

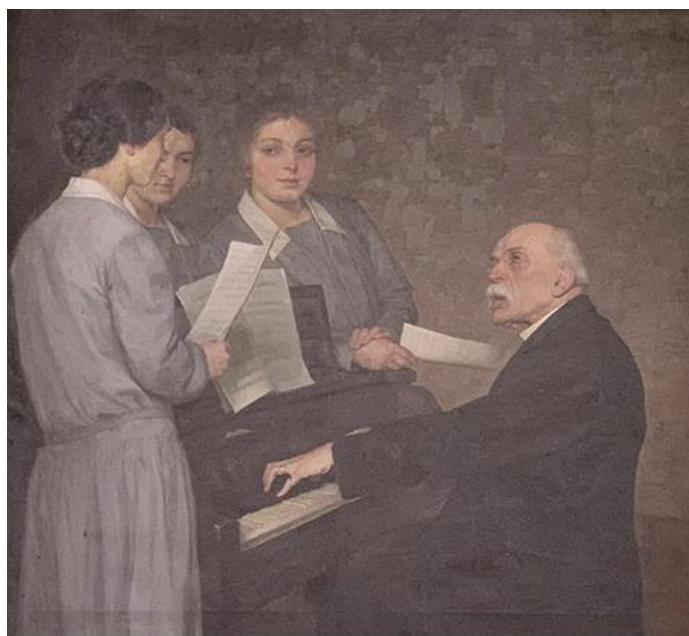
Venerdì dell'Ateneo di Brescia

Costantino Quaranta, Paolo Chimeri, Claudio Sartori
Musica a tre voci

Mariella Sala

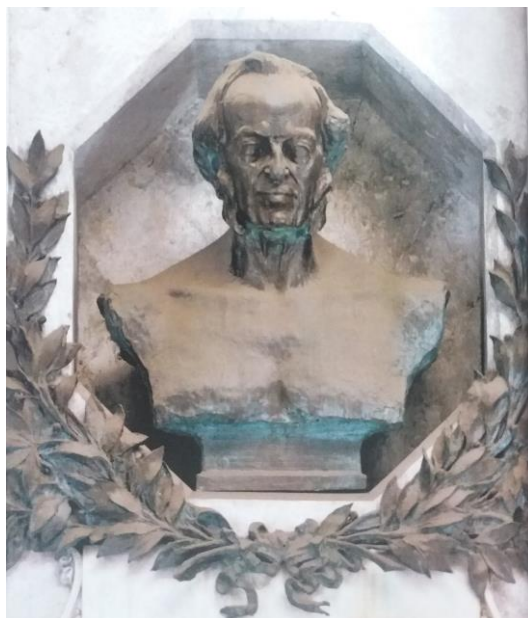
Ormai, l'Aquila che spaziava nelle sterminate vie del cielo, è chiusa in una gabbia di pulcini, né c'è chi provi a sprigionarla! Noi, che con tutta l'anima e colle migliori risorse dell'arte, ci siamo cristianamente dedicati ad impressionare i fedeli, mercé l'interpretazione dei sacri testi della Chiesa, ora siamo per sempre banditi, quali profanatori della Casa di Dio, quali esseri senza testa e senza fede!!!
(Giovanni Consolini, Savona 29 settembre 1904)

La citazione sopra riportata, tratta da una lettera del compositore della cerchia bazziniana Giovanni Consolini (Farfengo 1818 - Novara 1906), dipinge con grande chiarezza e con bella proprietà di scrittura l'argomento del saggio proposto alla lettura questa settimana. Si tratta di un intervento squisitamente musicale ma permette a chiunque di volgere uno sguardo accurato sul vasto dibattito che animò l'Italia (e non solo) musicale fra la fine dell'800 e i primi decenni del '900 intorno alle caratteristiche che venivano richieste alla musica sacra dalla riforma liturgica allora in atto. Inoltre la relazione fa luce su tre musicisti/musicologi bresciani, tutti membri dell'Ateneo, che meritano di essere ricordati, se non di essere levati dall'oblio in cui attualmente giacciono.



Gaetano Cresseri, Paolo Chimeri con le sue orfanelle (1926)

Il saggio che qui presentiamo è opera di Paolo Chimeri (Lonato 1852 - Brescia 1934), ai più noto per essere stato il primo insegnante fuori dal cerchio familiare di Arturo Benedetti Michelangeli. Fu, in realtà, musicista di grande levatura, oltre che di infinita generosità. Bambino prodigo, fu direttore d'orchestra anche per le stagioni d'opera del Teatro Grande, pianista, compositore, direttore di cori e grande didatta (fu, tra l'altro, il primo insegnante di pianoforte - a titolo gratuito - dell'Istituto Musicale Venturi). Scrisse l'intervento qui proposto perché intendeva ridare a Costantino Quaranta la dignità di musicista che gli era stata strappata - secondo lui ingiustamente - dai combattivi esponenti della nuova idea di musica sacra.



Domenico Ghidoni, Busto di Costantino Quaranta,
Famedio del Cimitero Vantiniano

Di Costantino Quaranta (Brescia 1813 - 1887) si sa poco, qualche importante nota biografica la si ricava proprio dalla lettura di questo saggio. Fu anch'egli un grande musicista, sia di teatro (negli anni giovanili) sia - soprattutto - di musica da chiesa. Assunse anche la carica di maestro di cappella nel Duomo cittadino, ma abbandonò l'incarico per le continue molestie dell'allora organista Benedetto Marchi. Quaranta non si riappacificò più con il Duomo tant'è che l'archivio musicale della nostra Cattedrale non conserva la sua musica che fu invece depositata nella Biblioteca Queriniana da Francesco Piazza, suo esecutore testamentario. Ma, stranamente, sulla facciata del Duomo vecchio compare una lapide in suo ricordo che così recita: "A Costantino Quaranta nella musica religiosa maestro ispirato sapiente promotore del Circolo Artistico di Brescia i cittadini D. MDCCCXC". Ancor più, il primo e unico busto affisso nel Pantheon del cimitero vantiniano - fino a pochi anni fa - era proprio il suo, su commissione ancora di Francesco Piazza e con questa iscrizione: "Nell'ispirata mente di Costantino Quaranta la musica sacra risorse a dignità di religione e di arte". Appare evidente che la discussione su quale fosse (e sia) la maniera adeguata di comporre musica sacra non può dirsi conclusa.



