ. Vestri, 1900; RMI, VIII, 1901, pp. 215-216.
 LÉON BOUTROUX, *La génération de la gamme diatonique*, Paris, Bureaux de la «Revue scientifique», 1900; RMI, VIII, 1901, pp. 227-230.

- ARTHUR POUGIN, *Jean-Jacques Rousseau musicien*, Paris, Fischbacher, 1901; RMI, VIII, 1901, pp. 459-463.
- Giuseppe Verdi, Milano, Sonzogno, 1901; RMI, VIII, 1901, p. 727.
- EUGÈNE DE SOLENIÈRE, *1800-1900. Cent années de musique française: aperçu historique*, Paris, Pugno, 1901; RMI, VIII, 1901, pp. 727-729.
- ORESTE BONI, *Verdi. L'uomo - Le opere - L'artista*, Parma, Battei, 1901; RMI, VIII, 1901, p. 730.
- ATTILIO SOFFREDINI, *Le opere di Verdi*, Milano, Aliprandi, 1901; RMI, VIII, 1901, p. 731.
- EUGENIO DE GUARINONI, *Relazione sul Congresso internazionale di storia della musica tenutosi a Parigi nel 1900. Ministero della Pubblica Istruzione, «Supplemento al Bolllettino Ufficiale» del 18 maggio 1901, Roma, Cecchini, 1901; RMI, VIII, 1901, pp. 1023-1024.*
- JULES COMBARIEU, *Congrès international d'histoire de la musique tenu à Paris à la Bibliothèque de l'Opéra du 23 au 29 juillet 1900 (VIII^e Section du Congrès d'histoire comparée). Documents, mémoires et voix, publiés par les soins de M. Jules Combarieu*, Solesmes, Imprimerie Saint-Pierre, 1901; RMI, VIII, 1901, pp. 1024-1027.
- Catalogo della collezione etnografico-musicale Kraus in Firenze. Sezione strumenti musicali*, Firenze, Laudi, 1901; RMI, VIII, 1901, p. 1053.
- PIERRE BONNIER, *L'audition*, Paris, Doin, 1901; RMI, VIII, 1901, pp. 1054-1055.

1902

- La mia direzione nel museo di Bassano*, Torino, Bocca, 1902.
- Le scale arabo-persiane e indù*, Lipsia, Breitkopf & Härtel, 1902.
- Les chansons françaises du XVI^e siècle en Italie (transcrites pour le luth)*, «Revue d'histoire et de critique musicales», II/2, 1902, pp. 63-71.
- Chansons françaises du XVI^e siècle*, «Revue d'histoire et de critique musicales», II/5, 1902, pp. 202-205.
- Danze polacche antiche*, «Le cronache musicali e drammatiche», III/19, 1902, p. 219.
- Viaggio d'un tedesco in Italia nel 1546*, «Giornale d'Italia», II, 27 giugno 1902, p. 2.
- Il violino*, «Giornale d'Italia», II, 10 luglio 1902, p. 2.
- Le strane allucinazioni di uno scienziato cinquecentista*, «Giornale d'Italia», II, 15 agosto 1902, p. 2.
- Il «Pater noster» di Adriano Willaert*, «Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft», III, 1901-1902, pp. 468-472.
- Le scale arabo-persiane e indù. Appunti*, «Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft», III, 1901-1902, pp. 595-598 [riedito in volume nello stesso anno dalla Breitkopf & Härtel di Lipsia].
- Note circa alcuni liutisti italiani della prima metà del Cinquecento*, RMI, IX, 1902, pp. 36-61, 233-263 [la prima parte dell'articolo (pp. 36-61) è riedita in OSCAR CHILESOTTI, *Studi sulla chitarra e altri scritti (1894-1916)*, Bologna, Forni, 1975, pp. 111-166].
- La questione del museo di Bassano prima del processo. Osservazioni di Oscar Chilesotti*, «La provincia di Vicenza», suppl. al n. 328, 30 novembre 1902.

Recensioni

- Annales internationales d'histoire. Congrès de Paris 1900*, Paris, Colin, 1901-1902; «Rivista storica italiana», s. III, XIX/3, 1902, pp. 265-272 [nella rubrica *Recensioni e note biografiche*].
- GIUSEPPE PAVAN, *Saggio di cronistoria teatrale fiorentina. Serie cronologica delle opere rappresentate al Teatro degli Immobili in via della Pergola nei secoli XVII e XVIII*, Milano, Ricordi, 1901; ID.,

- Il Teatro di Porta Bassanese in Cittadella. Serie cronologica degli spettacoli*, Cittadella, Pozzato, 1901; RMI, IX, 1902, p. 181.
- ANSELME VINÉE, *Essai d'un système général de musique. Étude sur la tonalité*, Paris, Fischbacher, 1901; RMI, IX, 1902, pp. 195-199.
- RAFFAELLO BARALLI, *Due parole sui melismi gregoriani*, Lucca, Laudi, 1901; RMI, IX, 1902, pp. 210-211.
- CRISTOFORO SCOTTI, *Il pio Istituto musicale «Donizetti» in Bergamo*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1901; RMI, IX, 1902, p. 213.
- Orfeò Català de Barcelona. Tournée artistique au Midi de la France, Novembre 1901*, Barcellona, Obrador Gràfich Thomas, 1901; RMI, IX, 1902, pp. 214-215.
- Compendio di storia delle belle arti: la musica*, Milano, Sonzogno, 1901; RMI, IX, 1902, pp. 455-456.
- ALESSANDRO MARAGLIANO, *I teatri di Voghera*, Casteggio, Cerri, 1901; RMI, IX, 1902, pp. 457-458.
- G. MEGALI DEL GIUDICE, *Francesco Florimo, l'amico di Vincenzo Bellini*, Napoli, Tip. del Diogene, 1901; RMI, IX, 1902, p. 458.
- CALCEDONIO REINA, *V. Bellini (1801-1835), con un'ode di M. Rapisardi*, Catania, Battiato, 1902; RMI, IX, 1902, p. 458.
- ALFRED WOTQUENNE, *Baldassarre Galuppi, 1706-1785: étude bibliographique sur ses œuvres dramatiques*, Bruxelles, Schepen – Katto, 1902; RMI, IX, 1902, p. 459.
- LUIGI NERETTI, *L'importanza civile della nostra opera in musica*, Firenze, Bemporad, 1902; RMI, IX, 1902, p. 463.
- GIOVANNI TACCHINARDI, *Studio sulla interpretazione della musica*, Firenze, Galletti e Cocci, 1902; RMI, IX, 1902, pp. 465-467.
- HENRY EXPERT, *Les maîtres musiciens de la Renaissance française. Liv. 13^e et 14^e*, Paris, Leduc, 1901; RMI, IX, 1902, p. 477.
- ORAZIO VIOLA, *Bibliografia belliniana*, in *Omaggio a Bellini*, Catania, Russo, 1902; RMI, IX, 1902, p. 479.
- PAUL BERGMANS, *La musique et les musiciens. Apologie de la musique. Ses effets physiologiques et psychologiques. Ses origines et son développement. Son histoire en Belgique et dans les autres pays de l'Europe, avec une lettre. Préface de A. Piters*, Gand, Siffer, 1902; RMI, IX, 1902, pp. 479-480.
- RICCARDO RUTA, *Riassunto storico-scientifico della musica dalla sua origine ad oggi. Compilato secondo i programmi ministeriali dei regii conservatorii e licei musicali*, Napoli, Festa, 1901; RMI, IX, 1902, p. 735.
- CESARE MUSATTI, *I drammi musicali di Carlo Goldoni: appunti biografici-cronologici*, Venezia, Visentini, 1902; RMI, IX, 1902, p. 736.
- NANDO BENNATI, *MUSICISTI FERRARESI. Note bibliografiche*, Ferrara, Zuffi, 1901; RMI, IX, 1902, pp. 736-737.
- GIUSEPPE SIGNORINI, *Vita di Giuseppe Verdi. Libro per i ragazzi*, Milano, Cogliati, 1902; RMI, IX, 1902, p. 762.
- MICHEL BRENET, *Addition inédites de dom Jumilhac à son traité de «La science et la pratique du plain-chant» publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque Nationale (1673)*, Paris, aux Bureaux de la «Schola Cantorum», 1902; RMI, IX, 1902; pp. 923-924.
- CHARLES MEERENS, *La science musicale à la portée de tous les artistes et amateurs*, Bruxelles, Katto, 1902; RMI, IX, 1902, pp. 945-949.
- G. PAILLARD-FERNEL, *Des sources naturelles de la musique. Recherches et déductions dans la théorie musicale et les harmoniques*, Paris, Fischbacher, 1903; RMI, IX, 1902, pp. 949-950.
- NICOLAS VASCHIDE, *De l'Audiométrie*, «Bulletin de laryngologie, otologie et rhinologie», IV/3, 1901; RMI, IX, 1902, p. 950.

1903

Francesco da Milano: liutista della prima metà del secolo XVI. Cenno storico-critico, «Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft», IV, 1902-1903, pp. 382-403 [riedito con il titolo *Francesco da Milano*, in OSCAR CHILESOTTI, *Studi sulla chitarra e altri scritti (1894-1916)*, Bologna, Forni, 1975, pp. 167-189].

Recensioni

- ILMARI KROHN, *Adventti-ja Joulu-virsiä rytmillisillä sävelmillä, harmoniumin säestyksellä (Cantici per l'Avvento e il Natale, melodie ritmizzate con accompagnamento di armonium)*, Porvoossa, Werner Söderström, 1902; RMI, X, 1903, pp. 159-160.
- ALFREDO SEGRÉ, *Il Teatro Pubblico di Pisa nel Seicento e nel Settecento*, Pisa, Mariotti, 1902; RMI, X, 1903, p. 395.
- CRISTOFORO SCOTTI, *Giovanni Simone Mayr. Discorso pronunciato all'Istituto G. Donizetti per incarico della Congregazione di Carità di Bergamo la sera del 20 dicembre 1902, commemorandosi il primo centenario della sua nomina a maestro di cappella di Santa Maria Maggiore*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1903; RMI, X, 1903, pp. 395-396.
- R. Istituto Musicale di Firenze (*Accademia dedicata alla ouverture nell'arte italiana, data per esercizio e coltura agli alunni. Marzo 1903*), Firenze, Galletti e Cocci, 1903; RMI, X, 1903, p. 396.
- ROMAIN ROLLAND, *Beethoven*, Paris, Hachette, 1903; RMI, X, 1903, pp. 396-397.
- FRÉDÉRIC HELLOUIN, *Gossec et la musique française à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Charles, 1903; RMI, X, 1903, p. 397.
- HENRY EXPERT, *Les maîtres musiciens de la Renaissance française*, Paris, Charles, 1903; RMI, X, 1903, pp. 406-407.
- JULIEN TIERSOT, *Chansons populaires des Alpes françaises*, Grenoble – Moutiers, Falque et Perrin – Ducloz, 1903; RMI, X, 1903, pp. 581-583.
- GEORGES HOUDARD, *La richesse rythmique musicale de l'antiquité. Leçon d'ouverture du cours d'histoire de la musique professé en 1902-1903 à la Sorbonne*, Paris, Picard, 1903; RMI, X, 1903, pp. 583-586.
- LUIGI GRIFFO, *Studi letterari musicali. Sunto complementare per uso dei RR. Conservatori di Musica*, Napoli, Izzo, 1903; RMI, X, 1903, pp. 599-600.
- GIOVANNI BATTISTA BOERI, *Varietà letterarie nella musica. Conferenza tenuta alle signore di Crefeld il 16 dicembre 1901*, Torino, Bona, 1903; RMI, X, 1903, pp. 600-601.
- AUGUSTO BELLINI PIETRI, *Compendio popolare di storia della musica*, Firenze, Paggi, 1903; RMI, X, 1903, p. 791.
- ALFRED BRUNEAU, *Musiques de Russie et musiciens de France*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1903; RMI, X, 1903, pp. 792-794.
- HECTOR BERLIOZ, *Les musiciens et la musique. Introduction par André Hallays*, Paris, Calmann – Lévy, 1903; RMI, X, 1903, pp. 794-795.
- GEORGE FEUILLET, *L'oeuvre intense de Hector Berlioz. Édition spéciale du centenaire*, Grenoble, Baratier et Dardélet, 1903; RMI, X, 1903, p. 795.
- D. ZACCARIA MUSMECI, *Nozioni di musica*, Acireale, Tip. Edit. XX secolo, 1903; RMI, X, 1903, p. 802.
- HENRY EXPERT, *Les maîtres musiciens de la Renaissance française: Claude le Jeune. Mélanges*, fasc. I, Paris, Leduc, 1903; RMI, X, 1903, pp. 813-814.

1904

Claudio Merulo nelle intavolature di liuto, in *Claudio Merulo da Correggio 1533-1604. Numero unico*, Parma, Battei, 1904, pp. 7-10.

De l'origine des modes majeur et mineur, RMI, XI, 1904, pp. 335-341.

Recensioni

- GIULIANO BONACCI, *Guglielmina Schroeder-Devrient e Gaspare Spontini*, «Nuova antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti», s. IV, XXXVIII/CVI, 1903, pp. 306-319, 630-643 [la seconda parte dell'articolo è intitolata *L'atmosfera del dramma musicale*]; RMI, XI, 1904, pp. 140-141.
- ÉTIENNE BOUTET DE MONVEL, *Un artiste d'autrefois: Adolphe Nourrit*, Paris, Plon, 1903; RMI, XI, 1904, p. 141.
- ENRICO MINEO, *La teoria elementare della musica*, Modica, Maltese, 1903; RMI, XI, 1904, p. 151.
- GIUSEPPE CAVARRETTA, *La musica e le sue origini*, Palermo, Reber, 1903; RMI, XI, 1904, pp. 371-372.
- ANTONIO RESTORI, *La gaîté de la tor*, Messina, Trimarchi, 1904; RMI, XI, 1904, pp. 372-373.
- JEAN-BAPTISTE WEEKERLIN, *Chansons populaires du pays de France avec notices et accompagnements de piano*, Paris, Heugel et C., 1903; RMI, XI, 1904, pp. 373-376.
- NEMO SIMONETTI, *La poesia dell'indefinito nel linguaggio musicale*, Spoleto, Tip. dell'Umbria, 1903; RMI, XI, 1904, p. 380.
- HENRY EXPERT, *Les maîtres musiciens de la Renaissance française (17^e Livre)*, Paris, Leduc, 1903; RMI, XI, 1904, p. 384.
- ILMARI KROHN, *Valitiuja Poalmeja*, Helsingissa, 1903; RMI, XI, 1904, pp. 385-386.
- EDOARDO PODIO, *Conversazioni con Paisiello*, Napoli, Melfi & Joele, 1904; RMI, XI, 1904, p. 620.
- JEAN CHANTAVOINE, *Correspondance de Beethoven. Traduction, introduction et notes de Jean Chantavoine*, Paris, Calmann - Lévy, 1904; RMI, XI, 1904, pp. 621-622.
- GEORGES HOUDARD, *Le «De Musica» de Saint-Augustin*, Bruxelles, Lombaerts, 1904; RMI, XI, 1904, pp. 624-625.
- ANGELO BALLADORI, *Importanza del canto corale. L'arte musicale nella civiltà*, Milano, Bertarelli, 1904; RMI, XI, 1904, p. 629.
- FERRUCCIO VECCHI, *Sintesi nella storia del teatro e della musica*, Piacenza, Stabilimento Tipografico Piacentino, 1904; RMI, XI, 1904, p. 630.
- RICCARDO RUTA, *La musica nei vari popoli: usi e costumi (appendice al Riassunto storico-scientifico della musica)*, Aversa, Tip. Economica, 1904; Id., *Arte e natura. Miscellanea*, Aversa, Tip. Economica, 1904; RMI, XI, 1904, pp. 630-631.
- AUGUSTE GUILLEMIN, *Les premiers éléments de l'acoustique musicale*, Paris, Alcan, 1904; RMI, XI, 1904, pp. 642-646.
- FRANCO TEMISTOCLE GARIBALDI, *Giuseppe Verdi nella vita e nell'arte*, Firenze, Bemporad, 1904; RMI, XI, 1904, pp. 845-847.
- GUIDO MORVILLI, *Osservazioni sulla scelta di un buon metodo di canto corale*, Campobasso, Colitti, 1904; Id., *Brevi nozioni di teoria musicale*, Campobasso, Colitti, 1904; RMI, XI, 1904, p. 855.
- ITALO PIAZZA, *Proemio ad una storia della musica ed altri scritti d'interesse musicale*, Napoli, Priore, 1904; RMI, XI, 1904, pp. 857-858.
- SOLONE AMBROSOLI, *Le medaglie di Giuseppe Verdi*, Milano, Cogliati, 1904; RMI, XI, 1904, pp. 858-859.
- RAFFAELE GRANA SCOLARI, *Musica antica e musica moderna*, Modica, Papa, 1904; RMI, XI, 1904, p. 859.

1905

Gli airs de court del «Thesaurus harmonicus» di J. B. Besard, in Atti del congresso internazionale di scienze storiche (Roma, 1-9 aprile 1903), vol. VIII. Atti della sezione IV: Storia dell'arte musicale e drammatica, Roma, Accademia dei Lincei, 1905, pp. 131-134 con 8 tavv. f.t.

Trascrizioni da un codice musicale di Vincenzo Galilei, ivi, pp. 135-138 con 18 tavv. f.t.

Recensioni

GUIDO GASPERINI, *Storia della semiografia musicale*, Milano, Hoepli, 1904; RMI, XII, 1905, pp. 210-211.

FRANCESCO VATIELLI, *Un musicista pesarese nel secolo XVI, Ludovico Zacconi*, Pesaro, Nobili, 1904; RMI, XII, 1905, pp. 211-212.

HENRY EXPERT, *Les maîtres de la Renaissance française. 19^{me} Livre Guillaume Costeley. Musique, troisième fascicule*, Paris, Leduc, 1904; RMI, XII, 1905, pp. 236-237.

ILMARI KROHN, *Saumen kansan sävelmiä. Toinen jakso. Laulusävelmia*, Ensimmäinen vihko Iyväs kylässä, Iyväs kylän Kijapainossa, 1904; RMI, XII, 1905, pp. 242-243.

Atti del congresso internazionale di scienze storiche (Roma, 1-9 aprile 1903), vol. VIII. Atti della sezione IV: Storia dell'arte musicale e drammatica, Roma, Accademia dei Lincei, 1905; RMI, XII, 1905, pp. 658-661.

GEORGES HOUDARD, *Aristoxène Tarente et la musique de l'antiquité (d'après une thèse récente)*, Saint-Germain-en-Laye, Mirvault, 1905 (Extrait du «Bulletin de l'Académie des Artistes Musiciens de Province», mai 1905); RMI, XII, 1905, pp. 661-663.

A. B., *Un nouveau livre sur les neumes. Édition critique*, Paris, Picard, 1905; RMI, XII, 1905, p. 663.

CECILIO DE RODA, *Ilustraciones del «Quijote». Los instrumentos músicos y las danzas. Las Canciones. Conferencias dadas en el Ateneo de Madrid las días 1 y 13 de Mayo de 1905 con ocasión del tercer centenario de «El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha»*, Madrid, Rodriguez, 1905; RMI, XII, 1905, pp. 664-665.

IPPOLITO VALLETTA, *I quartetti di Beethoven*, Roma, Squarci, 1905; RMI, XII, 1905, p. 665.