Claudio Sartori con l'amata mamma Pia Treves (Pasqua 1960?)

L'importante musicologo cui si deve la scoperta di questo saggio è Claudio Sartori (Brescia 1913 - Milano 1994) che ritrovò il manoscritto di Chimeri nel cosiddetto "Fondo Chimeri" custodito presso l'archivio della Casa di Dio. Sartori è una figura fondamentale nella ricerca bibliografico-musicale non solo italiana, ma internazionale. Nato a Brescia, da un padre giornalista (Alessandro) e da una madre insegnante, Pia Treves, ebrea e perseguitata come tutti i pochi ebrei bresciani, ebbe parte nella resistenza cattolica, fondò "Il ribelle" con Teresio Olivelli, finì a S. Vittore e - al termine della guerra - ritornò alle sue predilette ricerche musicali che non abbandonò fino alla morte. Elaborò anche importanti scritti sulla musica a Brescia: ricordo che il primo (e ad ora unico) studio non solo biografico su Antonio Bazzini lo si deve a lui, che frequentando le case dei musicisti e dei musicofili bresciani nella prima metà del '900 poté avere ampi ragguagli da chi ebbe modo di conoscere Bazzini da vivo.

Sulla musica di Quaranta, che da decenni pare del tutto dimenticata, si leggerà nelle pagine di Chimeri. Certo sarebbe auspicabile che qualche musicista la riprendesse in mano, la analizzasse e - infine - ce la potesse fare riascoltare.

ANNO ACCADEMICO CXXXV

COMMENTARI DELL' ATENEIO

DI

BRESCIA

PER L'ANNO 1936 - XIV E. F.

VOLUME A



BRESCIA

Stabilimenti Tipografici Ditta F. Apollonio e C. (Lenghi)

1937 - XV



CLAUDIO SARTORI

Uno studio del musicista Chimeri sul musicista Quaranta

Questo breve studio monografico su Costantino Quaranta, il cui manoscritto si trova nel fondo Chimeri presso il « Pio Istituto Orfane e Zitelle » in Brescia, è l'unico scritto rimastoci del Maestro Paolo Chimeri. Tutto preso dalla sua molteplice attività di Direttore dei cori e dell'orchestra del Teatro Grande prima, di compositore e di veramente grande insegnante di pianoforte poi, fino agli ultimi giorni della sua vita, poco tempo gli poteva rimanere a questa sua attività ignorata di scrittore. Tanto più interessante ne risulta la pubblicazione dello scritto.

La piccola monografia è datata dall'ottobre 1918, ma la sua composizione è ben anteriore. Forse tale datazione dovrà attribuirsi alla definitiva redazione. Il 19 novembre 1913, riferendosi evidentemente a questo suo saggio, il Chimeri scriveva al maestro di violino Francesco Piazza, depositario ed crede di tutta la musica autografa del Quaranta: « Lo studio mio sul Quaranta è finito e glielo farò vedere » (1). Quindi non 1918, ma 1913, centenario della nascita del Quaranta deve essere la data iniziale del manoscritto. Negli anni succes-

(1) Biglietto di Chimeri a F. Piazza: Civica Bibl. Queriniana: Autogr., Cart. 299.

sivi poi il Chimeri dovette andare completandolo, come risulta dalla nota in cui parla della Guerra Europea.

Nella sua forma attuale lo *Studio* fu consegnato a Don Paolo Guerrini perchè ne prendesse visione. Questi se ne serviva ampiamente, citandolo quale manoscritto pronto per la pubblicazione, in un suo articolo sul « Cittadino di Brescia » del 16 marzo 1919 in occasione d'un concerto dato dalla bresciana Società dei Concerti a riprodurre musiche del Bazzini, del Consolini e del Quaranta.

Le ragioni che impedirono la pubblicazione del lavoretto del Chimeri sono molto probabilmente da ricercare in uno scambio di lettere avvenuto fra il Chimeri stesso e il Maestro Giacomo Benvenuti. Le lettere del Benvenuti (quattro, di cui due lunghissime) sono conservate nel fondo Chimeri, presso l'Istituto Orfane e Zitelle. Il Benvenuti nella sua corrispondenza si mostrava molto scettico sul valore della musica del Quaranta e particolarmente non era affatto disposto a definirli « musica religiosa », come avrebbe voluto persuaderne il Chimeri.

Probabilmente anche l'autore fu trattenuto dalla nativa modestia e da qualche crudezza di giudizio su persone viventi.

Tuttavia l'opera svolta dal Chimeri a favore della musica del Quaranta non si arrestò. Si può dire anzi che questo studio fu l'atto conclusivo di tutto il suo lavoro di propaganda.

Il M. Costantino Quaranta era morto il 31 maggio 1887 in Brescia. Tutta la sua musica manoscritta passava, secondo dettava il suo testamento (2), al M. Francesco Piazza. (3) La musica del Quaranta si continuò a eseguire nelle funzioni religiose delle principali chiese di Brescia, poi, giunta la condanna dell'autorità ecclesiastica, come narra il Chimeri stesso, l'esecuzione ne venne proibita. Allora, e precisamente nel 1894, Francesco Piazza, Paolo Chimeri, il Sac. Antonio Ferrari e il Sac. Vincenzo Elena decisero di tentare la riabilitazione del defunto Maestro. Fecero stampare da Casa Ricordi una *Ave Maria* a 8 voci del Quaranta (4) e la inviarono in

omaggio a molte personalità del mondo musicale, italiane e straniere, perchè dessero il loro giudizio sull'opera stampata e perchè esprimessero il loro parere sull'eventualità d'una pubblicazione di altre opere inedite del Quaranta. L'*Ave Maria* fu inviata a Verdi, a Bazzini, a Brahms, a Max Bruch, a Goldmark, a Rubinstein, a Massenet, al Bolzoni, al Gevaert allo Hanslick, al Jadassohn, al Martucci, al Mustafà, al Parisotti, al Platania, a Ugo Riemann, a Saint-Saëns, a Sgambati, a Thomas, a Boito. Molti degli interpellati risposero e tali risposte autografe sono conservate presso la Biblioteca Queriniana. Fra le altre interessante un biglietto di Verdi:

« Montecatini 6 luglio 1894. — Egr. Signore! Ho ricevuto l'*Ave Maria* del povero maestro Quaranta che Ella m'ha gentilmente inviata. Io (per antica abitudine) non oso dar giudizi sulle composizioni altrui, ma tutti sanno che Costantino Quaranta era Maestro che sapeva fare Ringraziandola mi dico. Dev.mo G. Verdi » (5).

Martucci pure scrive:

« Bologna 20 giugno 1894. — Egr. Maestro! Ho letto con molto interesse la pregevole *Ave Maria* a otto voci del M. C. Quaranta, e non posso che approvare la nobile idea di pubblicare altri lavori del compianto Maestro. Mi creda con sinceri ossequi. Suo dev.mo Martucci » (6).

Le risposte sono tutte più o meno laudative. C'è anche chi vuol ravvicinare il Quaranta ai due Gabrieli (Massimiliano Zenger, Maestro di Cappella della Corte di Baviera e prof. di Composizione al Conserv. di Monaco). Ma quando si viene a parlare della questione economica, non v'è alcuna incertezza. Bernardo Scholz, direttore del Conservatorio di Francoforte, afferma che tale opera non ha « ce caractère

(2) Il testamento olografo del Quaranta è conservato nella Bibl. Queriniana, Autogr. Cart. 543 ed è datato dal 21 aprile 1887, in Brescia.

(3) Questi, a sua volta, passava tutta la musica del Quaranta alla Biblioteca Queriniana, dove è tuttora conservata. (Fondo Piazza).

(4) Fino al 1933 l'*Ave Maria* del Q. era in vendita presso la Casa Ricordi a L. 6, l'esemplare. Ora l'edizione è completamente esaurita.

(5) Bibl. Queriniana, Autogr., Cart. 356.

(6) Bibl. Queriniana, Autogr. 541.

d'originalité et d'individualité, qui seul peut assurer le succès » (7).

Il Mustafà, Maestro della Cappella Sistina, dice per parte sua:

« Come omaggio in memoria del valente Maestro Cittadino lo stampare la di lui opera sarebbe idea veramente nobile, ma come risultato finanziario temerei molto, perchè oggi le esecuzioni in Chiesa con Orchestra sono rare, ed una riduzione tradirebbe l'ideale dell'Autore » (8).

Il biglietto del Torchi è ancora più esplicito:

« Le ritorno le composizioni del Quaranta. Le ho trovate assai buone in complesso, alcune sono veramente belle, ma, intendiamoci, relativamente all'epoca in cui furono scritte. I tempi essendo tanto cambiati mi sembra quasi impossibile pensare oggidi ad una rivendicazione. Infiniti ringraziamenti e saluti. L. Torchi » (9).

Si abbandonò quindi anche questa idea della pubblicazione postuma di musiche inedite del Quaranta. Chimeri per parte sua continuò a dirigere finchè potè, cioè finchè glielo permisero, musiche del defunto Maestro nelle chiese di Brescia e della provincia, spesso adattandole alle moderne esigenze della riforma liturgica. (10) Nel 1904 però lo troviamo in pieno scoraggiamento per l'inutilità della sua opera. Ecco quanto scrive all'amico Piazza:

« Sono nauseato della guerra che si fa alla musica così altamente artistica del Quaranta, mentre si è tanto corrivi ad accogliere nella Chiesa le tante porcherie musicali camuffate da musica liturgica. Per conto mio non ne voglio più sapere... è inutile illudersi. I tempi sono cambiati. Certe opere moderne sebbene valgano pochissimo si preferiscono ai capolavori di Verdi, come le porcherie suddette si preferiscono alla musica del Quaranta » (11).