GIULIO ZAMBIASI, *Un capitolo di acustica musicale, «Il nuovo cimento»*, s. V, IX, aprile 1905, pp. 241-265; RMI, XII, 1905, pp. 667-668.

WILLIAM GOUSSEAU, *Essai d'accompagnement du chant grégorien*, Paris, Dupré, 1904; RMI, XII, 1905, pp. 668-669.

PIERRE AUBRY, *Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire en Europe*, Paris, Picard, 1905; RMI, XII, 1905, pp. 669-670.

FRANCESCO VATIELLI, *I «Canoni musicali» di Ludovico Zacconi*, Pesaro, Nobili, 1905; RMI, XII, 1905, p. 671.

GUIDO MALFATTI, *Luigi Boccherini nell'arte, nella vita, nelle opere*, Lucca, Amedei, 1905; RMI, XII, 1905, p. 839.

JEAN CHANTAVOINE, *Goethe musicien. A' propos d'une publication récente*, «Revue germanique», Paris, Alcan, luglio-agosto 1905; RMI, XII, 1905, pp. 845-846.

GEORGES HOUDARD, *La cantilène romaine. Étude historique*, Paris – Torino, Fischbacher – Bocca, 1905; RMI, XII, 1905, pp. 846-849.

1906

Recensioni

- MICHEL BRENET, *Palestrina*, Paris, Alcan, 1906; RMI, XIII, 1906 pp. 152-153.
- GINO RONCAGLIA, *Appunti musicali*, Milano, Pallestrini, 1906; RMI, XIII, 1906, pp. 166-167.
- FRÉDÉRIC HELLOUIN, *Le Noël musical français*, Paris, Joainin, 1906; RMI, XIII, 1906, pp. 355-356.
- LIONEL DE LA LAURENCIE, *L'Académie de musique et le concert de Nantes à l'Hôtel de la Bourse*, Paris, Société d'Imprimerie et de Librairie, 1906; RMI, XIII, 1906, p. 357.
- ARTHUR POUGIN, *Un ténor de l'Opéra au XVIII siècle. Pierre Jélyotte et les chanteurs de son temps*, Paris, Fischbacher, 1905; RMI, XIII, 1906, p. 358.
- PIERRE AUBRY, *La chanson de «Bele Aelis» par le trouvère Baude de La Quarière. Étude métrique par R. Meyer. Essai d'interprétation par J. Bédier. Étude musicale par Pierre Aubry*, Paris, Picard, 1904; RMI, XIII, 1906, pp. 364-365.
- LUISA CELLESI, *Storia della più antica banda musicale senese*, Siena, Lazzeri, 1906; RMI, XIII, 1906, pp. 740-743.
- WILHELM TAPPERT, *Sang und Klang aus alter Zeit. Hundert Musikstücke aus Tabulaturen des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts*, Berlin, Liepmannssohn, 1906; RMI, XIII, 1906, pp. 743-744.
- J.-M. MAYAN, *Les guêpes du théâtre*, Paris, Bonvalot – Jouve, 1906; RMI, XIII, 1906, pp. 744-745.
- G. PALDAOFS, *La musica in oriente*, Milano, Sonzogno, 1906; RMI, XIII, 1906, pp. 747-748.
- MAURICE GANDILLOT, *Sur les lois de la musique*, Paris, Gauthier – Villars, 1906; RMI, XIII, 1906, p. 749.
- Id., *Essai sur la gamme*, Paris, Gauthier – Villars, 1906; RMI, XIII, 1906, pp. 749-752.
- EDOARDO MATTOI, *Teatro in Nummis*, Milano, Cogliati, 1904; Id., *Medaglie di artisti di canto*, Milano, Cogliati, 1906; Id., *Una rarissima medaglia milanese a Fanny Elssler*, Milano, Cogliati, 1905; Id., *Una rarissima medaglia a Gaetano Donizetti*, Milano, Cogliati, 1905; RMI, XIII, 1906, p. 760.

1907

- Notes sur le guitariste Robert de Visée*, «Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft», IX, 1907-1908, pp. 62-74.
- La chitarra francese. Appunti*, RMI, XIV, 1907, pp. 791-802 [riedito in OSCAR CHILESOTTI, *Studi sulla chitarra e altri scritti (1894-1916)*, Bologna, Forni, 1975, pp. 191-202].

Recensioni

- LUIGI LANDUCCI, *Per le tradizioni musicali lucchesi*, Lucca, Marchi, 1906; RMI, XIV, 1907, pp. 187-188.
- ALESSANDRO e LUIGI RAGGI, *Il Teatro Comunale di Cesena. Memorie cronologiche (1500-1905)*, Cesena, Vignuzzi, 1906; RMI, XIV, 1907, p. 188.
- LUIGI LANDUCCI, *Carlo Angeloni*, Lucca, Marchi, 1905; RMI, XIV, 1907, pp. 188-189.
- ANTONIO BOTTALI, *Piccolo manuale per il musicante*, Milano, Tip. Salesiana, 1906; RMI, XIV, 1907, p. 205.
- HENRI BOUASSE, *Bases physiques de la musique*, Paris, Gauthier – Villars, 1906; RMI, XIV, 1907, pp. 206-209.

BIBLIOGRAFIA

- GIUSEPPE RADICIOTTI, *L'arte musicale in Tivoli nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Tivoli, Officina Poligrafica Italiana, 1907; RMI, XIV, 1907, pp. 444-445.
- PIERRE AUBRY, *Estampies et dances royales: les plus anciens textes de musique instrumentale au moyen âge*, Paris, Fischbacher, 1907; RMI, XIV, 1907, pp. 445-447.
- ALBERTO CAMETTI, *Mozart a Roma*, Roma, Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, 1907 [nozze Conversi – Radiciotti]; RMI, XIV, 1907, p. 447.
- HENRY QUITTARD, *Le «Trésor d'Orphée», d'Antoine Francisque (1600)*, Paris, Fortin, 1906; RMI, XIV, 1907, pp. 455-456.
- Ricordi musicali fiorentini. Raccolta per gli amatori di musica. Riproduzione di programmi*, Firenze, Brizzi & Niccolai, 1906; RMI, XIV, 1907, p. 457.
- ROCCO PAOLI, *Note di critica e di storia dell'arte musicale*, Venezia, Gabrielli, 1907; RMI, XIV, 1907, pp. 690-692.
- EUGENIO ZANIBONI, *Uno zingaro trentino del sec. XVIII: Giacomo Gotifredo Ferrari, musicista e viaggiatore*, «Archivio per l'Alto Adige», II/3, 1907, pp. 290-336; RMI, XVI, 1907, p. 907.
- EUGÈNE D'HARCOURT, *La musique actuelle en Italie*, Paris, Durdilly & Fischbacher, 1907; RMI, XIV, 1907, p. 908.
- ALESSANDRO KRAUS (figlio), *Appunti sulla musica dei popoli nordici*, Firenze, Landi, 1907; RMI, XIV, 1907, pp. 909-912.
- STEFANO GENTILE, *L'avvenire della musica e dei musicisti*, «La Sicilia musicale», V, 1907; RMI, XIV, 1907, p. 917.

1908

- Perino fiorentino liutista del secolo XVI*, «Rivista fiorentina», I, settembre 1908, pp. 2-3.
- Sull'arte greca: appunti*, RMI, XV, 1908, pp. 306-308.
- Il primo libro di liuto di Vincenzo Galilei*, RMI, XV, 1908, pp. 753-758 [riedito in OSCAR CHILESOTTI, *Studi sulla chitarra e altri scritti (1894-1916)*, Bologna, Forni, 1975, pp. 203-208].
- [Lettera di Chilesotti al direttore della RMI sulla *Rigenerazione della gamma* di Juan Dominguez Berrueta], RMI, XV, 1908, pp. 848-849.

Recensioni

- MICHEL BRENET, *La plus ancienne méthode française de musique*, Paris, au Bureau d'Édition de la «Schola», 1907; RMI, XV, 1908, pp. 201-202.
- Ricordi musicali fiorentini. Raccolta per gli amatori di musica. Riproduzione di programmi*, Firenze, Brizzi & Niccolai, 1907; RMI, XV, 1908, pp. 753-758.
- ARCHIMEDE MONTANELLI, *Pro teatro e ospedale*, Forlì, Montanari, 1908; RMI, XV, 1908, p. 215.
- JULIEN TIERSOT, *Les fêtes et les chants de la Révolution française*, Paris, Hachette, 1908; RMI, XV, 1908, pp. 411-413.
- FRANZ XAVER HABERL, *Giovanni Maria Nanino musicista tiburtino del secolo XVI*, Pesaro, Nobili, 1907; RMI, XV, 1908, pp. 413-414.
- ANGELO BERENZI, *Per Gerolamo Frescobaldi nel III centenario della pubblicazione della sua prima opera musicale 1608-1908*, Cremona, Unione Tip. Cremonese, 1908; RMI, XV, 1908, pp. 414-415.
- GIUSEPPE LISIO, *Su l'epistolario di Casa Lucca*, «Rendiconti del R. Istituto lombardo di scienze e lettere», s. II, XLI, 1908; RMI, XV, 1908, p. 415.

- JACQUES-GABRIEL PROD'HOMME, *Paganini*, Paris, Librairie Renouard – Laurens, 1909; RMI, XV, 1908, pp. 415-416.
- ARCHIMEDE MONTANELLI, *Noterelle artistico-musicali*, Forlì, Montanari, 1907; RMI, XV, 1908, p. 418.
- FRANCESCO GUARDIONE, *Pietro Platania. Ricordo*, «Rendiconti e memorie della R. Accademia di scienze, lettere e arti degli Zelanti di Acireale», s. III, III-IV, 1908; RMI, XV, 1908, pp. 418-419.
- GINO BELLIO, *Saggio di alcuni speciali criteri applicabili alla tecnica della composizione musicale*, Firenze, Venturini, 1908; RMI, XV, 1908, p. 422.
- FRANCESCO LO CICERO ROMANO, *Sintesi teorica de la riforma del rigo musicale*, Palermo, Di Cristina, 1907; RMI, XV, 1908, pp. 422-423.
- ANGELO BERENZI, *La patria del liutaio Giovanni Paolo Maggini*, Cremona, Tip. Cooperativa, 1907; ID., *Di Giovanni Paolo Maggini celebre liutaio bresciano*, Cremona, Tip. Cooperativa, 1907; RMI, XV, 1908, p. 425.
- ID., *Di alcuni strumenti fabbricati da Gasparo di Salò posseduti da Ole Bull, da Dragonetti e dalle sorelle Milanollo*, Brescia, F.lli Geroldi, 1906; RMI, XV, 1908, pp. 425-426.
- ALESSANDRO FILIPPONI, *Lezioni elementari di acustica ad uso degli istituti musicali*, Spoleto, Panetti & Petrelli, 1907; RMI, XV, 1908, pp. 427-428.
- GUALTIERO PETRUCCI, *Il sentimento religioso nell'opera di Riccardo Wagner*, Milano, Solmi, 1908; RMI, XV, 1908, pp. 432-433.
- Annuario del R. Istituto musicale di Firenze* (vol. III, anni 1900-1907), Firenze, Galletti e Cocci, 1908; RMI, XV, 1908, pp. 435-436.
- ANGELO BERENZI, *Vox clamantis pro Stradivario*, Cremona, Stabilimento Tip. Provincia, 1907; RMI, XV, 1908, p. 436.
- Festschrift der Wiener Singakademie zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes 1858-1908*, Wien, Knepler & Schlesinger, 1908; RMI, XV, 1908, pp. 436-437.
- DOMENICO ALALEONA, *Studi su la storia dell'oratorio musicale in Italia*, Torino, Bocca, 1908; RMI, XV, 1908, pp. 624-627.
- ARNALDO BONAVENTURA, *Storia degli stromenti musicali*, Livorno, Giusti, 1908; RMI, XV, 1908, p. 627.
- VINCENZO CRESCINI, *Un concerto trobadorico*, Venezia, Ferrari, 1908; RMI, XV, 1908, pp. 627-628.
- FRANCESCO GUARDIONE, *Di Enrico Petrella e della traslazione della salma da Genova a Palermo*, Palermo, Tip. Castellana e Sanzo, 1908; RMI, XV, 1908, p. 628.
- ALCEO TONI, *Prolusione a un corso di storia della musica*, Rovereto, Grandi e C., 1908; RMI, XV, 1908, pp. 629-633.
- NANDO BENNATI, *Quattro lettere inedite di Gaetano Donizetti e una lettera inedita di Giacomo Meyerbeer con note*, Ferrara, Zuffi, 1908; RMI, XV, 1908, p. 822.
- FERDINANDO CIPOLLINI, *Appunti di storia e critica del melodramma*, Padova, Drucker, 1908; RMI, XV, 1908, pp. 822-823.
- Ferrara a Gerolamo Frescobaldi – 1908*, Ferrara, Stabilimento Tipo-litografico Ferrarese, 1908; RMI, XV, 1908, p. 823.
- GIUSEPPE VALE, *La Schola cantorum del Duomo di Gemona ed i suoi maestri*, Gemona, Toso, 1908; RMI, XV, 1908, pp. 823-824.
- MICHEL BRENET, *Haydn*, Paris, Alcan, 1908; RMI, XV, 1908, pp. 824-825.
- LIONEL DE LA LAURENCIE, *Rameau. Biographie critique illustrée de douze reproduction hors texte*, Paris, Laurens, 1908; RMI, XV, 1908, pp. 825-826.
- JUAN ALVAREZ, *Orígenes de la música argentina*, Rosario, s. ed. 1908; RMI, XV, 1908, p. 830.

BIBLIOGRAFIA

- CHARLES-JEAN-EUGÈNE VAN DEN BORREN, *L'oeuvre dramatique de César Franck «Hulda» et «Giselle»*, Bruxelles – Paris, Schott – Fischbacher, 1907; RMI, XV, 1908, p. 831.
- DANIEL DE LANGE, *Exposé d'une théorie de la musique*, Paris, Fischbacher, 1908; RMI, XV, 1908, pp. 832-823.
- OCTAVE ISORE, *La musique au brevet supérieur*, Paris, Delagrave, 1908; RMI, XV, 1908, p. 833.
- XAVIER PERREAU, *La pluralité des modes et la théorie générale de la musique*, Paris, Fischbacher, 1908; RMI, XV, 1908, pp. 833-834.
- ALINE TASSET, *La main et l'âme au piano*, Paris, Delagrave, 1908; RMI, XV, 1908, p. 835.
- FÉLICIEN DE MÉNIL, *Muzika terminaro*, Francujo, Librejo Hachette, 1908 [traduzione dal francese al rumeno]; RMI, XV, 1908, pp. 841-842.

1909

- [GIROLAMO FRESCOBALDI], *Partite sopra la romanesca, la monica, ruggiero e la follia, dalle «Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo» di Girolamo Frescobaldi: libro primo (Roma, N. Borboni, 1614)*, a cura di Oscar Chilesotti, Milano, Ricordi, 1909 (Biblioteca di rarità musicali, 6) [facsimile: Bologna, Forni, 1969].
- Le alterazioni cromatiche nel secolo XVI*, in *Haydn Zentenarfeier. III. Kongress der internationalen Musikgesellschaft, Wien, 25. bis 29. Mai 1909. Bericht vorgelegt vom Wiener Kongressausschuß*, Wien – Leipzig, Artaria – Breitkopf, 1909, pp. 128-135.
- [Trascrizione della *Toccata duodecima* di Girolamo Frescobaldi], «La cronaca musicale», XIV/4, 1909, pp. 124-125.
- Canzonette del Seicento con la chitarra*, RMI, XVI, 1909, pp. 847-862 [riedito in OSCAR CHILESOTTI, *Studi sulla chitarra e altri scritti (1894-1916)*, Bologna, Forni, 1975, pp. 209-224].
- Villanella a 3 voci dal «Thesaurus harmonicus» di J. B. Besard (1603)*, in *Riemann-Festschrift*, Leipzig, Hesse, 1909, pp. 287-288 [facsimile: *Riemann-Festschrift. Gesammelte Studien Hugo Riemann zum Sechzigsten Geburtstag Überraicht von Freunden und Schülern*, Tutzing, Schneider, 1965, pp. 287-288].

Recensioni

- TEODORO COSTANTINI, *Sei lettere inedite di Giuseppe Verdi e Giovanni Bottesini*, Trieste, Schmidl, 1908; RMI, XVI, 1909 p. 191.
- HENRY EXPERT, *Les maîtres musiciens de la Renaissance française: danceries*, vol. I, Paris, Leduc, 1908; RMI, XVI, 1909, pp. 198-199.
- ARTHUR POUGIN, *Monsigny et son temps: l'Opéra comique et la Comédie-italienne, les auteurs, les compositeurs, les chanteurs*, Paris, Fischbacher, 1908; RMI, XVI, 1909, pp. 199-200.
- GIACOMO SETACCIOLI, *Sull'indirizzo dello studio della moderna composizione musicale*, Roma, Tip. Romana, 1909; RMI, XVI, 1909, pp. 206-207.
- ARMAS LAUNIS EMANUEL, *Lappische Jucoigos-Melodien*, Helsingfors, 1908; RMI, XVI, 1909, pp. 222-223.
- Comunicato del Comitato Cremonese per la pubblicazione delle opere di Claudio Monteverdi*, Cremona, Stabilimento Tip. della Provincia, 1908; RMI, XVI, 1909, p. 223.
- Ricordi musicali fiorentini. Raccolta per gli amatori di musica. Riproduzione di programmi (anno III, 1907-1908)*, Firenze, Brizzi & Niccolai, 1908; RMI, XVI, 1909, pp. 223-224.