Tuttavia ancora l'anno seguente il Chimeri adattò e diresse una Messa del Quaranta per la Chiesa di S. Maria delle Grazie in Brescia. (12) E così si giunge al 1911. Il Chimeri, come sempre, avrebbe voluto eseguire nella chiesa di S. Maria delle Grazie musiche del Quaranta, ma i due sacerdoti Vismara e Gallizioli, non volendo andare contro le prescri-

zioni del « *Motu proprio* » di Pio X, e per ordine espresso del Vescovo, stabilirono di far scegliere al Chimeri le musiche che egli avrebbe voluto dirigere e di sottoporle alla Commissione Vescovile di Musica Sacra in Milano. L'esito fu disastroso. La risposta del Canonico D. Angelo Nasoni, Delegato della Musica Sacra, sotto forma di copia « di Giudizio riguardante la Musica del M. Quaranta », giunse da Milano in data 16 luglio 1911. Dopo un esame dei vari pezzi di musica presentatigli, che lo stesso Canonico confessa affrettato, conclude:

« In generale la musica del Quaranta è costruita bene, in taluni luoghi ardita e piena di slanci, altrove resa a purissima forma d'arte. Non fu colpa di lui se egli scrisse prima dell'epoca della riforma della musica sacra, e se risentì i difetti, che in qualche punto sono gravi, della sua epoca. In molte cose egli divinò i tempi comportandosi con una correttezza per allora veramente eccezionale ed ammirevole. Anche la piccola orchestra di cui fa uso, è sobria, e generalmente parlando, castigata. Perchè le composizioni suindicate le si possano eseguire in Chiesa oggigiorno, salve le prescrizioni ecclesiastiche, devono essere sottoposte a elaborazione coscienziosa, e in qualche punto a radicale trasformazione per parte d'un maestro colto, erudito e geniale » (13).

Giudizio che bisogna riconoscere giusto e imparziale, ma privo d'ogni buon senso musicale nel consiglio finale di elaborare e trasformare anche... Cosa che l'ottimo musicista Chimeri, mai si sarebbe permessa sicuramente. Così fu infatti.

Scrisse egli allora questo piccolo studio, ora per la prima volta pubblicato, nel quale l'intendimento polemico è

(7) Bibl. Queriniana: Autogr. Cart. 546.

(8) Ibid. Cart. 299.

(9) Ibid. ib.

(10) Fondo Chimeri, Istituto Orfane e Zitelle: Lettera della Fabbrica Parrocchiale di Rovato.

(11) Bibl. Queriniana: Autogr. Cart. 299.

(12) Istit. Orfan., Fondo Chimeri: Lettera dell'Amministrazione del Santuario della B. V. Maria delle Grazie, firmata: Manziana.

(13) Il carteggio fra Gallizioli, Vismara e Chimeri è conservato all'Istituto Orfane e zitelle, nel fondo Chimeri; la risposta della Commissione Vescovile (Canonico Nasoni) trovasi invece alla Bibl. Queriniana: Autogr. Cart. 299.

più che evidente. Nel giudizio sul Quaranta, il Chimeri si lascia un poco trasportare dal suo affetto e dalla sua partigianeria di concittadino. Tuttavia non molto, chè a chi attentamente osservi e gli esempi portati dal Chimeri stesso e le altre musiche inedite del Quaranta, facilmente reperibili, risulterà chiaro come quanto afferma il Chimeri corrisponda quasi sempre a verità. Più debole è invece lo studio là dove tocca problemi più generali, per liberare dalle accuse di teatralità, per esempio, il Quaranta e là dove vuol dimostrare come non si possa parlare di stile musicale religioso. Troppo debole e troppo facilmente confutabile. Perciò — e anche perchè avrei dovuto dilungarmi troppo entrando veramente nel vivo della questione, — ho preferito presentare lo scritto così nella sua nudità di atto di affetto e di stima del Chimeri alla memoria del Quaranta, senza oberarlo di altre note di commento, oltre quelle già abbastanza lunghe dell'autore.

Prezioso poi risulta il lavoretto per quelle poche note biografiche che porta su Costantino Quaranta. Perchè se l'opera di questo maestro rimase sconosciuta oltre la cerchia della sua città, non meno di questa anche la sua vita e le sue vicende sono tutte nascoste dalla nebbia del tempo. Sia per la modestia stessa della sua vita, tutta consacrata all'arte, sia per la poca notorietà che ebbe l'opera sua, nè egli stesso nè quelli a lui vicini vollero lasciarci memoria alcuna su di lui. Perciò inutilmente si ricercano notizie biografiche del Quaranta. Ad ogni modo a queste poche e scarse del Chimeri aggiungo quelle altre pur poche che ho potuto raccogliere.

Nacque Costantino Quaranta il 1813 a Brescia. Orfano, fu educato dal nonno materno Mesmer, che lo fece frequentare il Ginnasio e poi, spintovi dal M. Defendente Conti e dal prof. Giuseppe Tosi, che ne avevano scoperto l'inclinazione per la musica, lo affidò all'insegnamento del M. Bresciani prima e lo inviò poi al Conservatorio di Milano. Qui ebbe a maestri il Basily, il Vaccai per la composizione e il contrappunto, e

l'Angelieri per il piano. Dopo l'esecuzione del suo primo melodramma *l'Ettore Fieramosca*, su libretto del prof. G. Galia, al Teatro Apollo di Venezia il 1839, e al Grande di Brescia il 1842, un impresario lo voleva scritturare per Milano e per due opere da comporre pel Teatro Carcano. Il Quaranta si rifiutò, non volendo lasciar Brescia. Da allora si dedicò tutto alla musica sacra. Nel 1843 fu iscritto nell'Albo dei Maestri Compositori Onorari dell'Accademia di S. Cecilia in Roma. Morì in Brescia il 31 maggio del 1887.

Opere sue pubblicate sono:

N. 6 Melodie su parole italiane e francesi.

Ave Maria a 8 voci.

La sua produzione di musica sacra si può dividere in due gruppi: il primo è costituito da una collezione di musica sacro-drammatica, sempre castigata, ma che più lascia veder chiara la sua derivazione e dal teatro e da Rossini; il secondo comprende invece composizioni tutte in stile prettamente polifonico, a cappella e parte anche con accompagnamento d'istrumenti.

La maggior parte delle partiture autografe inedite del Quaranta si conservano presso la Biblioteca Queriniana di Brescia (Legato Piazza). Ma altre ancora si possono trovare alla Chiesa della Pace (fra queste 4 stupendi *Impropri*), presso la Chiesa della B. V. delle Grazie (*Messa Grande* in cento parti) e al Duomo sempre in Brescia.