- PIERRE AUBRY, *Trouvères et troubadours*, Paris, Alcan, 1909; RMI, XVI, 1909, pp. 435-437.
- GEORGE BIZET, *Lettres* (pref. di Louis Ganderaux), Paris, Calmann – Lévy, 1908; RMI, XVI, 1909, pp. 437-440.
- JULES COMBARIEU, *La musique et la magie: étude sur les origines populaires de l'art musical, son influence et sa fonction dans les sociétés*, Paris, Picard, 1909; RMI, XVI, 1909, pp. 440-441.
- ARTHUR COQUARD, *Berlioz*, Paris, Renouard, 1909; RENÉ BRANCOUR, *Félicien David*, Paris, Renouard – Laurens, 1911; RMI, XVI, 1909, pp. 442-443.
- MATHILDE P. CREMIEUX, *Lettres choisies de Robert Schumann (1827-1840)*, Paris, Fischbacher, 1909; RMI, XVI, 1909, p. 443.
- ARTHUR POUGIN, *Une famille de grands luthiers italiens: les Guarnerius*, Paris, Fischbacher, 1909; RMI, XVI, 1909, pp. 448-449.
- ANGELO NEUMANN, *Souvenirs sur Richard Wagner*, Paris, Calmann – Lévy, [1908]; RMI, XVI, 1909, pp. 453-454.
- GIROLAMO FRESCOBALDI, *Partite sopra la romanesca, la monica, ruggiero e la follia, dalle «Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo» di Girolamo Frescobaldi: libro primo (Roma, N. Borboni, 1614)*, a cura di Oscar Chilesotti, Milano, Ricordi, 1909 (Biblioteca di rarità musicali, 6); RMI, XVI, 1909, pp. 453-454.
- GEORGE BIZET, *Lettre à un ami (1865-1872)*, Paris, Calmann – Lévy, 1909; RMI, XVI, 1909, pp. 671-675.
- JOHAN HENRIK TOBIAS NORLIND, *Latinska skolsanger i Sverige och Finland*, Lund, Håkan Ohlssons Baktryckeri, 1909; RMI, XVI, 1909, pp. 677-678.
- ALFREDO VINARDI, *Nel regno della musica*, Torino, Chenna, 1909; RMI, XVI, 1909, p. 678.
- LORENZO PARODI, *Musicologia: tecnica e psicologia dell'arte dei suoni*, Genova, Libreria Editrice Moderna, 1909; RMI, XVI, 1909, pp. 679-680.
- HENRI LICHTENBERGER, *Wagner*, Paris, Alcan, 1909; RMI, XVI, 1909, pp. 687-692.
- GINO CIVETTA, *Cerve. Tre quadri* [Musica di Giovanni Pennacchio], Ravenna, Tip. Ravegnan, 1908; RMI, XVI, 1909, pp. 694-697.
- ARNALDO BONAVENTURA, *Manuale di storia della musica*, Livorno, Giunti, 1909; RMI, XVI, 1909, pp. 910-911.
- EMILE BAUX, *Notes et documents inédits sur l'Opéra-Comique et quelques-uns de ses artistes pendant la Révolution*, Paris, Fischbacher, 1909; RMI, XVI, 1909, p. 911.
- PAUL MAGNETTE, *Contribution à l'histoire de la symphonie post-beethovénienne, 1824-1909*, Liège, Gordinne, 1909; RMI, XVI, 1909, pp. 911-912.
- RAFFAELLO DE RENSIS, *Anime musicali*, Roma, Edizioni «Musica», 1910; RMI, XVI, 1909, pp. 915-916.
- UPERTO DA SCHIO [LEOPOLDO TARUSCHIO], *Gli arcani del classicismo, ovvero dell'elemento musicale in letteratura*, Macerata, Unione Tipografica, 1908; RMI, XVI, 1909, pp. 916-917.
- ETTORE MORSELLI, *La pazzia di Roberto Schumann e la psicologia supernormale*, Roma, Coop. Tip. Manuzio, 1909; RMI, XVI, 1909, pp. 919-923.
- ALFREDO GRILLI, *La musica di un giovane romagnolo, Francesco Balilla Pratella*, Forlì, Lombardini, 1909; RMI, XVI, 1909, p. 927.
- Riemann-Festschrift. Gesammelte Studien*, Leipzig, Hesse, 1909; RMI, XVI, 1909, pp. 927-928.

1910

Musica e giurisprudenza, «Giornale della cultura», 20 gennaio 1910.
Risposta ad una lettera di Adolf Koczirz, RMI, XVII, 1910, pp. 482-484.

Recensioni

- JULIEN TIERSOT, *Gluck*, Paris, Alcan, 1910; RMI, XVII, 1910, pp. 259-264.
- Haydn Zentenarfeier. III. Kongress der internationalen Musikgesellschaft, Wien, 25. bis 29. Mai 1909. Bericht vorgelegt vom Wiener Kongressausschuß*, Wien – Leipzig, Artaria – Breitkopf & Härtel, 1909; RMI, XVII, 1910, pp. 264-266.
- ERNEST REYER, *Quarante ans de musique*, Paris, Calmann – Lévy, 1910; RMI, XVII, 1910, pp. 268-269.
- JEAN-LUCIEN-ADOLPHE JULLIEN, *Musiciens d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Fischbacher, 1910; RMI, XVII, 1910, pp. 269-271.
- DANIEL HALÉVY, *La vie de Frédéric Nietzsche*, Paris, Calmann – Lévy, 1910; RMI, XVII, 1910, p. 280.
- Ricordi musicali fiorentini. Raccolta per gli amatori di musica. Riproduzione di programmi*, Firenze, Brizzi & Niccolai, 1910; RMI, XVII, 1910, pp. 281-282.
- GINO MONALDI, *Le prime rappresentazioni celebri*, Milano, Treves, 1910; RMI, XVII, 1910, pp. 457-458.
- ALFREDO UNTERSTEINER, *Storia della musica*, Milano, Hoepli, 1910; RMI, XVII, 1910, p. 459.
- HENRY PRUNIÈRES, *Lully*, Paris, Laurens, 1910; JEAN-LUCIEN-ADOLPHE JULLIEN, *Reyer: sa vie et ses oeuvres*, Paris, Laurens, 1909; RMI, XVII, 1910, pp. 459-466.
- GIACOMO SETACCIOLI, *Debussy è un innovatore?*, Roma, Edizioni «Musica», 1910; RMI, XVII, 1910, pp. 467-469.
- GIOVANNI ZAMPA, *Violini antichi*, Sassuolo, Paoli, 1909; RMI, XVII, 1910, pp. 473-476.
- OTTO EBEL, *Les femmes compositeurs de musique. Dictionnaire biographique*, Paris, Rosier, 1910; RMI, XVII, 1910, pp. 478-479.
- PAUL-LOUIS ROUGNON, *Dictionnaire musical des locutions étrangères*, Paris, Delagrave, 1910; RMI, XVII, 1910, p. 479.
- ENRICO FONDI, *La vita e l'opera letteraria del musicista Benedetto Marcello*, Roma, Modes, 1909; RMI, XVII, 1910, pp. 702-703.
- JAN BECK, *La musique des troubadours*, Paris, Laurens, 1910; RMI, XVII, 1910, pp. 704-708.
- CHARLES-JEAN-EUGÈNE VAN DEN BORREN, *Guillaume Dufay: son importance historique*, «Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique» (XXI^e Congrès: Liège, 1909); RMI, XVII, 1910, pp. 708-709.
- MICHEL BRENET, *Les musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais. Documents inédits, recueillis et annotés*, Paris, Picard, 1910; RMI, XVII, 1910, pp. 709-710.
- JEAN CHANTAVOINE, *Listz*, Paris, Alcan, 1910; RMI, XVII, 1910, pp. 710-714.
- LOUIS LALOY, *La musique chinoise*, Paris, Laurens, 1910; RMI, XVII, 1910, pp. 714-718.
- ROMAIN ROLLAND, *Haendel*, Paris, Alcan, 1910; RMI, XVII, 1910, pp. 718-720.
- RAIMONDO CORTE-ENNA, *Discorso commemorativo di Giuseppe Verdi in onore del gran maestro letto nelle sale della Società corale G. Verdi in Cagliari addì 27 gennaio 1910*, Cagliari, Montorsi, 1910; RMI, XVII, 1910, pp. 728-729.
- CAMILLE BELLAIGUE, *Gounod*, Paris, Alcan, 1910; RMI, XVII, 1910, pp. 729-733.
- PADRE ATANASIO, *Congresso toscano ceciliano nazionale di musica sacra. Proposte del promotore e manuale del congressista*, Pisa, Tip. Sociale, 1909; RMI, XVII, 1910, pp. 738-739.
- GIROLAMO CAVERSAZZI, *Discorso per l'inaugurazione del busto di Alfredo Piatti nell'atrio del Teatro Donizetti di Bergamo, 21 aprile 1910*, Bergamo, Istituto d'Arti Grafiche, 1910; RMI, XVII, 1910, p. 741.

VITO FEDELI, *Un'opera sconosciuta di Pergolesi?*, Novara, Gaddi, 1910; RMI, XVII, 1910, pp. 955-956.

JULIEN TIERSOT, *La musique chez les peuples indigènes de l'Amérique du Nord*, Paris, Fischbacher, 1910; RMI, XVII, 1910, p. 959.

1911

L'evoluzione nella musica: appunti sulla teoria di H. Spencer, Torino, Bocca, 1911 [facsimile: Bologna, Forni, 1979].

Musicologi reggimentati, «Orfeo», II, 1911, p. 1.

Recensioni

FRÉDÉRIC HELLOUIN – JOSEPH PICARD, *Un musicien oublié: Catel de l'Institut Royal de France (1773-1830)*, Paris, Fischbacher, 1910; RMI, XVIII, 1911, pp. 190-191.

ARTHUR POUGIN, *Histoire d'une cantatrice: Marie Malibran*, Paris, Plon, 1911; RMI, XVIII, 1911, p. 191.

STEFANO GENTILE, *Breve ricordo della vita e delle opere di Nicolas Amani (musicista russo)*, Palermo, Vena, 1910; RMI, XVIII, 1911, pp. 194-195.

SILVESTRO BAGLIONI, *Contributo alla conoscenza della musica naturale*, «Atti della Società romana d'antropologia», XV/3, Roma, 1910; RMI, XVIII, 1911, pp. 199-201.

Ricordi musicali fiorentini. Raccolta per gli amatori di musica. Riproduzione di programmi, Firenze, Brizzi & Niccolai, 1911; RMI, XVIII, 1911, p. 210.

In onore di Giovanni Maria Nanino, musicista tiburtino nel secolo XVI, Tivoli, Majella, 1911; RMI, XVIII, 1911, p. 421.

ANGELO OLIVIERI, *Giuseppe Verdi: vita, opere*, Chiavari, Colombo, 1911; RMI, XVIII, 1911, pp. 421-422.

CHARLES-JEAN-EUGÈNE VAN DEN BORREN, *Cours d'histoire de la musique de clavier à l'Université nouvelle de Bruxelles. Année 1910-1911*, Bruxelles, Lombaerts, 1911, RMI, XVIII, 1911, p. 422.

CESARE LEVI, *La critica metastasiana in Italia*, Firenze, Tip. Galileiana, 1911; RMI, XVIII, 1911, p. 430.

CARLO SCAGLIA, *L'ambiente musicale in Italia e le responsabilità dei conservatori di musica*, Alessandria, Tip. Cooperativa, 1910; RMI, XVIII, 1911, pp. 431-437.

LESBROUSSART – VAN DEN BORREN – SYSTEMMANS, *L'école moderne de musique française. La musique belge moderne, la musique de chambre en Allemagne: trois causeries faites à l'Académie de musique de Bruxelles*, Bruxelles, Édition de l'Art Moderne, 1911; RMI, XVIII, 1911, pp. 439-445.

ALESSANDRO KRAUS (figlio), *Italianità dell'invenzione del pedale negli strumenti da corda a tastiera, dello smorzamento indipendente e del pedale a spostamento di tastiera nei pianoforti: origine del nome pianoforte*, Firenze, Landi, 1911; RMI, XVIII, 1911, p. 457.

Annuario dell'Istituto Musicale «Luigi Cherubini» di Firenze, anno 1910, vol. VI, Firenze, Galletti e Cocci, 1911; RMI, XVIII, 1911, pp. 462-463.

ANGELO BALLADORI, *Giuseppe Verdi*, Milano, Riuniti Stabilimenti Musicali, 1911; RMI, XVIII, 1911, p. 648.

ARNALDO BONAVENTURA, *Niccolò Paganini*, Modena, Formiggini, 1911; RMI, XVIII, 1911, pp. 648-649.

BIBLIOGRAFIA

- FRANCESCO VATIELLI, *La «Lyra barberina» di G. B. Doni*, Pesaro, Nobili, 1908; RMI, XVIII, 1911, pp. 649-650.
- MICHEL BRENET, *Musique et musiciens de la vieille France*, Paris, Alcan, 1911; RMI, XVIII, 1911, pp. 650-652.
- MICHEL-DIMITRI CALVOCORESSI, *Glinka*, Paris, Benouard – Laurens, 1911; RMI, XVIII, 1911, pp. 652-656.
- CHARLES-THÉODORE MALHERBE, *Auber: biographie critique*, Paris, Laurens, 1911; RMI, XVIII, 1911, pp. 656-658.
- FAUSTO TORREFRANCA, *Problemi della nostra cultura musicale*, «Nuova antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti», s. IV, XLVI/CLIII, 1911, pp. 130-142; RMI, XVIII, 1911, pp. 660-665.
- ALFREDO BERTUCCI, *La teoria e la pratica del trasporto musicale*, Milano, Sonzogno, 1910; RMI, XVIII, 1911, p. 666.
- ANDREA MASTRILLI DELLA SCHIAVA, *L'abbici della musica, ossia grammaticina musicale*, Napoli, Sorriso, 1910; RMI, XVIII, 1911, p. 666.
- ALESSANDRO PARISOTTI, *Nozioni elementari di acustica fisica, psicologia ed estetica della musica*, Torino, Bocca, 1911; RMI, XVIII, 1911, pp. 667-669.
- GIULIO CESARE PARIBENI, *La storia e la teoria dell'antica musica greca*, Milano, Sonzogno, 1911; RMI, XVIII, 1911, p. 864.
- G. CAULLET, *Musiciens de la Collégiale Notre-Dame à Courtrai d'après leurs testaments*, Bruges, van Cappel, 1911; RMI, XVIII, 1911, pp. 865-866.
- CHARLES-JEAN-EUGÈNE VAN DEN BORREN, *L'esthétique expressive de Guillaume Dufay dans ses rapports avec la technique musicale du XV siècle*, Malines, Godenne, 1911; RMI, XVIII, 1911, pp. 866-868.
- GIOVANNI FRANCESCO ANGELINI, *Le attuali condizioni della musica italiana*, Spoleto, Panetto & Petrelli, 1911; RMI, XVIII, 1911, pp. 880-881.
- ALBERTO TACCHINARDI, *Acustica musicale*, Milano, Hoepli, 1911; RMI, XVIII, 1911, pp. 884-885.
- JULES COMBARIEU, *Le chant choral. Méthode, morceaux choisis. Cours supérieur*, Paris, Hachette, 1911; RMI, XVIII, 1911, pp. 885-886.
- RICCARDO RUTA, *Storia dell'arpa*, Aversa, Ruta & C., 1911; RMI, XVIII, 1911, pp. 891-892.
- LUCIEN AUGÉ DE LASSUS, *La trompette: un demi-siècle de musique de chambre*, Paris, Delagrave, 1911; RMI, XVIII, 1911, pp. 894-895.
- PAUL-JEAN-JACQUES LACÔME D'ESTALENX, *Introduction à la vie musicale*, Paris, Delagrave, 1911; RMI, XVIII, 1911, pp. 895-896.
- LOREDANA BIANCO, *«Ave Maria» del secolo XIV*, Belluno, s.e., 1912; RMI, XVIII, 1911, pp. 896-897.

1912

- Come la Internationale Musikgesellschaft ebbe rappresentanza in Italia*, RMI, XIX, 1912, pp. 165-171.
- La rocca e'l fuso*, RMI, XIX, 1912, pp. 363-379 [riedito in OSCAR CHILESOTTI, *Studi sulla chitarra e altri scritti (1894-1916)*, Bologna, Forni, 1975, pp. 225-241].
- [Richiesta di informazioni su un'intavolatura per chitarra da parte di Oscar Chilesotti nella rubrica *Domande e risposte*], RMI, XIX, 1912, p. 447.
- Di Nicola Vicentino e dei generi greci secondo Vincentio Galilei*, RMI, XIX, 1912, pp. 546-565.
- Un po' di musica del passato*, RMI, XIX, 1912, pp. 858-881 [riedito in OSCAR CHILESOTTI, *Studi sulla chitarra e altri scritti (1894-1916)*, Bologna, Forni, 1975, pp. 242-258].

Recensioni

- GEORGES HOUDARD, *La notation neumatique: étude*, «Revue archéologique», juillet-août 1911); RMI, XIX, 1912, pp. 192-193.
- LETO BARBAGNA, *Gli strumenti musicali raccolti nel Museo del R. Istituto L. Cherubini a Firenze*, Firenze, Tip. Domenicana, Niccolai, 1911; RMI, XIX, 1912, pp. 193-194.
- Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale «Luigi Cherubini» di Firenze*, Firenze, Galletti e Cocci, 1911; RMI, XIX, 1912, pp. 202-203.
- VITO FEDELI, *L'insegnamento della composizione negli istituti musicali*, Novara, Gaddi, 1911; RMI, XIX, 1912, pp. 203-204.
- Ricordi musicali fiorentini. Raccolta per gli amatori di musica. Riproduzione di programmi*, Firenze, Brizzi & Niccolai, 1912; RMI, XIX, 1912, p. 204.
- ANDREA MASTRILLI DELLA SCHIAVA, *Nel regno dell'armonia*, Napoli, Sorriso, 1912; RMI, XIX, 1912, p. 448.
- FRANCESCO VATIELLI, *Di Ludovico Zacconi: notizie su la vita e le opere*, Pesaro, Federici, 1912; RMI, XIX, 1912, pp. 448-449.
- ARTHUR POUGIN, *Madame Favart: étude théâtrale. 1727-1772*, Paris, Fischbacher, 1912; RMI, XIX, 1912, pp. 449-451.
- HENRY PRUNIÈRES, *La musique de la chambre et de l'Écurie sous le règne de François I^{er}*, «L'année musicale», I, 1911, pp. 215-251; RMI, XIX, 1912, pp. 450-451.
- LEON VALLAS, *Les Lyonnais dignes de mémoire*, Lyon, Imprimeries Réunies, 1912; RMI, XIX, 1912, pp. 452-453.
- GUIDO AMBROSINI, *Federico Chopin*, Vigevano, Borrani ved. Morone, 1911; RMI, XIX, 1912, pp. 459-460.
- ROBERT SCHUMANN, *Consigli ai giovani studiosi di musica*, a cura di Leandro Passagni, Torino, Società Tip. Ed. Nazionale, 1911; RMI, XIX, 1912, pp. 471-472.
- CHARLES-JEAN-EUGÈNE VAN DEN BORREN, *Cours d'histoire de la musique de clavier: les origines de la musique de clavier en Angleterre (année universitaire 1911-1912)*, Bruxelles, Lombaerts, 1912; RMI, XIX, 1912, pp. 475-476.
- SILVESTRO BAGLIONI, *Contributo alla conoscenza della musica naturale*, «Atti della società romana di antropologia», XVI/1-3, 1911; RMI, XIX, 1912, pp. 476-478.
- GIORGIO SACERDOTI, *Cesare Pollini*, Padova, Salmin, 1912; RMI, XIX, 1912, p. 488.
- Maison du Lied de Moscou MCMXII, Concerts de Marie Olénine d'Alhèim à Moscou, Kharkov – Paris – London. Sixième Concours International*, Moscou, La Maison du Lied, 1912; RMI, XIX, 1912, pp. 488-489.
- GUILLERMO M. TOMÁS, *Les orientaciones del arte tonal moderno. Ocho grandes conciertos de vulgarizacion organizados, comentados y dirigidos por G. M. Tomás, maestro director de la Banda Municipal de la Habana*, Habana, El Siglo XX, 1912; RMI, XIX, 1912, pp. 489-490.
- FRANCESCO BARBERIO, *Liszt e la principessa di Sayn-Wittgenstein. Le ragioni psicologiche del mancato matrimonio. Il mistico amore*, «Rivista d'Italia. Lettere, scienza ed arte», XV/1, 1912, pp. 963-984; RMI, XIX, 1912, pp. 759-763.
- VINCENZO CRESCINI, *Musica francese del medioevo*, Venezia, Ferrari, 1912; RMI, XIX, 1912, p. 763.
- GEORGES HOUDARD, *Textes théoriques extraits des traités de musique de Hucbald, Odon, Gui et Ari-bou, traduits et commentés avec exemples notés. Vade-mecum de la rythmique grégorienne des Xe & XI^e siècles*, Saint-Germain-en-Laye, Imprimerie de Mirvault, 1912; RMI, XIX, 1912, pp. 766-768.