Del valore della musica del Quaranta è presto detto. Le sue composizioni giovanili risentono molto del teatro che aveva abbandonato a malincuore e derivano nella musica sacra atteggiamenti melodrammatici e rossiniani. Ma le sue composizioni degli anni della maturità, basate sul suo profondo studio del patrimonio cinquecentesco della musica sacra italiana e sulla sua profonda cultura contrappuntistica, preludono veramente e indicano la via alla riforma liturgica che seguì di non molto la sua morte. Naturalmente il Quaranta sottostà al destino di tutti i precursori. Pur avendo

divinato la riforma e avendo attivamente e nobilmente contribuito alla purificazione della musica sacra, la sua opera nelle Chiese non può più essere eseguita perchè non completamente libera dagli errori e dai malvezzi di tutta l'età del Quaranta stesso. Fuori dell'ambiente della chiesa difficilmente è eseguibile, per ragioni evidenti, la sua musica composta tutta per le funzioni della Chiesa e ad esse subordinata.

BIBLIOGRAFIA:

- A. VALENTINI - *I Musicisti Bresciani. Il Teatro Grande.* - Brescia, Tip. Tip. Queriniana, 1894 - pag. 90.
- P. CHIMERI - *Prefazione manoscritta all'Ave Maria del Q.* - Bibl. Queriniana in Brescia. Memorie del M. Quaranta.
- G. GALLIA - *Discorso sulla tomba di Costantino Quaranta.* In: « *Commentari dell'Ateneo di Brescia* » per l'anno 1887.
- « *Il Teatro Illustrato e la Musica Popolare* ». Anno II, giugno 1887. N. 78. Pag. 96, col. 3: « *Costantino Quaranta* ».
- P. GUERRINI - *Costantino Quaranta*, ne « *Il Cittadino di Brescia* » del 16 marzo 1919.

PAOLO CHIMERI

26 Maggio 1852 - 4 Aprile 1934

COSTANTINO QUARANTA

Se nobiltà di stile, pronta inventiva, rapida concezione della struttura del pezzo musicale, e la sicura estrinsecazione di esso sono qualità per le quali molti compositori salirono a grande rinomanza, il Maestro Costantino Quaranta a diritto dovrebbe aver posto fra questi, egli che le stesse qualità possedette in grado eminente, unite ad un sentimento squisito, ad una coltura assolutamente fuori del comune. Ma non ebbe fortuna! L'elevatezza del carattere, pari in lui al rispetto dell'arte — sola e vera grande passione di tutta la sua vita — ispirato gli aveva un concetto ben severo della dignità dell'artista: questa severità esercitava verso sè stesso in maniera fors'anche eccessiva, e le condizioni che alla sua epoca erano fatte ai compositori da chiesa, la cui arte rimaneva quasi sempre circoscritta alla città di residenza, furono in gran parte causa delle mancate soddisfazioni artistiche cui avrebbe avuto diritto pel suo genio e per la nobiltà de' suoi intendimenti artistici, mai venuti meno, anche nelle circostanze più sfavorevoli.

Come è naturale ai giovani e più al Quaranta che sentiva di avervi attitudine, per anni parecchi ebbe a sognare la carriera del compositore da teatro, ma schivo dal farsi innanzi ad ogni costo, il Quaranta, dopo un primo successo conseguito

nel 1839 al teatro Apollo di Venezia, e più tardi a Brescia, con l'opera *Ettore Fieramosca*, libretto del Prof. Giuseppe Gallia, più non potè riaffrontare il giudizio del pubblico; e sì che la messa in scena di questa sua prima opera era stata caldeggiata da due insigni maestri dell'epoca; da Francesco Basily, direttore prima del Conservatorio di Milano e più tardi maestro di cappella in S. Pietro a Roma, e da Niccola Vaccai, l'autore di *Giulietta e Romeo*, tanto celebrata, il cui ultimo atto sino da allora si era meritato per drammaticità ed ispirazione di essere sostituito all'ultimo atto dei *Capuleti e Montecchi* di Vincenzo Bellini. Tali precedenti, di certo lusinghieri per un maestro all'inizio della sua carriera, avrebbero dovuto favorirlo nelle prove successive, tanto sperate e invocate, ma era scritto che il primo tentativo del nostro maestro nell'arringo teatrale dovesse essere anche l'ultimo. Pazientò egli e tentò illudersi per parecchi anni, durante i quali la sua operosità fu nondimeno grandissima, sia per la molta musica sacra composta, che per altre tre nuove opere condotte a termine, animato sempre dalla speranza di vederle rappresentate; ma infine scoraggiato da difficoltà che si rinnovavano di continuo, ed erano insormontabili da quel timido e riservato che egli fu sempre, e convinto forse — si era nel 1844-45 — che oramai l'interessamento dei pubblici non poteva rivolgersi che a Giuseppe Verdi il quale di recente aveva trionfato alla Scala di Milano col « Nabucco » e coi « Lombardi alla prima Crociata », bruciò in una mattinata invernale le sue tre partiture, ⁽¹⁾ rinunziando per sempre alla carriera teatrale. Si può immaginare però con quale sconforto e — può aggiungere chi ebbe la ventura di studiare alquanto delle sue composizioni — con quanto danno per l'arte melodrammatica; poichè il Quaranta possedette indubbiamente quelle attitudini che contraddistinguono il compositore di musica da teatro, le quali si raramente vanno unite nello stesso individuo, come raramente avviene che letterati anche insigni pos-

seggano quelle doti che contraddistinguono il commediografo. Il Quaranta infatti, malgrado la castigatezza impostasi di poi quale compositore di musica sacra, « la quale vuole che l'interesse musicale risieda tutto nelle voci e nell'espressione delle parole, escluso qualsiasi commento sinfonico, essendo l'orchestra tollerata solamente in sostituzione all'accompagnamento dell'organo », il Quaranta non manca di ricorrere all'accentuazione drammatica tutte le volte che le parole lo permettono; nessuna esagerazione, nessuna enfasi nel servirsi di questo mezzo, ma molta efficacia di risultati, la quale dà prova appunto delle sue spiccate qualità drammatiche. Seguono alcuni esempi dimostrativi: molti se ne possono trovare nelle composizioni del Quaranta, ma i tre riportati basteranno.