BIBLIOGRAFIA

- FÉLIX LAMY, *Jean-François Le Seur (1760-1837): essai de contribution à l'histoire de la musique française*, Paris, Fischbacher, 1912; RMI, XIX, 1912, pp. 768-772.
- JULIEN TIERSOT, *Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Alcan, 1912; RMI, XIX, 1912, pp. 772-778.
- MICHEL BRENET, *Deux traductions françaises inédites des «Institutions harmoniques» de Zarlino*, «L'année musicale», I, 1911, pp. 125-144; RMI, XIX, 1912, pp. 799-800.
- VITO FEDELI, *La Biblioteca del Civico Istituto Musicale «Brera»*, Novara, Miglio, 1912; RMI, XIX, 1912, pp. 807-808.
- Parma 1913: per il centenario della nascita di Giuseppe Verdi*, Parma, Zerbini & Freschino, 1911; RMI, XIX, 1912, pp. 808-810.
- Annuaire du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, 35^e année*, Bruxelles, Lesigne, 1911; *Annuario del R. Istituto Musicale «Luigi Cherubini» di Firenze a.s. 1910-1911*, vol. VII, Firenze, Galletti e Cocci, 1912; RMI, XIX, 1912, pp. 810-811.
- ALBERTO CAMETTI, *Alcuni documenti inediti su la vita di Luigi Rossi compositore di musica (1597-1653)*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912; RMI, XIX, 1912, pp. 1034-1035.
- MARCEL KUFFERATH, *«Fidelio» de L. van Beethoven, orné de vingtneuf illustrations et de nombreux exemples de musique*, Paris, Fischbacher, 1913; RMI, XIX, 1912, pp. 1036-1038.
- ARTHUR POUGIN, *Marietta Alboni*, Paris, Plon, 1912; RMI, XIX, 1912, pp. 1038-1039.
- CHARLES-JEAN-EUGÈNE VAN DEN BORREN, *Les origines de la musique de clavier en Angleterre*, Bruxelles, Lombaerts, 1912; RMI, XIX, 1912, pp. 1040-1046.
- MAURICE GANDILLOT, *Sur le langage musical*, estratto dagli «Atti del Congresso di Londra 1911», London, 1912; RMI, XIX, 1912, pp. 1046-1047.
- FRANCESCO BALILLA PRATELLA, *Teoria della musica adottata in diversi istituti musicali del regno*, Bologna, Bongiovanni, 1912; RMI, XIX, 1912, pp. 1047-1048.
- EDMOND MONOD, *Mathis Lussy et le rythme musical*, Neuchâtel, Attinger frères, 1912; RMI, XIX, 1912, pp. 1048-1051.
- Resoconto annuale del Conservatorio Musicale di Trieste (VIII a.a., 1911-1912)*, Trieste, Morterra e C., 1912; RMI, XIX, 1912, pp. 1059-1060.
- Annuale del Liceo Musicale di Napoli*, Napoli, Giannini & figli, 1912; RMI, XIX, 1912, p. 1060.
- JOHAN HENRIK TOBIAS NORLIND, *Allmant Musiklexikon*, Stockholm, Wahlström & Widstrand, 1912; RMI, XIX, 1912, p. 1061.

1913

Una gloria del '700 in una solenne rievocazione a Venezia, «Orfeo», IV/13, 1913, p. 1.

Recensioni

- MICHEL BRENET, *Haendel, biographie critique illustrée de douze planches hors texte*, Paris, Laurens, 1912, RMI, XX, 1913, pp. 175-176.
- HENRY PRUNIÈRES, *Les représentations du «Palazzo d'Atlante» à Rome (1642): d'après des documents inédits*, «Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft», XVI, 1912-1913, pp. 218-226; RMI, XX, 1913, pp. 178-179.
- LOUIS SHIFFLING, *Esquisse d'une histoire du goût musical en France au XVIII^e siècle*, Paris, Delagrave, 1912; RMI, XX, 1913, pp. 179-188.
- HENRY DE SAINT-GEORGE, *La musique et la science*, Paris, Fischbacher, 1912; RMI, XX, 1913, pp. 203-206.

- Ricordi musicali fiorentini. Raccolta per gli amatori di musica. Riproduzione di programmi (anno VII, 1911-1912)*, Firenze, Brizzi & Niccolai, 1912; RMI, XX, 1913, pp. 207-208.
- ARNALDO BONAVENTURA, *Saggio storico sul teatro musicale italiano*, Livorno, Giusti, 1913; RMI, XX, 1913, pp. 377-378.
- RICCIOTTI BRATTI, *Samuele Levi, maestro compositore di musica*, Venezia, Scarabellin, 1913 [nozze Levi – Brunner]; RMI, XX, 1913, p. 378.
- GIUSEPPE DEL PINTO, *Per la storia del Teatro Argentina nel 1700*, «Rivista d'Italia. Lettere, scienza ed arte», XVI/1, 1913, pp. 93-128; RMI, XX, 1913, pp. 378-379.
- DOMENICO FERRETTI, *Il Codice Palatino Parmense 286 e una nuova «incatenatura»*. Contributo alla storia della lirica musicale dell'estremo Trecento, Parma, Orsatti & C., 1913; RMI, XX, 1913, p. 380.
- HENRY PRUNIÈRES, *Jean de Cambefort d'après des documents inédits*, «L'année musical», II, 1912; RMI, XX, 1913, p. 383.
- PAUL-LOUIS ROBERT, *Études sur Boieldieu, Chopin et Liszt*, Paris, Fischbacher, 1913; RMI, XX, 1913, pp. 383-384.
- GEORGES SERVIÈRES, «*Freischütz*», opéra romantique en 3 actes, musique de Carl Maria von Weber, Paris, Fischbacher, 1913; RMI, XX, 1913, pp. 384-386.
- ALFEO BUJA, *L'arte musicale nell'educazione*, Pordenone, Arti Grafiche, 1913; RMI, XX, 1913, pp. 395-396.
- GIULIO CESARE PARIBENI, *Il folklore musicale e la grande arte*, «Rassegna contemporanea», IV/1, 1911; RMI, XX, 1913, pp. 396-397.
- PAULA BARILLON-BOUCHÉ, *Augusta Holmès et la femme compositeur*, Paris, Fischbacher, 1912; RMI, XX, 1913, pp. 397-400.
- LOUIS BORGEX, *Vincent d'Indy: sa vie et son oeuvre*, Paris, Durand et fils, 1913; RMI, XX, 1913, pp. 400-402.
- ROBERT DE LAUNAY, *L'âme chantante de Robert Schumann*, Paris, Fischbacher, 1913; RMI, XX, 1913, pp. 403-405.
- ADOLFO BACI, *La musica nei culti evangelici*, Roma, Casa Ed. Metodista, 1912; RMI, XX, 1913, pp. 416-417.
- Annuario del R. Istituto Musicale «Luigi Cherubini» di Firenze*, vol. VIII, Firenze, Galletti e Cocci, 1913; RMI, XX, 1913, pp. 420-421.
- SILVESTRO BAGLIONI, *Luigi Vecchiotti, musicista-filosofo marchigiano del secolo scorso (1804-1863)*, Arpino, Fraioli, 1913; RMI, XX, 1913, pp. 658-660.
- FR. e GIORGIO PICCOLOMINI, *Giuseppe Verdi e Marietta Piccolomini. Ricordanze di amicizia*, Siena, Tip. Sociale, 1913; RMI, XX, 1913, pp. 660-661.
- JULES COMBARIEU, *Histoire de la musique. Des origines à la fin du XVI^e siècle*, t. I, Paris, Colin, 1913; RMI, XX, 1913, pp. 661-662.
- GEORGES CUCUEL, *La Pouplinière et la musique de chambre au XIX^e siècle*, Paris, Fischbacher, 1913; RMI, XX, 1913, pp. 663-666.
- L.-M. VANZANGES, *L'écriture des musiciens célèbres. Essai de graphologie musicale*, Paris, Alcan, 1913; RMI, XX, 1913, pp. 672-674.
- ANTONINO FREGOSI, *Studi sul canto gregoriano*, Lucca, Giusti, 1912; RMI, XX, 1913, p. 675.
- JACQUES-GABRIEL PROD'HOMME, *Richard Wagner antivivisectionniste*, Paris, 1913; RMI, XX, 1913, pp. 677-678.
- JOHANN SEBASTIAN BACH, *Suite pour luth transcrite pour clavecin par M. Antonio Tirabassi*, Bruxelles, Lauweryns, 1913; RMI, XX, 1913, pp. 684-685.
- PAOLO ARICI, *I canti celebrativi al signore de' suoni. Nel 1^o centenario de la nascita di Giuseppe Verdi*, Brescia, Apollonio, 1913; RMI, XX, 1913, pp. 685-687.

- ARNALDO BONAVENTURA, *Manuale di storia della musica*, Livorno, Giusti, 1914; RMI, XX, 1913, p. 906.
- ORAZIO PREMOLI, *Gian Maria da Crema, celebre musicista*, «Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti», s. IV, IV/10, 1913; RMI, XX, 1913, pp. 906-907.
- GIUSEPPE RADICIOTTI, *Aggiunte e correzioni ai dizionari biografici dei musicisti*, «Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft», XIV, 1912-1913, pp. 551-567; RMI, XX, 1913, p. 908.
- PAUL-MARIE MASSON, *Chants de carnaval florentins de l'époque de Laurent le Magnifique. Texte musical publié pour la première fois d'après les manuscrits avec une introduction, des notes critiques et une réduction pour le piano*, Paris, Senart et C., 1913; RMI, XX, 1913, pp. 909-910.
- ANDREA DELLA CORTE, *Profili di musicisti contemporanei: Vincent d'Indy*, «Rivista d'Italia. Lettere, scienza ed arte», XVI/7, 1913, pp. 146-158; RMI, XX, 1913, pp. 913-914.
- MATTEO INCAGLIATI, *Figure meridionali d'altri tempi*, Lanciano, Carabba, 1913; RMI, XX, 1913, p. 914.
- GIOVANNI ZAVALDI, *Tonalità e modo: fascicolo scolastico di teorica musicale*, Milano, Fantuzzi, 1913; RMI, XX, 1913, p. 923.
- ARCHIMEDE MONTANELLI, *Giuseppe Secondo Paganini liutaio forlivese: la liuteria cremonese e l'opera di G. S. Paganini*, Forlì, Bordandini, 1913; RMI, XX, 1913, p. 926.
- DOM AUGUSTIN GATARD, *La musique grégorienne*, Paris, Laurens, 1914; RMI, XX, 1913, p. 927.
- CLAUDIO MONTEVERDI, «*Salve regina*», «*Ohimé dov'è 'l mio ben*», «*O come sei gentile*» (à 2 voix avec accompagnement), mis en partition et harmonisé d'après la basse continue de l'auteur par A. Tirabassi, Bruxelles, Librairie Étrangère, 1913; RMI, XX, 1913, pp. 930-931.

1914

- [Italie] XVI^e et XVII^e siècle. *Notes sur les tablatures de luth et de guitare*, in *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire de Paris. Première partie. Histoire de la musique: Italie – Allemagne*, directeur Albert Lavignac, Paris, Delagrave, 1914, pp. 636-684.
- [JEAN-BAPTISTE BESARD], *Airs de court (secolo XVI) dal «Thesaurus harmonicus» di J. B. Besard trascritti per canto e pianoforte*, a cura di Oscar Chilesotti, Milano, Ricordi, 1914 (Biblioteca di rarità musicali, 7) [facsimile: Bologna, Forni, 1968].
- Il maestro d'Indy contro la musica italiana*, «Orfeo», V/2, 1914, p. 1.
- Le origini della musica a Venezia*, «Gazzetta di Venezia», XLIX, 28 aprile 1914, p. 3.
- Jacomo Gorzanis liutista del Cinquecento*, RMI, XXI, 1914, pp. 86-96.

Recensioni

- ALBERTO CAMETTI, *Chi era l'«Hippolita» cantatrice del cardinale di Montalto*, «Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft», XV, 1913-1914, pp. 111-123; RMI, XXI, 1914, pp. 150-151.
- HENRY PRUNIÈRES, *L'Opéra italien en France avant Lully*, Paris, Champion, 1913; RMI, XXI, 1914, pp. 152-153.
- CHARLES-JEAN-EUGÈNE VAN DEN BORREN, *Les musiciens belges en Angleterre à l'époque de la Renaissance*, Bruxelles, Groenveldt, 1913; RMI, XXI, 1914, pp. 153-154.
- JULES JEANNIN, *Le chant liturgique syrien. Deuxième partie*, «Journal asiatique», Juillet-Août 1913; RMI, XXI, 1914, pp. 160-162.
- GINO MONALDI, *Saggio di iconografia verdiana*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1913; RMI, XXI, 1914, p. 167.

- LUIGI PISTORELLI, *Verdi* (conferenza tenuta al Politeama di Casale Monferrato il 27 novembre 1913), Casale Monferrato, Tip. Popolare, 1913; RMI, XXI, 1914, p. 168.
- NINO PERFETTI, *Giuseppe Verdi a Como nel centenario della sua nascita*, Como, Casatelli, 1913; RMI, XXI, 1914, p. 334.
- Parma 1913. Centenario di Giuseppe Verdi*, Milano, Bonetti, 1913; RMI, XXI, 1914, p. 334.
- GIUSEPPE RADICIOTTI, *La cappella musicale del Duomo di Pesaro*, «Santa Cecilia», XV, 1913-1914, pp. 15-21, 31-33; RMI, XXI, 1914, p. 335.
- GEORGES CUCUEL, *Les créatures de l'opéra-comique français*, Paris, Alcan, 1914; RMI, XXI, 1914, pp. 335-339.
- ALDO OBERDORFER, *Nouvel aperçu historique sur l'état de la musique en Alsace en général et à Strasbourg en particulier (de 1840 à 1913)*, Strasbourg, Staat, 1914; RMI, XXI, 1914, p. 340.
- HENRY PRUNIÈRES, *Le Ballet de Cour en France avant Benserade et Lully*, Paris, Laurens, 1914; RMI, XXI, 1914, pp. 340-342.
- CHARLES-JEAN-EUGÈNE VAN DEN BORREN, *Les débuts de la musique à Venise*, Bruxelles, Lombaerts, 1914; RMI, XXI, 1914, pp. 342-350.
- GUIDO AMBROSINI, *Sul dramma lirico moderno*, Vigevano, Borrani ved. Morone, 1913; RMI, XXI, 1914, pp. 351-354.
- LUCIEN AUGÉ DE LASSUS, *Saint-Saëns*, Paris, Delagrave, 1914; JEAN BONNEROT, *Saint-Saëns: sa vie et son oeuvre*, Paris, Durand, 1914; RMI, XXI, 1914, pp. 351-354.
- HENRY DE CURZON, *Mozart*, Paris, Alcan, 1914; RMI, XXI, 1914, pp. 354-355.
- LUIGI PARIGI, *La nouvelle critique musicale italienne*, «France-Italie», I, 1 février 1914, Firenze, Tip. Giuntina, 1914; RMI, XXI, 1914, pp. 355-358.
- AUGUSTE SÉRIEYX, *Vincent d'Indy*, Paris, Messein, 1914; RMI, XXI, 1914, pp. 358-361.
- LOUIS VUILLEMIN, *Gabriel Fauré et son oeuvre*, Paris, Durand, 1914; RMI, XXI, 1914, pp. 361-363.
- A. VAUCHER, *Théorie mathématique de l'échelle musicale*, Paris, Gauthier – Villars, 1913; RMI, XXI, 1914, pp. 367-369.
- LUIGI NERETTI, *La vita di Giuseppe Verdi narrata ai giovanetti*, Firenze, Bemporad, 1914; RMI, XXI, 1914, p. 375.
- Ricordi musicali fiorentini. Raccolta per gli amatori di musica. Riproduzione di programmi (anno VIII)*, Firenze, Brizzi & Niccolai; RMI, XXI, 1914, p. 376.
- ANGELO TONIZZO, *L'influenza educativa della musica*, Roma, Casa Ed. Italiana, 1913; RMI, XXI, 1914, p. 376.
- ARTHUR POUGIN, *Un directeur d'opéra au dix-huitième siècle. L'Opéra sous l'Ancien Régime, l'Opéra sous la Révolution*, Paris, Fischbacher, 1914; RMI, XXI, 1914, pp. 578-580.
- GEORGES SERVIÈRES, *Épisodes d'histoire musicale*, Paris, Fischbacher, 1914; RMI, XXI, 1914, pp. 580-585.
- CHARLES-JEAN-EUGÈNE VAN DEN BORREN, *Les origines de la musique de clavier dans les Pays-Bas (Nord et Sud) jusque vers 1630*, Bruxelles, Breitkopf & Härtel, 1914; RMI, XXI, 1914, pp. 585-590.
- GUIDO AMBROSINI, *Divagazioni poetiche e musicali*, Torino, Lattes e C., 1914; RMI, XXI, 1914, pp. 592-593.
- SAVERIO FIORENTINO, *Attraverso l'opera drammatica di Giuseppe Verdi*, Roma, Casa Ed. Musica, 1914; RMI, XXI, 1914, pp. 593-594.
- GUIDO MAGGIORINO GATTI, *I Lieder di Schumann*, Torino, Fedetto e C°, 1914; RMI, XXI, 1914, pp. 594-597.

BIBLIOGRAFIA

- GIOVANNI GIOVANNOZZI, *Nel primo centenario di Giuseppe Verdi e Riccardo Wagner; letto l'11 gennaio 1914 nell'Istituto professionale «Umberto I» in Firenze*, Firenze, Scuola Tip. Calasanziana, 1914; RMI, XXI, 1914, pp. 597-598.
- GINO MONALDI, *Verdi nella vita e nell'arte. Conversazioni verdiane*, Milano, Ricordi, 1914; RMI, XXI, 1914, pp. 598-599.
- HENRY DE CURZON, *La musique: textes choisis et commentés*, Paris, Plon, 1914; RMI, XXI, 1914, pp. 600-601.
- ROLAND MANUEL, *Maurice Ravel et son oeuvre*, Paris, Durand, 1914; RMI, XXI, 1914, pp. 601-604.
- ALDO BERTOLA, *L'armonio d'arte*, «Santa Cecilia», XV, 1913-1914, pp. 96-97; RMI, XXI, 1914, pp. 611-612.
- ARCANGELO CAMIOLO, *Essai sur les états psychologiques de l'intonation de l'harmonie expliqués par le comparaisons des mouvements et des rythmes vibratoires*, Caltanissetta, Tip. Ospizio Provvidenza, 1913; RMI, XXI, 1914, pp. 612-613.
- CLAUDIO MONTEVERDI, *Messa. Mise en partition par A. Tirabassi*, Bruxelles, Breitkopf & Härtel, 1914; RMI, XXI, 1914, pp. 613-616.
- GABRIELE D'ANNUNZIO, *La musica di Wagner e la genesi del «Parsifal»*, Firenze, Quattrini, 1914; RMI, XXI, 1914, p. 616.
- EUGENIO DI CARLO, *Il «Parsifal» di R. Wagner*, Palermo, Società Ed. Universitaria, 1914; RMI, XXI, 1914, pp. 616-618.
- HENRI COLLET, *Victoria*, Paris, Alcan, 1914; RMI, XXI, 1914, pp. 775-780.
- GIUSEPPE STROCCHI, *Nell'anniversario di Arcangelo Corelli, festeggiato in Fusignano, sua città natale, il XXIII novembre MCMXII*, Lugo, Trisi, 1913; RMI, XXI, 1914, pp. 781-783.
- BALBINO GIULIANO, *L'opera wagneriana: giudizi e pregiudizi*, «Rivista d'Italia. Lettere, scienza ed arte», XVII/7, 1914, pp. 88-119; RMI, XXI, 1914, pp. 784-786.
- GIUSEPPE RADICIOTTI, *Aggiunte e correzioni ai dizionari biografici dei musicisti*, «Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft», XV, 1913-1914, pp. 566-586; RMI, XXI, 1914, pp. 786-787.

1915

- Musica del passato (da intavolature antiche) trascritte per pianoforte*, a cura di Oscar Chilesotti, Milano, Ricordi, 1915 (Biblioteca di rarità musicali, 8) [facsimile: Bologna, Forni, 1968].
- [JEAN-BAPTISTE BESARD], *Madrigali, villanelle ed arie di danza del Cinquecento (dalle opere di J. B. Besard)*, a cura di Oscar Chilesotti, Milano, Ricordi, 1915 (Biblioteca di rarità musicali, 9) [facsimile: Bologna, Forni, 1970].
- Una canzone popolare del Cinquecento: «Male per me tanta beltà mirai»*, RMI, XXII, 1915, pp. 113-121 [riedito in OSCAR CHILESOTTI, *Studi sulla chitarra e altri scritti (1894-1916)*, Bologna, Forni, 1975, pp. 259-267 con il titolo *Una canzone popolare del Cinquecento*].
- Annibale Padovano, «Veneto musicale. Bollettino artistico bibliografico», VI/11, novembre 1915, pp. 3-4

Recensioni

- TADDEO WIEL, *Francesco Cavalli (1602-1676) e la sua musica scenica*, «Nuovo archivio veneto», n.s., XIV/XXVIII, 1914, pp. 106-150; RMI, XXII, 1915, pp. 151-152.

- GUIDO MAGGIORINO GATTI, *Giorgio Bizet*, «La riforma musicale», II, 1914; RMI, XXII, 1915, pp. 155-156.
- ILDEBRANDO PIZZETTI, *Musicisti contemporanei*, Milano, Treves, 1914; RMI, XXII, 1915, pp. 156-157.
- GIUSEPPE RADICIOTTI, *Gioacchino Rossini*, Genova, Formiggini, 1914; RMI, XXII, 1915, pp. 157-158.
- GINO RONCAGLIA, *Giuseppe Verdi*, Napoli, Perrella, 1914; RMI, XXII, 1915, pp. 158-159.
- GUSTAVO M. NATALE, *L'anima della musica*, Palermo, Officina Anonima Affissione, 1914; RMI, XXII, 1915, pp. 161-163.
- Primo Congresso dei liutai romagnoli tenutosi in Lugo, 4 ottobre 1914*, Lugo, Tirsi, 1914; RMI, XXII, 1915, pp. 168-169.
- CARLO CLAUSETTI, *Il «Crepuscolo degli dei» di Riccardo Wagner: notizie e documenti*, Milano, Ricordi, 1913; RMI, XXII, 1915, pp. 172-174.
- FRIEDRICH NIETZSCHE, *Federico Nietzsche contro Wagner*, Napoli, Ricciardi, 1914; RMI, XXII, 1915, pp. 173-174.
- RICHARD WAGNER, *Istoria di un musico a Parigi*, Genova, Palagi e C., 1913; RMI, XXII, 1915, p. 174.
- FRANCESCO CENCIARINI, *Cronistoria del centenario verdiano*, Roma, Casa Ed. Musica, 1914; RMI, XXII, 1915, p. 178.
- GINO MONALDI, *Le opere di Giuseppe Verdi al Teatro alla Scala (1839-1893)*, Milano, Ricordi, 1914; RMI, XXII, 1915, pp. 389-390.
- GIULIO MARIO FARA, *Genio e ingegno musicale. Gioacchino Rossini*, Torino, Bocca, 1915; RMI, XXII, 1915, pp. 394-397.
- GUIDO MAGGIORINO GATTI, *Figure di musicisti francesi*, «La riforma musicale», III, 1915; RMI, XXII, 1915, pp. 397-401.
- SAMUELE SALAGHI, *Nuovo sonometro per lo studio di fenomeni acustici*, Milano, Vallardi, 1914; RMI, XXII, 1915, p. 407.
- Annuario del R. Istituto Musicale «Luigi Cherubini» di Firenze a.s. 1913-1914*, vol. X, Firenze, Galletti e Cocci, 1915; RMI, XXII, 1915, p. 408.
- Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale «Luigi Cherubini» di Firenze*, LI-LII, Firenze, Galletti e Cocci, 1915; RMI, XXII, 1915, pp. 408-409.
- EMILIO BOCH, *Cieli nuovi e terra nuova*, Roma, Tip. Concordia, 1915; RMI, XXII, 1915, pp. 409-410.
- ATTILIO GABRIELLI, *L'arte musicale in Velletri: Maria Rosa Coccia, musicista insigne*, Velletri, Stracca, 1915; RMI, XXII, 1915, pp. 716-717.
- TANCREDI MANTOVANI, *Cristoforo Gluck*, Genova, Formiggini, 1914; RMI, XXII, 1915, pp. 717-722.
- Accordo fra l'Italia e gli Stati Uniti d'America per la protezione delle opere musicali*, Milano, Società Ed. Libreria, 1915; RMI, XXII, 1915, p. 724.
- PASQUALE PARENTE, *Capua a Giuseppe Martucci*, Santa Maria Capua Vetere, Umili, 1915; RMI, XXII, 1915, pp. 724-725.

1916

- Schopenhauer contro Wagner*, «Orfeo», VII/4, 1916, p. 1.
- «*Toujours bien*» di Jo. Martini, RMI, XXIII, 1916, pp. 66-72 [riedito in OSCAR CHILESOTTI, *Studi sulla chitarra e altri scritti (1894-1916)*, Bologna, Forni, 1975, pp. 268-274].

BIBLIOGRAFIA

Recensioni

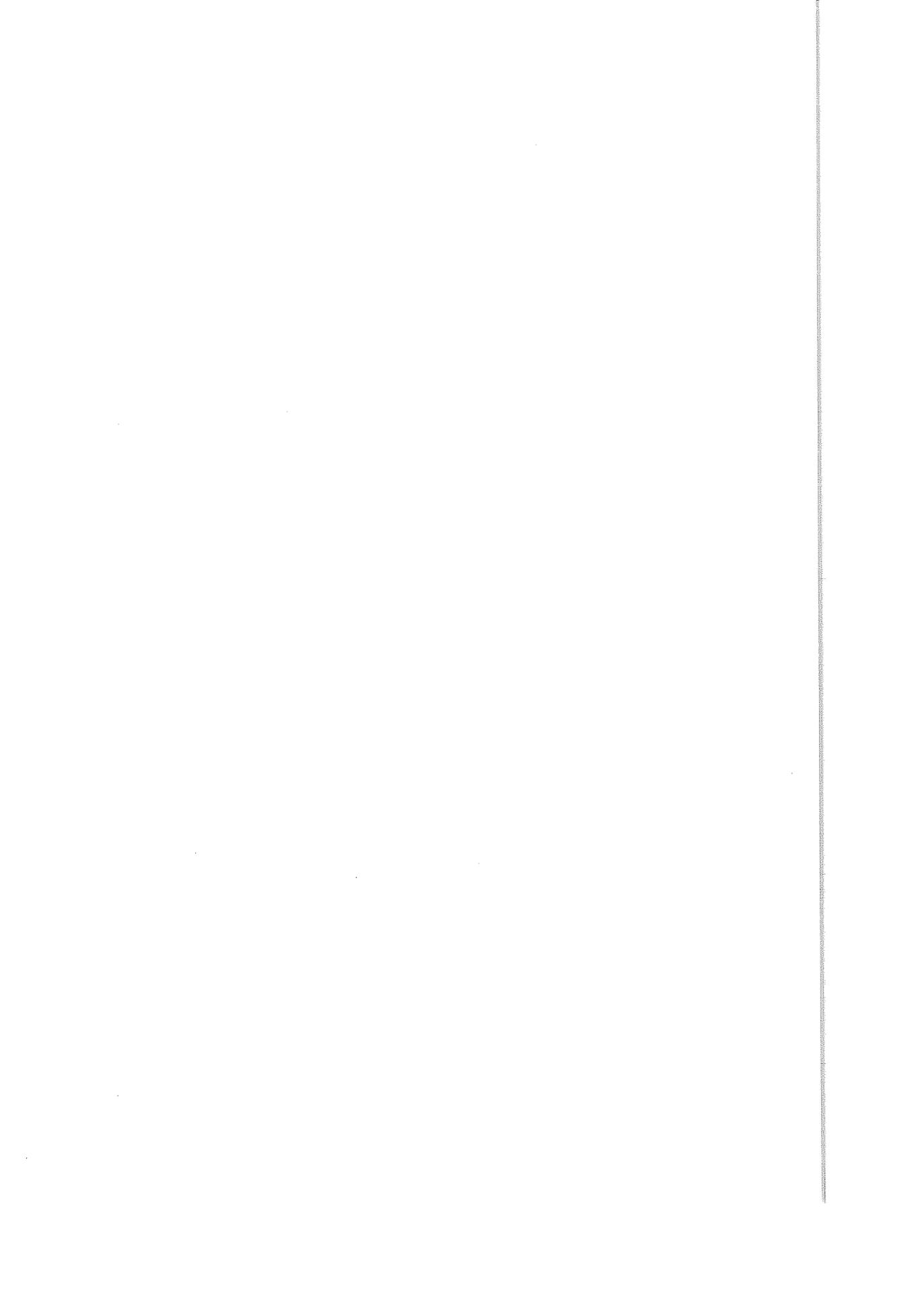
- RENÉ BRANCOUR, *La Marsellaise et le chant du départ*, Paris, Laurens, 1916; RMI, XXIII, 1916, p. 149.
- CHARLES BOUVET, *Une leçon de Giuseppe Tartini et une femme violiniste au XVIII siècle*, Paris, Senart, 1915; RMI, XXIII, 1916, p. 152.
- ALICE SAUVREZIS, *Chants de soldats (1525-1915)*, Paris, Librairie Militaire Berger – Levrault, 1915; RMI, XXIII, 1916, p. 153.
- PAUL-LOUIS ROBERT, *Une correspondance inédite de A. Boieldieu. Vue d'ensemble*, «Bulletin de la Société libre d'émulation, du commerce et de l'industrie de la Seine inférieure», Rouen, Gy, 1916; RMI, XXIII, 1916, pp. 326-327.
- JULIEN TIERSOT, *Histoire de la Marseillaise*, Paris, Delagrave, 1915; RMI, XXIII, 1916, pp. 327-330.
- MICHELE RISOLO, *Il primo «Mefistofele» di Arrigo Boito (1868)*, Napoli, Perrella, 1916; RMI, XXIII, 1916, pp. 330-332.
- GIULIO MARIO FARA, *Giocattoli di musica rudimentale in Sardegna*, Cagliari, Società Tip. Sarda, 1916; RMI, XXIII, 1916, pp. 332-333.
- Ubi et orbi (messaggi della compresidenza romana dell'Istituto enciclopedico)*; RMI, XXIII, 1916, p. 333.

Giovan Battista Fasolo e la «Barchetta passeggera», a cura di Ottavio Beretta, presentazione di Mariangela Donà, Lucca, LIM, 1994 (Quaderni di S. Maurizio, 4) [contiene il facsimile della trascrizione di Oscar Chilesotti].

Critiche di attribuzione dubbia

- «*Il Conte Verde*», GMM, XXXIII, 1878, p. 370 [nella rubrica *Corrispondenze*; firma: Y].
- Arte e beneficenza*, GMM, XXXIX, 1884, p. 375 [nella rubrica *Corrispondenze*; firma: X].
- Da Torino*, «Il teatro illustrato», VII/79, 1887, pp. 102-103 [nella rubrica *Nostre corrispondenze*; firma: X].
- [Recensione concertistica da Bassano del Grappa], GMM, XLIX, 1894, pp. 441-442 [nella rubrica *Concerti*; firma: Der Graf].

INDICE DEI NOMI



- Editori, stampatori e tipografi appaiono con la sigla (ed.).
- Abbatessa Giovanni Battista, 216
 Accademia dei Lincei (ed.), 247
 Accademia Nazionale di Santa Cecilia (ed.), 44
 Adam de la Halle, 241
 Addamiano Antonio, 44
 Ademollo Alessandro, 39
 Adler Guido, VII, 14, 185, 192
 Agostini Pietro Simone, 123, 138
 sant' Agostino, 182
 Agricola Martin, 50
 Agrippa Camillo, 69
 Alaleona Domenico, 250
 Albertoni Pietro, 240
 Alboni Marietta, 257
 Albrizzi (ed.), 45
 Alcan (ed.), 246-248, 250, 252, 253, 255, 257, 258, 260, 261
 Aldigatti Marcantonio, 214
 Alfieri Pietro, 11, 27, 28, 30, 32
 Algarotti Francesco, 234
 d' Alhéim Marie Olénine, 256
 d' Alhéim Pierre, 239
 Aliprandi (ed.), 243
 Allegri Gregorio, 28, 59
 Allen Warren Dwight, 189, 192
 Alvarez Juan, 250
 Amadino Ricciardo (ed.), 92
 Amani Nicolas, 254
 Ambros August Wilhelm, VII
 Ambrosini Guido, 256, 260
 Ambrosoli Solone, 246
 Amedei (ed.), 247
 Amelli Guerrino, 49, 59
 Anerio Felice, 28, 59
 Angelini Giovanni Francesco, 255
 Angeloni Carlo, 248
 Annibale Padovano, 261
 Annoot (ed.), 239
 Antico Andrea, 15, 212, 236
 Antolini Bianca Maria, 28
 Antonelli (ed.), 117
 Antonelli Roberto, 195
 Apel Willi, VII
 Apollonio (ed.), 258
 Appleton-Century Co. (ed.), 192
 A-R Editions (ed.), 116
 Arborio Pietro, 12
 Ardigò Roberto, 8
 Aribo Scholasticus, 256
 Arici Paolo, 258
 Ariosto Ludovico, 112, 212
 Aristosseno, 247
 Arno Volk Verlag (ed.), 26
 Arrigoni Luigi, 67
 Artaria (ed.), 251, 253
 Arti Grafiche (ed.), 258
 Artigarum Johannes, 241
 Artusi Giovanni Maria, 185
 Asioli Bonifacio, 236
 Asioli Francesco, 214
 Asor Rosa Alberto, 8, 195
 Associazione Ligure per la Ricerca delle Fonti Musicali (ed.), 48
 d' Astorga Emanuele barone, 59
 Atanasio padre, 253
 Athenaion (ed.), 12, 35
 Attardi Francesco, 43, 44
 Attinger frères (ed.), 257
 Auber Daniel-François-Esprit, 255
 Aubry Pierre, 15, 247-249, 252
 Augé Claude, 239
 Bach Johann Sebastian, 19, 27, 35, 42, 48, 78, 110, 185, 221, 224, 258
 Bachofen Jakob, 189
 Baci Adolfo, 258
 Baglioni Silvestro, 254, 256, 258
 Bainsi Giuseppe, 27, 29, 33
 Baktryckeri Håkan Ohlssons (ed.), 252
 Balakirev Milij, 110
 Balladori Angelo, 246, 254
 Ballet William, 91
 Balsano Maria Antonella, 216
 Banfi Antonio, 22, 23
 Baralli Raffaello, 244
 Baratier et Dardelet (ed.), 245
 Barbagna Leto, 256
 Barberio Francesco, 256
 Bardi (ed.), 44
 Bärenreiter (ed.), 117

- Barillon-Bouché Paula, 258
 Baron John H., 214
 Bartoli Romeo, 64, 66
 Baseggio Arturo, 72
 Basevi Abramo, 1, 34, 44, 45
 Basic Books Inc. (ed.), 192
 Bassani Giovanni Battista, 82, 112, 113
 Bassi Ennio, 58-60
 Basso Alberto, 35, 42, 45, 57
 Bastianelli Giannotto, 21
 Battei (ed.), 243, 246
 Battiato (ed.), 244
 Baux Émile, 252
 Bazzini Antonio, 29, 60
 Beck Jan, 253
 Bedeschi D. Innocenzo, 241
 Bédier J., 248
 van Beethoven Ludwig, 12, 34, 37, 41-43,
 45, 46, 48, 60, 221, 224, 229, 245-247,
 257
 Bellaigue Camille, 253
 Bellermann Johann Gottfried Heinrich, 49
 Belli Giulio, 16
 Bellini Pietri Augusto, 245
 Bellini Vincenzo, 8, 33, 36, 56, 235, 242, 244
 Bellio Gino, 250
 Bemporad (ed.), 244, 246, 260
 Benevoli Orazio, 123, 154
 Bennati Nando, 244, 250
 Benouard (ed.), 255
 de Benserade Isaac, 260
 Bentham Jeremy, 188
 Bentivoglio Ginevra, 214
 Berenzi Angelo, 249, 250
 Beretta Ottavio, 214, 263
 Bergmans Paul, 239, 244
 Berlioz Hector, 27, 31, 245, 252
 Bernabei Ercole, 123, 138
 Berrueta Juan Dominguez, 249
 Bertalotti Angelo Michele, 119
 Bertarelli (ed.), 246
 Bertola Aldo, 261
 Bertolotti Antonino, 39
 Bertoni Ferdinando, 194
 Bertucci Alfredo, 255
 Besard Jean-Baptiste, 8, 21, 23, 92, 93, 209,
 236-238, 242, 247, 251, 259, 261
 Bez Renzo, 115
 Biaggi Alessandro, 19, 21, 30, 31, 44, 49,
 206, 238
 Bianco Loredana, 15, 255
 Biasi, 110
 Biblioteca del Conservatorio Giuseppe Verdi
 (ed.), 42
 Bibliothèque Charpentier (ed.), 245
 Bibliothèque l'Art de la Critique (ed.), 240
 Biffi Antonio, 123, 144
 Bini Annalisa, 28
 Bizet George, 207, 225, 226, 252, 262
 Blum Stephen, 192
 Bocca (ed.), 192, 233, 235, 238, 240, 243,
 247, 250, 254, 255, 262
 Bocca Giuseppe (ed.), 5, 8, 10, 18-21, 37, 76,
 184, 196, 200, 202-205, 210
 Boccherini Luigi, 59, 247
 Boch Emilio, 262
 Boeri Giovanni Battista, 245
 Boezio Severino, 122, 123, 159
 Böhlau (ed.), 14
 Böhm Theobald, 234
 Boïeldieu Adrien, 258, 263
 Boine Giovanni, 207
 Boito Arrigo, 21, 210, 213, 263
 Bolis (ed.), 26
 Bolognese Matteo, 127
 Bompiani (ed.), 192
 Bona (ed.), 245
 Bonacci Giuliano, 246
 Bonaccorsi Alfredo, 188, 192
 Bonaventura Arnaldo, 21, 22, 250, 252, 254,
 258, 259
 Bondi di Maso, 69
 Bonetti (ed.), 260
 Bongiovanni (ed.), 257
 Boni Oreste, 39, 243
 Bonino (ed.), 217
 Bonnerot Jean, 260
 Bonnier Pierre, 243
 Bononcini Giovanni, 116
 Bonuzzi Antonio, 49
 Bonvalot (ed.), 248
 Borboni Nicolò (ed.), 251, 252
 Bordandini (ed.), 259
 Borgex Louis, 258
 Borrani vedova Morone (ed.), 256, 260
 Borrelli Giovanni, 198