(*Confitebor* per basso tav. I.)

Si osservi nelle poche battute trascritte di un « *Confitebor* » per Basso come il maestro scolpisce addirittura le parole « *Sanctum et terribile nomen eius* ». Non sfuggirà all'attenzione del musicista come le battute 7 e 8, ripetute subito dopo dagli archi, pianissimo, e discendendo di un semitono, rendano a meraviglia quel senso di timorosa riverenza che sta racchiuso nelle parole.

(*Incarnatus* tav. II)

In questo « *Incarnatus* » l'andamento delle voci, degno dell'arte grande di Benedetto Marcello, non impedisce al maestro modulazioni ardite e tutt'affatto moderne. Si direbbe che il compositore abbia pensato a una narrazione della sublime tragedia del Golgota che i quattro « solisti » fanno al coro; lo stupore, l'angoscia, il dolore sempre crescenti con il quale il coro quasi inconsciamente ripete le

(1) L'*Ettore Fieramosca*, non a portata dell'autore in quel momento, fu salva dall'« auto da fè »: esiste tuttora e, per quanto trattisi di un primo lavoro, vi si intravedono già i germi di quell'audacia artistica della quale in seguito il Q. non potè dar prova che nelle composizioni sacre. (*Nota dell'A.*).

parole « *crocifixus etiam pro nobis* » e le altre « *passus et sepultus* » sono rese con efficacia sorprendente, senza che l'accompagnamento orchestrale — commento non si può dire — mai si sovrappongano o disturbi in qualche maniera l'interesse musicale, che in questo brano, come in tutte le altre composizioni del Quaranta, risiede unicamente nella parte affidata alle voci.

(*Confutatis* tav. III.)

In quest'ultimo brano musicale di un « *Confutatis maledictis* » pure per voce di Basso, l'orchestra ha il compito di descrivere l'ambiente infernale; altri avrebbe scatenato in guerra tutti gli elementi orchestrali; il Quaranta no: poche, sobrie ma potenti pennellate, una frase larga in 8°, degli ottoni, la quale ricorda il far grande dell'arte beethoveniana, bastano al maestro per conseguire l'effetto. Ed anche in questo pezzo, vero capolavoro di stile e di sentimento, da potersi paragonare alle più celebri arie conosciute, sempre la stessa cura perchè solo quanto è affidato alla voce debba parlare all'animo di chi ascolta.

Circa il 1846, quando già l'avvenire artistico del nostro maestro si designava in modo che ben poche speranze potevansi concepire di un futuro miglioramento, gli venne da Bergamo l'invito ad occupare la direzione della Cappella di S. Maria, allora vacante per la morte del maestro Simone Mayr, il celebre compositore che tanto aveva brillato in Italia prima dell'apparizione di Rossini, e che più tardi doveva essere l'educatore ed il protettore di Gaetano Donizetti. (2) Varcati di poco i trent'anni una carriera potevasi ancora schiudere al nostro maestro, fors'anche splendida, se aiutato da qualche circostanza favorevole; ma il Quaranta, o perchè male consigliato, o perchè a conoscenza della sua poca attitudine a destreggiarsi fra le bizze, i pettegolezzi e l'indisciplina caratteristiche dell'ambiente musicale, declinò

l'offerta tanto lusinghiera (3), preferendo rimanere a Brescia dove lo circondavano già la stima e la considerazione di quanti eletti ingegni vantava in allora la nostra città, e dove poteva, per la condizione sua passabilmente agiata, dedicarsi completamente all'arte, libero da qualsiasi impegno e dai molti fastidi che la direzione d'una cappella porta seco. La tempra sua di musicista vero non aveva piegato alle disavventure teatrali, e la passione per l'arte era in lui più viva che mai; può dirsi anzi che da quell'epoca le sue aspirazioni, spoglie oramai dal desiderio e dalle preoccupazioni del successo immediato e popolare, si spiritualizzassero per così dire, sicchè tutto si diede ai suoi studi e all'arte sacra, più non avendo di mira che l'ideale altissimo che se ne era formato e che cercò raggiungere ad ogni costo, sebbene in opposizione al gusto in allora imperante il quale voleva una musica da Chiesa « allegra » e tutt'altro che disdegnosa dei ritmi marziali e dei movimenti da danza. Strano contrasto che va rilevato, sebbene non raro fra gli artisti: timido e riguardoso come individuo e modestissimo, fu come musicista un audace, un ribelle che mai esitò un sol momento davanti a contrarietà d'ogni sorta pur di conseguire quella fu-

(2) Il M.^o S. Mayr scrisse per i più importanti teatri d'Italia, quali la Scala, la Fenice, il S. Carlo etc. una sessantina di opere: fra queste ebbero grandissimo successo la *Rosa bianca e la rosa rossa*, *Adelasia e Aleramo*, *Saffo*, *Fedra*, etc.

Nato a Mèndorf in Baviera nel 1763, morì a Bergamo nel 1845. Fu maestro al Donizetti e dalle moltissime lettere di questo pubblicate a varie riprese, appare, di quanto affetto e rispetto il grande ed infelice compositore bergamasco abbia mai sempre circondato il vecchio maestro. (*Nota dell'A.*)

(3) Accettò invece (con stipendio di 200 svanziche all'anno) di fare da Maestro di Cappella nella nostra Cattedrale, e ciò per compiacere al Barone Girolamo Monti che pel nostro maestro dimostrò sempre stima e predilezioni particolari: dopo 2 anni però le malcelate antipatie dell'organista allora in carica ed il malvolere dei cantanti lo costrinsero ad abbandonare il posto: nel frattempo ebbe a comporre nello stile cosiddetto a cappella (press'a poco quello ora imposto dalla riforma liturgica) la musica occorrente pel servizio del Duomo; fra queste 4 Messe e piccoli salmi, veri gioielli del genere.

sione vagheggiata fin dall'epoca de' suoi studi nel conservatorio di Milano (4), fra la polifonia degli antichi grandi compositori da Chiesa ed i portati dell'arte moderna che egli, uomo dalle larghe vedute, sempre ebbe a seguire col maggior interesse. Molti anni sono passati dall'epoca nella quale ebbe vita la maggior parte della sua produzione artistica, ma malgrado ciò, e malgrado il rivolgimento operatosi nelle tendenze dei musicisti e nel gusto del pubblico, lo studioso non può non rimanere ammirato di fronte a concezioni grandiose, quali possono dirsi il « *Gratias* » a 8 voci e due cori, il « *Pater noster* » a quattro voci, l'« *Agnus Dei* » a otto voci e due cori, le « *Ave Maria* » una a 4 voci, un'altra a otto voci e due cori e una terza a 12 voci e 3 cori (5), ed insieme a questi altri pezzi della stessa importanza almeno due centinaia di altre composizioni nelle quali il maestro si afferma sempre, e dove le pagine splendide per fattura e per ispirazione non sono certamente rare.

Nell'« *Ave Maria* » a 8 voci e 2 cori, pubblicata in partitura dall'editore Ricordi è tale l'ispirazione ed il sentimento religioso che tutta la pervadono, malgrado le difficoltà contrappuntistiche, che fa d'uopo risalire ben addietro nell'arte, forse a Benedetto Marcello, forse al celebre « *Miserere* » dell'Allegrì (6) per trovare qualche cosa di così grande e di così ispirato. Se ne riportano alcuni brani nella tav. IV. Sorvolando sulle prime 17 battute, dove pure s'impongono all'attenzione la bellezza del tema, l'elegantissima risposta del 2° Coro ed il seguente brano polifonico che si sviluppa in un avvincente crescendo fino alla modulazione in Si magg., il musicista potrà nel secondo brano (dalla battuta 18 alla batt. 24 del *Poco più*) ammirare le frasi piene di calore e di ispirazione che sulla « dominante del tono » si scambiano i soprani e i tenori dei due cori, cui rispondono certi « ora pro nobis » insistenti e pieni di espansione, dei contralti e dei bassi: tutto ciò è d'una bellezza rara. Dopo un formida-

bile crescendo, non riportato, riappare nel finale del pezzo, costituito dalle ultime 28 battute trascritte, la tendenza del maestro a drammatizzare dove è possibile il componimento; dapprima alcune frasi commoventi dei soprani, poi, inaspettatamente, una modulazione a Do magg. piena di mistero e di tristezza; la mente corre d'un tratto all'« hora mortis nostrae » e vi si sofferma paurosa durante « un silenzio musicale » che un rullo pianissimo dei timpani rende maggiormente tetro; subito però, senza transizione, ripresa a Mi magg., nella quale tonalità il pezzo riprende la soavità, la gentilezza che lo caratterizzano da cima a fondo. Sull'accordo tonale di Mi i cori mormorano due volte « amen » ed « amen » ripetono ancora alla 4^a del tono, in una grandiosa cadenza plagale, con la quale ha fine la magnifica composizione. Solo un artista di genio la poteva dettare, e da sola, com'è del « Miserere » dell'Allegri, basta per collocare il Quaranta fra i più grandi compositori.

(*Ave Maria* tav. IV) •

Dall'aver il nostro maestro affrontato spesso questo ge-

-
- (4) In quegli anni fu suo prediletto passatempo trascorrere frequentemente con alcuni altri condiscipoli le ore di ricreazione nella biblioteca del Conservatorio eseguendovi per diporto i salmi di Marcello: uno dei condiscipoli fu il Kroff, distintissimo musicista, più tardi professore di composizione nello stesso conservatorio. (N. dell'A.).
- (5) Nelle composizioni lasciate dal Q. trovasi anche *Pa O Padre nostro che ne' cieli stai* » di Dante a 16 parti e quattro cori, completo nella parte vocale e lasciato a metà nell'accompagnamento: era destinato ad un concorso, ma non bene certo dell'epoca nella quale il concorso doveva chiudersi, fu sorpreso dalla notizia che il giorno fissato per la consegna del manoscritto era di già trascorso. Smise il lavoro e pure manifestando, spesso l'intenzione di completarlo finì per lasciare la composizione a metà. Il manoscritto in certi punti è indecifrabile. (N. dell'A.).
- (6) Quello che Mozart udì nella Settimana Santa a Roma e trascrisse a memoria non potendone aver copia: è lavoro sorprendente per ispirazione e per l'intuizione che vi è manifesta di quello che dovevano essere più tardi le tonalità moderne; ha la forma di « falso bordone ». (N. dell'A.).