- van den Borren Charles-Jean-Eugène, 251,
253-257, 259, 260
- Bortoli Antonio (ed.), 115, 117, 127, 131
- Boselli Paolo, 83
- Bossi Marco Enrico, 9
- Bottali Antonio, 248
- Bottesini Giovanni, 251
- Bottrigari Ettore, 88
- Bouasse Henri, 248
- Boucheron Raimondo, 120
- Bouchor Maurice, 240
- Boutet de Monvel Étienne, 246
- Boutroux Léon, 242
- Bouvet Charles, 263
- Braeckman (ed.), 239
- Brahms Johannes, 223
- Brancour René, 252, 263
- Branzoli Giuseppe, 214
- Breitkopf & Härtel (ed.), 13, 14, 22, 24, 38,
83, 89, 198, 212, 237, 239, 243, 251, 253,
257, 260, 261
- Brendel Franz, 242
- Brenet Michel, 240, 244, 248-250, 253, 255,
257
- Briccialdi Giulio, 42, 234
- Brizzi & Niccolai (ed.), 249, 251, 253, 254,
256, 258, 260
- Brotel (ed.), 241
- Brumana Biancamaria, 42
- Bruneau Alfred, 245
- Brunner Olga, 258
- Bruno Giordano, 36
- Buccelli Orazio, 42
- Buja Alfeo, 258
- Bull Ole, 250
- Bulyowski Michael, 119, 179
- Burckardt Jakob, 11
- Bureau d'Édition de la "Schola" (ed.), 249
- Bureaux de la "Revue scientifique" (ed.), 242
- Bureaux de la "Schola Cantorum" (ed.), 244
- Bureaux de la Tribune de Saint-Gervaise
(ed.), 240
- Busi Alessandro, 116, 125
- Busi Giuseppe, 116-118
- Busi Leonida, VI, 21, 33, 76, 115-122
- Busoni Ferruccio, 35, 191
- Bussandri Oscar, 7, 21
- Buzelli Giampiero, 48
- Byrd William, 46
- Caccini Francesca, 56, 239
- Caccini Giulio, 12, 66, 88
- Caffagni Mirko, 23
- Caffi Francesco, 117, 119
- Cage John, 185
- Calmann - Lévy (ed.), 245, 246, 252
- Calvocoressi Michel-Dimitri, 255
- de Cambefort Jean, 258
- Cambridge University Press (ed.), 12
- Cametti Alberto, 21, 240, 249, 257, 259
- Camiolo Arcangelo, 261
- Campanella Tomaso, 36
- Campbell Margaret, 66
- Canal Pietro, 1, 21, 39, 112, 116, 117, 120, 121
- Candotti Giovanni Battista, 67
- Canti (ed.), 36
- Capoferro Ridolfo, 69
- van Cappel (ed.), 255
- Cappella Civica di Trieste (ed.), 66
- Caputo Michele A., 81
- Carabba (ed.), 259
- Carducci Giosuè, V, 10, 17, 81, 194, 209
- Carissimi Giacomo, 66, 112, 123, 138, 154
- Carlo Alberto, re di Savoia, V
- Carnazzi (ed.), 239
- Carnesecchi (ed.), 15, 212, 236
- Caroso Fabrizio, 17, 75, 92, 197, 198, 235
- Carpi Vittorio, 240
- Carpitella Diego, 9, 188, 192
- Casa Ed. Italiana (ed.), 260
- Casa Ed. Metodista (ed.), 258
- Casa Ed. Musica (ed.), 260, 262
- Casadesus Henri, 60
- Casamorata Luigi Alessandro, 44
- Casatelli (ed.), 260
- Casella Alfredo, 66, 189, 192
- Casini, 15
- Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza e
Belluno (ed.), 49
- Castaldi (ed.), 239
- Català Orfè, 244
- Catelani Angelo, 238
- Cattin Giulio, 42
- Caullet G., 255
- de' Cavalieri Emilio, 66, 88
- Cavalli Francesco, 56, 261

- Cavallini Ivano, 75, 76, 115, 214
 Cavarretta Giuseppe, 242, 246
 Caversazzi Girolamo, 253
 Cavour (ed.), 2
 Cecchini (ed.), 243
 Cellesi Luisa, 248
 Cenciarini Francesco, 262
 Centro Studi Piemontesi (ed.), 45, 58
 Cerreto Scipione, 217
 Cerri (ed.), 244
 Cesari Gaetano, 36, 41
 Cesi Beniamino, 14
 Champion (ed.), 259
 Chantavoine Jean, 246, 247, 253
 Charles (ed.), 245
 Charpentier Marc-Antoine, 123, 165
 Chédeville famiglia, 238
 Chenna (ed.), 252
 Cherubini Luigi, 33, 56
 Chester (ed.), 192
 Chilesotti Gualtiero, 23
 Chilesotti Oscar, V-VII, 1, 3, 5, 7-24, 33, 36,
 40, 50, 56-58, 66-73, 75-85, 87, 89-93,
 95, 105, 109-111, 115-121, 123, 125,
 183-217, 219, 221, 231, 233-238, 241-
 243, 245, 248, 249, 251, 252, 255, 259,
 261-263
 Chopin Fryderyk, 46, 256, 258
 Choron Alexandre, 26, 59
 Chouquet Gustave, 49, 51
 Chybinski Adolf, 21, 211
 Cian Vittorio, 10, 194
 Ciardelli (ed.), 240
 Ciliberti Galliano, 42
 Cimarosa Domenico, 44, 56, 57, 66, 242
 Cipollini Ferdinando, 250
 Civetta Gino, 252
 Clarendon Press (ed.), 67
 Clari Carlo Maria, 26, 59
 Clausetti Carlo, 202, 262
 Coccia Maria Rosa, 262
 Cogliati (ed.), 244, 246, 248
 Colin (ed.), 238, 243, 258
 Colitti (ed.), 246
 Collet Henri, 261
 Collisani Giuseppe, 216
 Colombani Angelo, 242
 Colombo (ed.), 254
 Colombo Cristoforo, 17, 18
 Colonna Fabio, 123, 178
 Colturato Annarita, 45
 Combarieu Jules, 243, 252, 255, 258
 Commissione esecutiva per le onoranze a
 Giuseppe Verdi (ed.), 36
 Comte August, 2, 4, 18
 Comune di Trieste (ed.), 66
 Consolo Federico, 63
 Contedini Lino (ed.), 42
 Conti Angelo, 205
 Conversi, 249
 Cooperativa Tipografica Manuzio (ed.), 80,
 252
 Coquard Arthur, 252
 Corbetta Francesco, 236
 Corelli Arcangelo, 12, 25, 123, 124, 151, 261
 Coro "B. Marcello" di Cailina (ed.), 125
 Corte-Enna Raimondo, 253
 Costantini Teodoro, 251
 Costeley Guillaume, 247
 de Coussemaker Charles-Edmond-Henri,
 49, 50
 Cozza Antonio, 49
 Cozzi, 72
 Cozzolino (ed.), 242
 Cremieux Mathilde P., 252
 Crescini Vincenzo, 250, 256
 Criscione Caterina, 3, 194
 Crivellati Domenico, 216
 Crivelli, 42
 Croce Benedetto, 5, 6, 8, 36, 194, 195, 206
 Cucuel Georges, 258, 260
 Currency Press (ed.), 192
 de Curzon Henry, 240, 260, 261
 D'Amico Fedele, 27, 32
 D'Ancona Alessandro, V, 6, 9-11, 21, 194
 D'Annunzio Gabriele, VI, 18, 81, 202, 205,
 206, 208, 261
 D'Arcais Francesco Flores, 41, 43, 82, 206
 D'India Sigismondo, 16
 Da Col Paolo, 45, 76
 Dahlhaus Carl, 12, 26, 34
 Dal Medico Angelo, 15
 Dall'Aquila Marco, 109
 Dall'Olio Cesare, 121
 Dallapiccola Laura, 12

- Darwin Charles, V, 5, 8, 18, 58, 75, 76, 189, 190
 Data Isabella, 45
 David Félicien, 252
 Day Thomas, 116
 De Angelis Alberto, 44, 56
 De Angelis Marcello, 44
 De Castro (ed.), 120
 De Guarinoni Eugenio, 21, 243
 De Liguori Girolamo, 4
 De Meis Angelo Camillo, 39
 De Rensis Raffaello, 252
 De Sanctis Bertucci, 15, 212, 236
 De Sanctis Francesco, 4-6, 36, 39
 De Simone, 15
 Debussy Claude, 253
 Degrada Francesco, 32
 Del Pinto Giuseppe, 258
 Delabar *vedi* de La Borde Jean-Baptiste
 Delagrave (ed.), 251, 253, 255, 257, 259, 260, 263
 Della Corte Andrea, 259
 Della Gostena Giovanni Battista, 51
 Della Seta Fabrizio, 45
 Della Volpe Lelio (ed), 115, 118
 Delpero Claudio, 125
 Densmore Frances, 191
 Dent Edward Joseph, 21
 Depanis Giuseppe, 28, 29, 55, 56
 Der Graf (pseud. di Oscar Chilesotti), 263
 Desheverens A., 241
 Desimoni Cornelio, 38, 39, 48, 49
 Despres Josquin, 25, 73, 87, 185
 Destouches Louis, 241
 Di Benedetto Renato, 27
 Di Carlo Eugenio, 202, 261
 Di Cristina (ed.), 250
 Di Pasquale Marco, 197, 210
 Didron, 28
 Dini, 72
 Discanto (ed.), 26, 46
 Dlugoraj Wojciech, 92
 Doin (ed.), 243
 Dolmetsch Arnold, 60, 66, 185
 Don Candido (pseud. di Oscar Chilesotti), 233, 236
 Donà Mariangela, 46, 263
 Donath (ed.), 242
 Donati Baldassarre, 112
 Doni Giovanni Battista, 255
 Donizetti Gaetano, 33, 41, 51, 56, 239, 248, 250
 van Doorslaer Georges, 238
 Dosi, 238
 Dottor Non so che (pseud. di Oscar Chilesotti), 233, 237
 Dottor Schiettezza (pseud. di Oscar Chilesotti), 201, 233, 236, 237
 Dover Publications (ed.), 19, 26, 192
 Dowland John, 93
 Dragonetti Domenico Carlo Maria, 250
 Drucker (ed.), 250
 Duca d'Orleans, 28
 Ducloz (ed.), 245
 Dufay Guillaume, 253, 255
 Dumolard (ed.), 69, 203, 204, 235, 236
 Dünker (ed.), 200
 Dupré (ed.), 247
 Durand (ed.), 32, 258, 260, 261
 Durante Francesco, 59
 Durdilly & Fischbacher (ed.), 249
 Écorcheville Jules, 21, 203
 Edipo, 222
 Édition de l'Art Moderne (ed.), 254
 Edizioni del "Corriere della Sera" (ed.), 242
 Edizioni "Musica" (ed.), 252, 253
 Edizioni Fondazione Levi (ed.), 38
 EDT (ed.), 27, 45
 Einaudi (ed.), 8, 12, 27, 39, 46, 194, 195
 Einstein Alfred, 13, 21, 209, 211, 212
 Eitner Rôbert, 21, 22, 211, 237
 Elisabetta regina, 91
 Ellington Edward Kennedy detto Duke, 185
 Ellis Alexander J., 188
 Elssler Fanny, 248
 Engelfred Abele, 18
 Engels Friedrich, 189
 Enrico conte di San Martino e Valperga, 80
 Eraclito, 222
 Erede di Girolamo Scotto (ed.), 93
 ERI (ed.), 29, 202
 Eschilo, 222
 Este casato, 199
 Ettlinger-Fano Maria, 242
 Expert Henry, 242, 244-247, 251

- Fabris Dinko, 214
 Fabro Gregorio, 131
 Fabroni Angelo, 117
 Facciotti (ed.), 216
 Fagotto Virginio, 125
 Fallamero Gabriele, 93, 210
 Falque et Perrin (ed.), 245
 Fambri Paulo (Paolo), 67, 69, 72, 73, 77, 79,
 109-111, 113
 Fantuzzi (ed.), 259
 Fara Giulio Mario, 186, 262, 263
 Faraoni Giuseppe, 241
 Farrenc Aristide (ed.), 46
 Farrenc Louise (ed.), 46
 Farrenc veuve (ed.), 46
 Fasolo Giovanni Battista, 214, 236, 263
 Fauré Gabriel, 260
 Faustini-Fasini Eugenio, 242
 Favart Marie-Justine, 256
 Fedele Giacinta, 216
 Fedeli Vito, 21, 22, 66, 202, 254, 256, 257
 Federici (ed.), 256
 Fedetto (ed.), 260
 Feltrinelli (ed.), 217
 Ferrabosco Alfonso, 237
 Ferrabosco Domenico, 210
 Ferrara Corrado, 239
 Ferrari (ed.), 250, 256
 Ferrari e Pellegrini (ed.), 238
 Ferrari Giacomo Gotifredo, 249
 Ferraro Giuseppe, 7, 197
 Ferretti Domenico, 258
 Ferretti Giovanni, 39, 209
 Ferretti Jacopo, 240
 Festa (ed.), 244
 Fétis François-Joseph, 9, 26, 31, 42, 50, 59,
 77, 117, 119
 Feuillet George, 245
 Fichte Johann Gottlieb, 36
 Filippi Filippo, 67
 Filipponi Alessandro, 250
 Finzi Fanny, 72
 Fiorentino Saverio, 260
 Firmin Didot (ed.), 117, 240
 Fischbacher (ed.), 15, 240, 241, 243, 244,
 247-249, 251-254, 256-258, 260
 Flaccovio (ed.), 216
 Florida Pietro, 18, 197-200
 Florimo Francesco, 1, 36, 39, 244
 Florizel (pseudonimo di Gabriele d'An-
 nunzio), 81
 Foerster madame, 223
 Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestri-
 na (ed.), 27
 Fondi Enrico, 253
 Fontana (ed.), 117
 Fontana Francesco, 117, 118
 Fontana M. (ed.), 242
 Forkel Johann Nikolaus, 35
 Formiggini (ed.), 254, 262
 Forni (ed.), 24, 73, 183, 193, 234-237, 241-
 243, 245, 248, 249, 251, 254, 255, 259,
 261, 262
 Fortin (ed.), 249
 Forzani (ed.), 238
 Fraioli (ed.), 258
 Francesco da Milano, 109, 245
 Franchetti Alberto, 17
 Francisque Antoine, 249
 Franck César, 251
 Franck D. (ed.), 93
 Frassati (ed.), 240
 Frauenstädt, 231
 Frazer James George, 188
 Fregosi Antonino, 258
 Freitag Werner D., 192
 Frescobaldi Girolamo, 46, 123, 164, 249, 252
 Fritzsck & Naumann (ed.), 206
 Fubini Enrico, 194
 Gabrieli Giovanni, 13, 38, 46, 59
 Gabrielli (ed.), 249
 Gabrielli Attilio, 262
 Gaddi (ed.), 254, 256
 Galati (ed.), 6
 Galilei Galileo, 2, 8
 Galilei Vincenzo, 247, 249, 255
 Galletti e Cocci (ed.), 244, 245, 250, 254,
 256-258, 262
 Galli Amintore, 16, 36, 187
 Gallo Niccolò, 39
 Galuppi Baldassare, 66, 128, 244
 Galvani Luigi, 55
 Gamba Bartolomeo, 234
 Gambassi Osvaldo, 42, 58, 119
 Gandraux Louis, 252

- Gandillot Maurice, 248, 257
 Gardano Angelo (ed.), 138
 Gardano Antonio (ed.), 91
 Garibaldi Franco Temistocle, 246
 Garin Eugenio, 4, 7, 40
 Garland (ed.), 48
 Gaspari Gaetano, 39, 49, 50, 55, 119, 120
 Gasparini Francesco, 117, 122, 123, 164
 Gasparo da Salò, 250
 Gasperini Guido, VII, 22, 76, 247
 Gasperoni Eugenio, 240
 Gatard Augustin, 259
 Gatti Casazza Guido, 66
 Gatti Guido Maggiorino, 260, 262
 Gauthier – Villars (ed.), 248, 260
 Gavazzeni Gianandrea, 26
 Gazzaniga Arrigo, 26
 Geertz Clifford, 191, 192
 Gentile Giovanni, 36
 Gentile Stefano, 249, 254
 Gentili Alberto, 41
 Geroldi (ed.), 250
 Gervasoni Carlo, 39
 Gesualdo Carlo principe di Venosa, 123, 138
 Gevaert François-Auguste, 32
 Ghislanzoni Antonio, 43
 Ghizzolo Giovanni, 16
 Giacomelli Guido, 239
 Giani Romualdo, 18
 Giannini & figli (ed.), 257
 Giazotto Remo, 44
 Ginesius Carolus (ed.), 117
 Giovanni da Genova, 50
 Giovanni frate, 50
 Giovanni Maria da Crema, 259
 Giovannozzi Giovanni, 202, 261
 Girardi Michele, 45
 Giucastro Longo Carlotta, 21, 22, 210
 Giuliano Balbino, 202, 261
 Giunti (ed.), 252
 Giunti Martello (ed.), 48
 Giunti-Ricordi (ed.), 184, 192
 Giuseppe I imperatore, 115, 127
 Giusti (ed.), 10, 250, 258, 259
 Giustiniani Vincenzo, 217
 Glinka Mikhail, 255
 Gluck Cristoph Willibald, 27, 44, 56, 204, 219, 232, 253, 262
 Gnoli Domenico, 6
 Gobatti Stefano, 17
 Godenne L. e A. (ed.), 238, 255
 Goethe Johann Wolfgang, 247
 Goldoni Carlo, 244
 Gonzaga casato, 88, 199
 Gordinne (ed.), 252
 Gorzanis Giacomo, 91, 259
 Gosetti, 234
 Gossec François-Joseph, 241, 245
 Goudimel Claude, 240
 Gounod Charles-François, 253
 Gousseau William, 247
 Graf Arturo, V, 4
 Grana Scolari Raffaele, 246
 Grandi e C. (ed.), 250
 Graphis (ed.), 4
 Graun Carl Heinrich, 27
 Green and Longmans (ed.), 2
 Grevenbruch G. (ed.), 92
 Griffio Luigi, 245
 Grilli Alfredo, 252
 Groenveldt (ed.), 259
 Guardione Francesco, 250
 Guarnieri Corazzol Adriana, 35, 206, 207
 Guerrini Paolo, 33
 Guillemin Auguste, 246
 Guiot Lorenza, 11, 17, 197
 Guy de Charlieu, 256
 Gy (ed.), 263
 Haberl Franz Xaver, 116, 249
 Hachette (ed.), 240, 245, 249, 251, 255
 Halévy Daniel, 202, 253
 Hamilton Hamish, 66
 Händel Georg Friedrich, 19, 25, 42, 44, 48, 60, 78, 110, 227, 253, 257
 Hanslick Eduard, 184
 d'Harcourt Eugène, 249
 Haskell Harry, 19, 26, 48
 Haydn Franz Joseph, 43, 221, 250, 251, 253
 Haydon Glen, 189, 192
 Hechtié (ed.), 119
 Hegel Friedrich, 4, 36
 Heinrichshoven Verlag (ed.), 192
 Heliopolis (ed.), 27
 Hellouin Frédéric, 245, 248, 254

- Henle Verlag (ed.), 117
 Hesse (ed.), 251, 252
 Hesselgren Frédéric, 240
 Heugel (ed.), 46, 246
 Hipkins Alfred James, 48
 Hippolita cantatrice, 259
 Hobsbawn Eric J., 12
 Hoepli (ed.), 22, 196, 238, 241, 242, 247, 253, 255
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus, 46
 Holmès Augusta, 258
 von Hornbostel Erich, 191
 Hortus Musicus (ed.), 27
 Hostinský Otakar, 13
 Hotteterre famiglia, 238
 Houdard Georges, 240, 241, 245-247, 256
 Huchald, 256
 Hugo Victor, 229
 Humbert Georges, 67
 Hutchinson & Co. (ed.), 192

 Illica Luigi, 18
 Imprimerie de Mirvault (ed.), 256
 Imprimerie Saint-Pierre (ed.), 243
 Imprimeries Réunies (ed.), 256
 Incagliati Matteo, 259
 d'Indy Vincent, 32, 258-260
 Iovino Roberto, 18
 Isore Octave, 251
 Istituto d'Arti Grafiche (ed.), 253
 Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese (ed.), 7, 197
 Istituto Italiano d'Arti Grafiche (ed.), 244, 245, 259
 Istituto per i Beni Culturali in Piemonte (ed.), 45
 Istituto Tipografico via Galliera (ed.), 118
 Izzo (ed.), 245

 Jackson Michael, 185
 Jacobsthal Gustav, 50
 Jacquin (ed.), 240
 James Geo. (ed.), 115
 Janequin Clément, 41
 Jeannin Jules, 259
 Jélyotte Pierre, 248
 Joanin (ed.), 248
 Johannes de Muris, 49

 Jommelli Niccolò, 56
 Jouve (ed.), 248
 Jullien Jean-Lucien-Adolphe, 253
 dom Jumilhac, 244
 Juvarra Filippo, 60

 Kade Otto, 116
 Kant Immanuel, 36
 Kantner Leopold M., 27
 Kartomi Margaret, 192
 Katschthaler Johannes B., 33
 Katto (ed.), 238, 244
 Kiesewetter Raphael Georg, 26, 31
 Kijapainossa Iyväsylän (ed.), 247
 Kircher Athanasius, 123, 131
 Knepler & Schlesinger (ed.), 250
 Koch Franz *vedi* Kuhač Franjo
 Koczirz Adolf, 252
 Kraus Alessandro, 249, 254
 Kraus Alfredo, 15
 Kretzschmar Hermann August Ferdinand, 13
 Kryzhanowsky Ivan Ivanovic, 192
 Krohn Ilmari, 15, 245-247
 Kufferath Marcel, 257
 Kuhač Franjo, 13, 14

 de La Borde Jean-Baptiste, 72
 de La Laurencie Lionel, 248, 250
 de La Pouplinière Alexandre-Jean-Le Riche, 258
 Labitte (ed.), 27
 Lablanca Nicola, 69
 Lach Robert, 189
 Lacôme d'Estalénx Paul-Jean-Jacques, 255
 Lalatta, 238
 Laloy Louis, 253
 Lambert Michel, 123, 165
 Lamy Félix, 257
 Lancerotto, 72
 Landi (ed.), 249, 254
 Landino Francesco, 50
 Landowska Wanda, 60
 Landucci Luigi, 248
 de Lange Daniel, 251
 Laquiente A., 239
 Larousse (ed.), 239
 di Lasso Orlando, 26, 198, 238
 Lassus Lucien Augé de, 255, 260

- Laterza (ed.), 4, 6, 7, 23, 42, 194, 206
 Lattes e C. (ed.), 260
 Laudi (ed.), 243, 244
 Laumann Ernest Maurice, 240
 Launay Robert de, 258
 Launis Armas Emanuel, 15, 251
 Laurens (ed.), 250, 252, 253, 255, 257, 259,
 260, 263
 Laurenti Pietro Paolo, 118, 119, 122, 127,
 128
 Lauweryns (ed.), 258
 Lavignac Albert, 259
 Lazzeri (ed.), 248
 Le Froid de Méreaux Jean-Amédée, 46
 Le Jeune Claude, 245
 Le Seur Jean-François, 257
 Lederer Josef-Horst, 14
 Leduc (ed.), 244-247, 251
 Lefort Jules, 239
 Legrenzi Giovanni, 82, 120, 123, 144-146,
 151-154, 157, 158, 163, 164, 168-170
 Leichtentritt Hugo, 13
 Lemaire (ed.), 240
 Lemoine et fils (ed.), 239
 Leo Leonardo, 59
 Leoncavallo Ruggero, 11, 17, 18, 197
 Leonesi Luigi, 240
 Leoni Sergio, 60
 Leonino, 25
 Leopoldo I imperatore, 115
 Leroux (ed.), 238, 239
 Lesbroussart, 254
 Lesigne (ed.), 257
 Levi Cesare, 254
 Levi Samuele, 194, 258
 Levi Ugo, 258
 Leydi Roberto, 184, 192
 Librairie Étrangère (ed.), 259
 Librairie Militaire Berger – Levraut (ed.),
 263
 Libreria Alberto Reber (ed.), 242
 Libreria Editrice Moderna (ed.), 20, 252
 Lichtenberger Henri, 202, 252
 Lichtenthal Pietro, 1, 39, 117
 Liepmannsohn (ed.), 248
 LIM (ed.), 18, 214, 217, 263
 Lindgren Lowell, 116
 Lisio Giuseppe, 249
 Liszt Franz, 44, 253, 256, 258
 Lo Cicero Dario, 216
 Lo Cicero Romano Francesco, 250
 Loescher (ed.), 4, 6
 Lomazzi (ed.), 215
 Lombaerts (ed.), 246, 254, 256, 257, 260
 Lombardini (ed.), 252
 Lonati Carlo Ambrogio, 123
 Lorenzo de Medici, 18, 259
 Lotti Antonio, 59, 76, 115-120, 123, 124,
 127-129, 170, 181, 235
 Louis XIII, 234
 Lovisa Domenico (ed.), 42, 117
 Lucca (ed.), 30, 66, 234, 249
 Luisi Francesco, 42, 196, 217
 Lully Jean-Baptiste, 25, 66, 123, 165, 253,
 259, 260
 Lussy Mathis, 257
 Luzio Alessandro, 36
 Machault Guillaume, 185
 Machiavelli Niccolò, 36
 MacLean Charles Donald, 21
 MacMillan (ed.), 48, 117, 192
 Madricardo Claudio, 117
 Maehder Jürgen, 11, 17, 197
 Maggini Giovanni Paolo, 250
 Magnette Paul, 252
 Magni Francesco (ed.), 152
 Maier Giulio Giuseppe, 49
 Maison du Lied (ed.), 256
 Majella (ed.), 254
 Malfatti Guido, 247
 Malherbe Charles-Théodore, 255
 Malibran Maria, 254
 Malipiero Gianfrancesco, 21, 23, 197
 Maltese (ed.), 246
 Malvezzi Ottavio, 119, 127, 128
 Manciolini Antonio, 69
 Mandragora (ed.), 3, 194
 Manera Giorgio, 202
 Mantovani Tancredi, 262
 Manuel Roland, 261
 Maragliano Alessandro, 244
 Marangoni Giovanni Battista, 238
 Marcello Alessandro, 67
 Marcello Benedetto, VI, 8, 19, 26, 33, 42,
 46, 59, 66- 67, 76, 112, 115-125, 127-

- 129, 181, 235, 236, 253
 Marchetti Filippo, 72, 79, 80, 83, 212
 Marchetto da Padova, 49
 Marchi (ed.), 248
 Marcolini Francesco (ed.), 109
 Marenzio Luca, 80, 112
 Margherita di Savoia, 81, 209, 236
 Marini Biagio, 215
 Mariotti (ed.), 245
 Mariotti Corinno, 46
 Marmontel Antoine-François, 238
 Marsilio (ed.), 202
 Martelli Filippo (ed.), 28
 Martini Giovanni Battista, VII, 21, 33, 46,
 59, 61, 62, 115-120, 122, 124, 128, 129
 Martini Johann Paul Aegidius, 262
 Martucci Giuseppe, 262
 Marx Karl Heinrich, 27
 Mascagni Pietro, 18
 Masi Ernesto, 6
 Massenet Jules, 240
 Masson Paul-Marie, 259
 Mastrigli Leopoldo, 239
 Mastrilli Della Schiava Andrea, 255, 256
 Matelart Johannes, 235
 Mattoi Edoardo, 248
 May (ed.), 240
 Mayan J.-M., 248
 Mayr Johann Simon, 26, 29, 30, 44, 245
 Mazzocchi Alemanni Muzio, 39
 Meerens Charles, 238, 244
 Megali Del Giudice G., 244
 Méhul Étienne-Nicholas, 241
 Melfi & Joele (ed.), 246
 Melzi Gaetano, 117, 120
 Mendelssohn-Bartholdy Felix, 27, 35, 44, 46,
 221
 Menéndez y Pelayo Marcelino, 214
 de Ménil Felicien, 12, 238, 251
 Mercadante Saverio, 36
 Merlin Coccai (pseud. di Oscar Chilesotti),
 233, 234
 Mersenne Marin, 123, 131
 Merulo Claudio, 246
 Messein (ed.), 260
 Meyer R., 248
 Meyerbeer Giacomo, 45, 250
 Miani famiglia, 129
 Miggé Otto, 238
 Miglio (ed.), 257
 Miglio A., 237
 Milanollo sorelle, 250
 Milanuzzi Carlo, 215
 Mililotti Giuseppe, 44
 Mililotti Leopoldo, 44
 Mill John Stuart, 2
 Millions Pietro, 216
 Mineo Enrico, 246
 Mintz Donald, 35
 Minuziano (ed.), 46
 Mirvault (ed.), 247
 Modes (ed.), 253
 Modes & Mendel (ed.), 239
 Molinaro Simone, 51, 238
 Monaldi Gino, 81, 82, 253, 259, 261, 262
 Monici Annibale, 84
 Le Monnier (ed.), 27, 60
 Monod Edmond, 257
 Monsigny Pierre-Alexandre, 251
 Montagnier Jean-Paul, 15
 Montalto cardinale, 259
 Montanari (ed.), 249, 250
 Montanari Giuliana, 48
 Montanelli Archimede, 249, 250, 259
 de Monte Philippe, 238
 Montesardo Girolamo, 214, 217
 Monteverdi Claudio, 8, 12, 13, 31, 44, 56,
 66, 72, 75, 88, 123, 138, 154, 185, 198,
 251, 259, 261
 Montorsi (ed.), 253
 Morelli Giovanni, 24
 Morgan Thomas Hunt, 189
 Morini Mario, 18
 Morselli Ettore, 252
 Morterra (ed.), 257
 Mortier de Fontaine Henry-Louis-Stanislas,
 45-47
 Morvilli Guido, 246
 Moscheles Ignaz, 26, 46, 48
 Moskowa principe, 59
 Motta Emilio, 39
 Mozart Wolfgang Amadeus, 13, 44, 56, 228,
 240, 249, 260
 Muggestone Erica, 192
 Il Mulino (ed.), 32, 35, 58, 200, 206
 Muller (ed.), 31

- Müller Max F. M., 2
Münch Gerhart, 23
Muraro Maria Teresa, 35
Murata Margaret, 42
Murray (ed.), 76, 192
Musatti Cesare, 244
Muschio (ed.), 92
Musorgskij Modest, 239
Mustafà Domenico, 56
- Nanino Giovanni Maria, 28, 249, 254
Nardi (ed.), 238
Natale Gustavo M., 262
Negri Cesare detto il Trombone, 23, 92, 197, 198, 235
Neretti Luigi, 242, 244, 260
Neumann Angelo, 202, 252
Newsidler (Neusidler) Hans, 87, 90, 237
Nicolai (ed.), 256
Nicolodi Fiamma, 1, 29, 32, 35, 60, 66, 194
Nietzsche Elisabeth, 206
Nietzsche Friedrich, VI, 16, 195, 201, 202, 205-208, 221-225, 228-230, 241, 253, 262
Nistri (ed.), 6, 11
Nobili (ed.), 242, 247, 249, 255
Noble (ed.), 240
Nordau Max, 200
Norlind Johan Henrik Tobias, 252, 257
Nourrit Adolphe, 246
Novati Francesco, 10, 194
La Nuova Italia (ed.), 12, 35
- Oberdorfer Aldo, 260
Obrador Gráfich Thomas (ed.), 244
Ockeghem Johannes, 26, 73, 88
Odo Cluniacensis, 256
Offer John, 192
Officina Anonima Affissione (ed.), 262
Officina Poligrafica Italiana (ed.), 249
Olivieri Angelo, 254
Olivio Penna, 119
Olschki (ed.), 1, 7, 32, 35, 42, 67, 117, 119, 193, 194
Orsatti & C. (ed.), 258
d'Ortigue Joseph-Louis, 32
Otto Ebel, 253
Oury J., 240
- Oxford University Press (ed.), 192
- Pachovsky Angela, 27
Pacini Giovanni, 239
Paetel Gebrüder (ed.), 20
Paganini Giuseppe Secondo, 259
Paganini Niccolò, 250, 254
Paggi (ed.), 245
Paillard-Fernel G., 244
Paisiello Giovanni, 56, 66, 246
Palagi e C. (ed.), 262
Paldaofs G., 248
da Palestrina Giovanni Pierluigi, 8, 10, 12, 21, 25, 27-31, 33, 36, 38, 44, 59, 72, 75, 112, 123, 154, 175, 185, 198, 211, 228, 235, 242, 248
Pallestrini (ed.), 248
Palmieri Robert, 48
Paloscia Alberto, 18
Panetti & Petrelli (ed.), 250, 255
Paoli (ed.), 253
Paoli Rocco, 249
Paolini Paolo, 44, 45
Paolucci Giuseppe, 120
Papa (ed.), 246
Paravia (ed.), 239
Parente Alfredo, 23
Parente Pasquale, 262
Paribeni Giulio Cesare, 255, 258
Parigi Luigi, 21, 260
Parisini Federico, 121
Parisotti Alessandro, 255
Parodi Lorenzo, 20, 252
Parry Charles Hubert, 189, 192
Pasolini Zanelli Giuseppe, 238
Pasquini Bernardo, 123, 164
Passagni Leandro, 256
Pauer Ernst, 26, 48
Paul Kegan (ed.), 192
Paullmann Corrado, 90
Pavan Giuseppe, 243, 244
Pecker Berio Talia, 35
Peloriana (ed.), 202
Pennacchio Giovanni, 252
Pennaroli (ed.), 241
Pepoli Tattini Carolina, 42
Perfetti Nino, 260
Pergolesi Giovanni Battista, 42, 44, 56, 59,

- 66, 242, 254
 Peri Jacopo, 12, 66, 88
 Perinello Carlo, 41
 Perino fiorentino, 249
 Perotinus, 25
 Perreau Xavier, 251
 Perrella (ed.), 262, 263
 Perrin (ed.), 67
 Perti Giacomo Antonio, 119, 122
 Perucchini Giovanni Battista, 234
 Pes Emanuele marchese di Villamarina, 79
 Pesori Stefano, 16, 213, 216
 Pessina Marino, 29
 Pestalozza Luigi, 217
 Pestelli Giorgio, 1, 32, 35, 194
 Petrarca Francesco, 151
 Petreius Johannes (ed.), 90
 Petrella Enrico, 250
 Petrucci Gualtiero, 202, 203, 250
 Petrucci Ottaviano (ed.), 10, 90
 Piatti Alfredo, 253
 Piazza Italo, 246
 Picard (ed.), 241, 245, 247, 248, 252, 253
 Picard Joseph, 254
 Piccardi Carlo, 11, 18
 Picchi Giovanni, 198, 211, 235
 Piccinni Niccolò, 56
 Piccolomini F. C., 258
 Piccolomini Marietta, 258
 Pierro (ed.), 6
 Pigna (ed.), 240
 Pinamonti Paolo, 76
 Pinzauti Leonardo, 44
 Piovano Attilio, 23, 213
 Pirola (ed.), 117
 Pirrotta Nino, 214, 216
 Pisani Antonino, 241, 242
 Pistorelli Luigi, 260
 Pitagora di Samo, 122, 123, 159
 Piters A., 244
 Pittarelli Pietro (ed.), 11, 28
 Pizzetti Ildebrando, 21, 262
 Platania Pietro, 250
 Platone, 122, 123, 130, 131
 Plon (ed.), 239, 246, 254, 257, 261
 Podio Edoardo, 246
 Polisiero Luigi (ed.), 28
 Pollini Cesare, 56, 60, 72, 77-84, 95, 107,
 109-111, 113, 212, 236, 238, 256
 Pougin Arthur, 16, 243, 248, 251, 252, 254,
 256, 257, 260
 Pound Ezra, 23
 Pozzato Sante (ed.), 8, 116, 235, 236, 244
 Praetorius Michael, 50
 Praloran Francesco, 239
 Pratella Francesco Balilla, 186, 252, 257
 Premoli Orazio, 259
 Priore (ed.), 246
 Prod'homme Jacques-Gabriel, 202, 250,
 258
 Prometeo, 222
 Proske Carl, 59
 Prunières Henry, 253, 256-260
 Pschorr August, 23
 Puccini Giacomo, 187
 Pugliese Annunziato, 7, 197
 Pugliese Giuseppe, 202
 Pugno (ed.), 243
 Purcell Henry, 123, 165
 Quattrini (ed.), 206, 261
 Quittard Henry, 249
 Radiciotti Giuseppe, 242, 249, 259-262
 Raggi Alessandro, 248
 Raggi Luigi, 248
 Ramacciotti Tullio, 43
 Rameau Jean-Philippe, 250
 Rangone Francesco, 119, 127
 Rangoni Fulvio, 117, 118, 122, 127
 Rapisardi M., 244
 Rattalino Piero, 48
 Ravalli Pietro, 27
 Ravignan (ed.), 252
 Ravel Maurice, 261
 Reber (ed.), 246
 Regia Tipografia (ed.), 15
 Regli Francesco, 39
 Reichardt Johann Friedrich, 239
 Reina Calcedonio, 244
 Reinach Théodore, 238, 239
 Remondini Pier Costantino, 48-52, 55
 Renier Rodolfo, 10, 194
 Renouard (ed.), 250, 252
 Respighi Ottorino, 23, 197, 213
 Restori Antonio, 21, 214, 238, 246

- Reyer Ernest, 253
 Ricciardi (ed.), 208, 262
 Ricciotti Bratti, 258
 Richelot L. G., 239
 Ricordi (ed.), 5, 8, 16, 21, 24, 36, 42, 48, 66,
 67, 72, 73, 92, 186, 192, 195, 197, 198,
 206, 211, 213, 234-238, 240-243, 251,
 252, 259, 261, 262
 Ricucci Giuseppe, 242
 Riedel Carl, 59
 Riemann Hugo, 13, 20, 67, 185, 251, 252
 Righi Giuseppe Maria, 119
 Risolo Michele, 263
 Riuniti Stabilimenti Musicali (ed.), 254
 Robert Paul-Louis, 258, 263
 Roberti (ed.), 234
 Roberti Giulio, 58, 59, 67
 Roche Jerome, 48
 de Roda Cecilio, 247
 Rodriguez (ed.), 247
 Rolland Romain, 245, 253
 Romagnoli Angela, 26
 Romagnoli Ettore, 12
 Romano Remigio, 216
 Roncaglia Gino, 248, 262
 Roncalli Ludovico, 23, 66, 234
 Rontani Raffaello, 16, 216
 Rontano Ruggiero, 8
 de Rore Cipriano, 25
 Rosenmüller Johann, 123, 166
 Rosier (ed.), 253
 Rossi Franco, 45, 117
 Rossi Giacomo, 239
 Rossi Luigi, 56, 257
 Rossi Vittorio, 10
 Rossini Gioachino, 33, 41, 56, 59, 118, 120,
 204, 232, 234, 262
 Rostirolla Giancarlo, 7, 42
 Rougnon Paul-Louis, 253
 Rousseau Jean-Jacques, 243, 257
 Roux (ed.), 240
 Roux e Favale (ed.), 59
 Rudge Olga, 23
 Ruffo Vincenzo, 51
 Rumore Cristina, 7, 87, 91
 Russo (ed.), 244
 Russo Luigi, 4
 Ruta (ed.), 255
 Ruta Riccardo, 244, 246, 255
 Sabbatini Pietro Paolo, 216
 Sacchini Antonio, 44
 Sacerdoti Giorgio, 256
 Sachs Curt, 189
 Sagot (ed), 238
 Sagot – Lechevalier (ed.), 238
 de Saint-George Henry, 257
 Saint-Saëns Camille, 260
 Sala Emilio, 42
 Salaghi Samuele, 262
 Sale Antonio, 236
 Salmin (ed.), 256
 Salomone, 88
 Salvetti Guido, 29
 Salvioni, 238
 Sangiorgi Gustavo, 58
 Sanseverino Benedetto, 215, 216
 Sansoni (ed.), 29, 194
 Santini Fortunato, 27
 Sarno Jania, 44
 Sartori Claudio, 29, 42, 60
 Sauvrezis Alice, 263
 Savonarola Girolamo, 241
 Sayn-Wittgenstein principessa, 256
 Scaglia Carlo, 254
 Scarabellin (ed.), 258
 Scarlatti Alessandro, 56, 66
 Scarlatti Domenico, 46, 48
 Scheibe Johann Adolf, 185
 Scheibler Johann Heinrich, 238
 Schelling Friedrich, 36
 Schepen (ed.), 244
 Schiedmayer Julius, 46
 Schiedmayer Paul, 46
 Schiller Friedrich, 228
 Schlesinger (ed.), 38
 Schlick Arnolt, 211
 Schmidl Carlo (ed.), 49, 251
 Schneider (ed.), 251
 Schneider Marius, 189
 Scholz (ed.), 14
 Schopenhauer Arthur, VI, 8, 16, 18, 67, 69,
 113, 195, 203-205, 220, 223, 226, 227,
 231, 232, 235, 236, 262
 Schott (ed.), 251
 Schroeder-Devrient Guglielmina, 246

- Schubert Franz, 221
 Schumann Robert, 46, 252, 256, 258, 260
 Scolari Saverio, 6
 Scotti Cristoforo, 244, 245
 Scozzafava Claudio, 214
 La Scuola (ed.), 2
 Scuola Tip. Calasanziana (ed.), 261
 Segré Alfredo, 245
 Selfridge-Field Eleanor, 67, 117
 Semeria Giovanni, 242
 Senart (ed.), 259, 263
 Séricy Auguste, 260
 Serravezza Antonio, 58, 76, 200, 209
 Servières Georges, 258, 260
 Setaccioli Giacomo, 251, 253
 Severi Francesco, 23, 214
 Sgambati Giovanni, 44
 Shankar Ravi, 185
 Sharp Cecil J., 191
 Sheherazade, 80, 82
 Shiffling Louis, 257
 Siffer (ed.), 244
 El Siglo XX (ed.), 256
 Signorini Giuseppe, 244
 Silvani (ed.), 125
 Simone Vincenzo duca di San Clemente, 42
 Simonetti Nemo, 246
 Simrock (ed.), 27
 Sirletti Giuseppe, 27
 Skřejšovský (ed.), 13
 Smith Hannah, 192
 Snoeck César, 239
 Società Ed. Dante Alighieri (ed.), 239
 Società Ed. Libreria (ed.), 262
 Società Ed. Universitaria (ed.), 261
 Società Tip. Ed. Nazionale (ed.), 256
 Società Tip. Sarda (ed.), 263
 Società Tipografica (ed.), 29, 238
 Société d'Éditions Scientifiques (ed.), 241
 Société d'Imprimerie et de Librairie (ed.), 248
 Société du Mercure de France (ed.), 239
 Socrate, 222
 Söderström Werner (ed.), 245
 Soffredini Attilio, 243
 de Solenière Eugène, 240, 243
 Solerti Angelo, V, 2, 33, 40
 Solmi (ed.), 250
 Somborn Carl, 15, 210
 Sonzogno (ed.), 11, 17, 49, 187, 197, 243, 244, 248, 255
 Sorce Keller Marcello, 192
 Sorge Paolo, 206
 de Soria Henri, 240
 Sorriso (ed.), 255, 256
 Soubies Albert, 240
 Spaventa Bertrando, 4, 36
 Spencer Herbert, V, 4, 5, 8, 11, 16, 18, 58, 76, 186-190, 192, 195, 196, 200, 203, 209, 240, 254
 Spengler Oswald, 4
 Spezi Giuseppe, 11
 Spinoza Benedetto, 36
 Spitta Philipp, 20, 21
 Spontini Gaspare, 33, 44, 56, 246
 Squarci (ed.), 247
 Staat (ed.), 260
 Stabilimento Tipografico Piacentino (ed.), 246
 Stabilimento Tipografico Provincia (ed.), 250
 Stabilimento Tipo-litografico Ferrarese (ed.), 250
 Standt frères (ed.), 238
 Stasov Vladimir, 27
 Stefani Federico, 90
 Stefani Giovanni, 16, 138, 213, 216, 235
 Steffani Agostino, 123
 Steinway, 48
 STEN (ed.), 29, 33
 Storni Trevisan Maria, 242
 Stracca (ed.), 262
 Stradella Alessandro, 42, 56, 59, 112, 113, 120, 123, 138, 181
 van der Straeten Edmund, 239
 Strauss David, 223
 Strauss Richard, 23
 Stravinskij Igor, 23, 185
 Strocchi Giuseppe, 261
 Strossmayer Josip, 13
 Stumpf Carl, 185
 Sutermeister Peter, 27
 Sweelinck Pieterszoon, 211
 Systemans, 254
 Tacchinardi Alberto, 255

- Tacchinardi Giovanni, 244
 Tagliavini Luigi Ferdinando, 117
 Tappert Wilhelm, 248
 Tarchi Angelo, 56
 Tarrini Maurizio, 38, 48-51, 55
 Tartini Giuseppe, 60, 234, 263
 Taruschio Leopoldo, 252
 Tasset Aline, 251
 Taveggia, 238
 Tebaldini Giovanni, 33
 Tedeschi (ed.), 240
 Tempia Stefano, 58-60
 Terrabugio Giuseppe, 9, 18, 197
 Terzi Giovanni Antonio, 23, 91, 92
 Tessitore Fulvio, 32, 36, 37, 39
 Thibaud Anton Friedrich Justus, 26
 Thoinan Ernest, 238
 Tiersot Julien, 15, 21, 187, 210, 238, 240,
 241, 245, 249, 253, 254, 257, 263
 Tintori Giampiero, 197
 Tip. Castellana e Sanzo (ed.), 250
 Tip. Concordia (ed.), 262
 Tip. Cooperativa (ed.), 242, 250, 254
 Tip. del Diogene (ed.), 244
 Tip. dell'Umbria (ed.), 246
 Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice (ed.),
 249
 Tip. dell'Unione Sarda (ed.), 239
 Tip. della Provincia (ed.), 251
 Tip. Economica (ed.), 246
 Tip. Edit. XX secolo (ed.), 245
 Tip. Galileiana (ed.), 254
 Tip. Giuntina (ed.), 260
 Tip. Ospizio Provvidenza (ed.), 261
 Tip. Popolare (ed.), 260
 Tip. Romana (ed.), 251
 Tip. Salesiana (ed.), 248
 Tip. Sociale (ed.), 253, 258
 Tipografia della Pace (ed.), 56
 Tipografia delle Belle Arti (ed.), 28, 32
 Tirabassi Antonio, 16, 258., 259, 261
 Tirindelli Pier Adolfo, 72
 Tirsi (ed.), 262
 Toffolo Stefano, 79, 213
 Tolomeo, 122, 123, 146
 Tomás Guillermo M., 256
 Tonelli Antonio, 118, 122, 128, 129, 155,
 172, 176, 181
 Toni Alceo, 250
 Tonizzo Angelo, 260
 Torchi Luigi, 3, 5, 13, 17, 18, 20, 21, 33, 37,
 41, 75, 121, 194, 196, 202, 241
 Torre d'Orfeo (ed.), 28, 42, 44
 Torrefranca Fausto, 5, 7, 19, 21, 22, 33, 76,
 184, 185, 196, 255
 Toscanini Arturo, 66
 Toso (ed.), 250
 Treves (ed.), 12, 19, 21, 40, 187, 238, 253,
 262
 Trimarchi (ed.), 246
 Trisi (ed.), 261
 Tromboncino Bartolomeo, 15, 112, 212, 236
 Trombone *vedi* Negri Cesare
 Tylor Edward Burnett, 189
 Umili (ed.), 262
 Ungarelli Gaspare, 238
 Unione Tip. Cremonese (ed.), 249
 Unione Tipografica (ed.), 252
 University of California Press (ed.), 192
 Untersteiner Alfredo, 16, 211, 238, 253
 Uperto da Schio, 252
 Urban Lina, 23
 Ursini-Scuderi Salvatore, 239, 241
 UTET (ed.), 57
 Valdrighi Luigi Francesco, 39, 238
 Vale Giuseppe, 250
 Vallardi (ed.), 262
 Vallas Leon, 256
 Vallecchi (ed.), 44
 Valletta Ippolito, 55, 247
 Vanini Giulio Cesare, 36
 Vanzanges L.-M., 258
 Vaschide Nicolas, 244
 Vatielli Francesco, 10, 11, 21, 40, 247, 255,
 256
 Vaucher A., 260
 Vecchi Ferruccio, 246
 Vecchi Giuseppe, 23, 24, 73, 76, 183, 192,
 193, 208
 Vecchi Orazio, 8, 66, 82, 112, 123, 138, 237
 Vecchiotti Luigi, 258
 Velleio Patercolo, 231
 Vena (ed.), 254
 Veneri Gregorio, 216

- Venezian, 15, 212, 236
 Venturini (ed.), 250
 Veracini Francesco Maria, 82
 Verdi Giuseppe, 33, 36, 45, 51, 56, 67, 68,
 185, 191, 197, 202, 210, 242-244, 246,
 251, 253, 254, 257, 258, 260-262
 Vervoitte Charles, 59
 Verzino Edoardo Clemente, 239
 Vestri (ed.), 242
 da Viadana Lodovico Grossi, 33, 72
 Vicentino Nicola, 255
 Vico Giovanni Battista, 36
 de Victoria Tomás Luis, 28, 59, 261
 Vignuzzi (ed.), 248
 Vigourel abbé, 241
 Villari Pasquale, V, 2, 3, 6, 10, 17, 18, 37,
 40, 41
 Vinardi Alfredo, 252
 Vincenti Alessandro (ed.), 215, 216
 Vincenti Giacomo (ed.), 92
 Vinée Anselme, 244
 Viola Orazio, 244
 Viotti (ed.), 215
 Virdung Sebastian, 90
 de Visée Robert, 248
 Visentini (ed.), 244
 Vitali Filippo, 216
 Vittorelli, 234
 Vivaldi Antonio, 82
 Vivanti Corrado, 8
 Vogel Emil, 13, 116
 Volontieri Enrico, 115
 Vuillemin Louis, 260

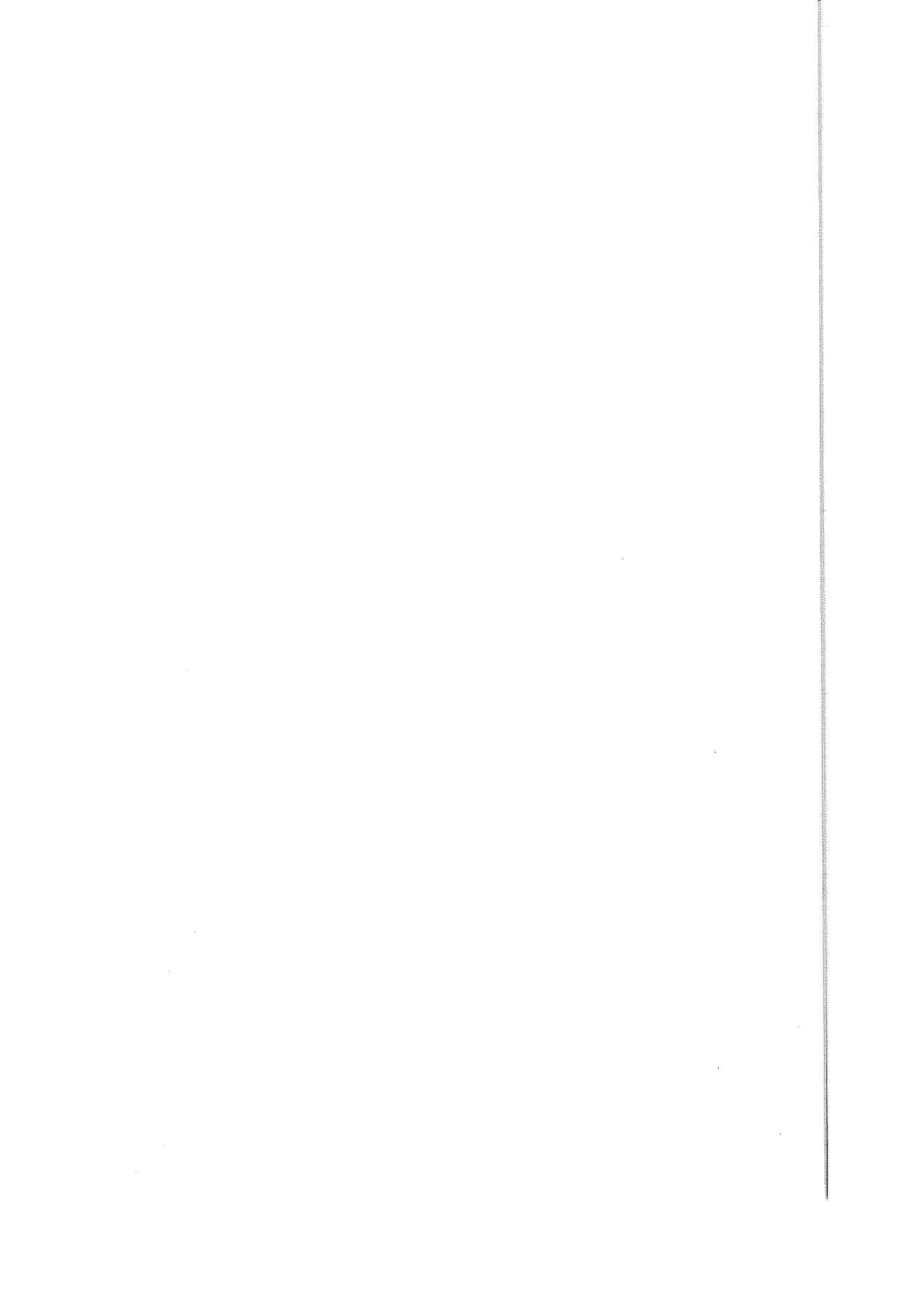
 Wagner Cosima, 223
 Wagner Richard, VI, 3, 5, 13, 16, 17, 27, 35,
 36, 56, 185, 195, 197, 200-208, 219-
 230, 232, 241, 242, 250, 252, 258, 261,
 262
 Wahlström & Widstrand (ed.), 257
 Wahl Tuch Mario, 240
 von Weber Carl Maria, 56, 258
 Weber Max, 191
 Webern Anton, 192
 Weckerlin Jean-Baptiste, 246
 Westrup Jack, 189, 192

 Wiel Taddeo, 16, 77, 78, 83, 109, 113, 236,
 261
 Willaert Adrian, 72, 243
 Willems liutista, 239
 Winter's Universitätsbuchhandlung (ed.),
 15
 von Winterfeld Carl, 13, 38
 Witzemann Wolfgang, 34
 Wolf Johannes, 21, 22
 Wotquenne Alfred, 239, 244
 Wüllner Franz, 59, 112

 Ypsilon (pseud. di Oscar Chilesotti), 233, 234

 Zaccaria Musmeci D., 245
 Zaccani Ludovico, 247, 256
 Zambiasi Giulio, 241, 247
 Zammit (ed.), 239
 Zampa Giovanni, 253
 Zanenghi Ivano, 7, 87, 91
 Zanibon (ed.), 43
 Zaniboni Eugenio, 249
 Zanichelli (ed.), 3, 11, 17, 56, 116, 118
 Zaniol Angelo, 87
 Zappalà Pietro, 26
 Zappasorgo Giovanni, 209
 Zarlino Gioseffo, 20, 122, 123, 131, 147, 160,
 170, 171, 175, 177, 178, 182, 257
 Zavaldi Giovanni, 259
 Zelas Michele, 48, 51
 Zenatti Albino, 6, 10, 15, 16, 21, 212, 236
 Zerbini & Freschino (ed.), 257
 Ziani Marco Antonio, 115, 123, 138
 Ziino Agostino, 32, 202
 Ziletti Francesco (ed.), 92
 Zippel Giuseppe, 238
 Zoppelli Luca, 17, 18, 42, 76, 81, 117, 197
 Zuffi (ed.), 244, 250

INDICE



V	Premessa di <i>Giulio Cattin</i>
1	Ivano Cavallini, <i>Oscar Chilesotti a 150 anni dalla nascita</i>
25	Marco Di Pasquale, <i>Dei concerti storici in Italia e di Oscar Chilesotti</i>
87	Appendice I. Testo di una conferenza-concerto di Oscar Chilesotti
95	Appendice II. Opuscolo illustrativo dei <i>Due trattenimenti di musica antica</i>
105	Appendice III. Appunti di Cesare Pollini per i programmi dei concerti storici del 1889
109	Appendice IV. Tre lettere sui concerti storici dall'epistolario Pollini-Chilesotti
115	Paolo Da Col, <i>Busi e Chilesotti, Lotti e Marcello: una controversia musicologica, una censura mancata</i>
127	Appendice I. Documenti relativi alla <i>Lettera familiare</i> di Benedetto Marcello
129	Appendice II. Benedetto Marcello: <i>Lettera familiare</i> (1705) con la <i>Correzione cavata dalla critica di Benedetto Marcello</i> di Antonio Tonelli
183	Marcello Sorce Keller, <i>Musica popolare, scale 'esotiche' ed evoluzione delle culture musicali negli studi di Oscar Chilesotti</i>
193	Ivano Cavallini, <i>L'antiwagneriano perfetto. La musicologia di Oscar Chilesotti e l'idea di musica popolare</i>
219	Appendice I. Oscar Chilesotti: <i>Vaniloqui di un brontolone</i>
221	Appendice II. Oscar Chilesotti: <i>Nietzsche e Wagner. Il caso Wagner</i>
231	Appendice III. Oscar Chilesotti: <i>Schopenhauer contro Wagner</i>
233	Francesco Passadore (a cura di), <i>Bibliografia degli scritti di Oscar Chilesotti</i>
267	Indice dei nomi

finito di stampare
nel mese di luglio 2000
presso CENTRO ARTI GRAFICHE
Limena (PD) - via del Santo, 182
tel. 049 8842473 - 049 767495