nera di componimenti il quale richiede molta perizia contrappuntistica, e per la sua difficoltà è pressochè abbandonato dai compositori moderni, potrebbe credersi che il Quaranta non sia stato che un paziente combinatore di note e di accordi, ma non è così: contrappuntista lo fu e pieno di risorse, ma quanti ricordano le sue musiche, e poterono studiarne le partiture, quelle dei salmi specialmente, una cosa ebbero a notare; il culto che il nostro maestro ebbe per la melodia — dai subiti pentimenti, dalle continue modificazioni si vede come all'efficacia di essa tutto sacrificasse, anche le combinazioni contrappuntistiche più peregrine; la musica — molte volte ebbe a dirlo il Quaranta — non può essere che melodia; la forma un mezzo, mai lo scopo dell'arte. Dalle suaccennate partiture dei salmi, pezzi per lo più a una voce, che egli, senza nemmeno l'abbozzo, improvvisava, componendoli e istrumentandoli nello stesso tempo, si ha la prova della sua pronta fantasia ed insieme della sua incontenibilità artistica: i pentimenti, le cancellature, le modificazioni si succedono frequentemente frammezzo a sgorbi inverosimili che la penna d'oca usata dal maestro ingrandisce a dismisura; a certe righe, rese presto inservibili, altre bisogna sostituirne; la disposizione della partitura subisce allora degli spostamenti curiosi per i quali i « legni » spesso bisogna cercarli al posto degli « archi »; gli « archi » al posto degli « ottoni », oppure al di sotto dei contrabbassi, più spesso ancora nei margini della pagina in certe righe tirate convulsivamente dal maestro nella fretta di non lasciar svanire il miglioramento alla frase balenatogli all'improvviso — un caos insomma, una specie di carta fisica per il che anche intere pagine vengono finalmente rifatte dallo stesso compositore. (7) Ma la melodia dal primo spunto come è resa più efficace! Come s'immedesima alle parole, e soprattutto come ne aiuta la declamazione!

Tali esigenze per la bellezza e l'efficacia dell'idea volu-

te tenacemente dal nostro maestro anche nelle composizioni polifoniche — non persuaso come dai più si è sempre ritenuto, che alcune note succedentisi più o meno melodicamente possano costituire un'idea, un tema musicale — tali esigenze associate allo studio delle opere di Palestrina, di Lotti, di B. Marcello, parecchie delle quali, anche vecchio, poteva accennare a memoria, influirono in modo prodigioso sull'arte sua, talchè la polifonia vocale — si può e si deve proclamare altamente — assurge nelle composizioni del Quaranta ad altezza da altri mai raggiunta prima, o raggiunta ben di rado.

La polifonia vocale, mentre si avvantaggia della voce umana, istrumento dalle risorse infinite, rasenta spesso nelle esecuzioni il pericolo delle stonature: ciò proviene dal fatto che la voce umana a differenza dell'istrumento, il quale dà mezzo all'esecutore di sfidare qualsiasi difficoltà, non può intonare con sicurezza che i passaggi assolutamente naturali e perciò facili: una successione di note o peggio, un « salto » che esigano calcolo o solamente attenzione da parte dell'esecutore, sono da proscriversi assolutamente nella polifonia vocale, e le molte regole che la disciplinano altro scopo non hanno che quello di dar modo al cantante di intonare

(7) Molto probabilmente i pentimenti e le correzioni possono essere stati causati dall'abitudine contratta sin da giovane del nostro maestro di comporre, specialmente i pezzi « assolo », al caffè, dove conversatore piacevolissimo, amava prender parte ai discorsi che vi si tenevano, sviandosi con molta probabilità dal lavoro in corso. Ne' suoi ultimi anni il caffè preferito fu quello della Rossa. Il Q. musicista di razza mai ebbe bisogno del pianoforte per comporre, tanto che per molto tempo nemmeno pensò a provvedersi di un istrumento; ne' suoi giovani anni fu però pianista distinto: lo disse il prof. Gallia nell'elogio funebre e lo si può arguire dal fatto che quando fu licenziato « Maestro compositore » con la qualifica « ottimo » dal Conservatorio di Milano, l'Angelieri suo professore di piano, avrebbe desiderato ch'ei si presentasse all'Accademia finale, anche come pianista, eseguendovi il Gran concerto in Fa min. di Weber, ma il Q. se ne schermì. Dal più al meno conobbe tutti gli strumenti d'orchestra, ed il violino specialmente; fu anche suonatore di corno da caccia, avendo occupato in tale qualità il primo posto nell'Orchestra del Conservatorio.

con facilità, ed eseguire quindi con quella sicurezza e con quel colorito senza dei quali nessuna composizione avrà mai il dovuto risalto: e, quasi le regole non bastassero, il musicista deve anche tener calcolo delle esigenze della voce umana, non servendosi — soprattutto nelle composizioni corali — che delle poche note centrali come quelle che più delle altre permettono facilità di emissione e di pronuncia, e quindi di intonazione e colorito. Guai alla composizione, guai all'effetto di essa, se questo precetto, dal quale dipende l'equilibrio così necessario fra le voci, non è osservato rigorosamente dal compositore!

Di fronte a tante limitazioni, che si convertono pel musicista in altrettante difficoltà, se questi non ha preparazione tecnica e talento pari al grave compito, assuntosi, il calcolo e perciò lo scolastico fanno subito la loro apparizione: l'inventiva mal riesce a signoreggiare la composizione; spessissimo accade che invece essa stessa venga signoreggiata dalla regola, poichè le combinazioni contrappuntistiche, presentandosi molte volte come vere tavole di salvezza al compositore, s'impongono alla sua inventiva, costringendolo a modulazioni e sviluppi più artificiosi che artistici. Perciò, e lo si può constatare spesso nelle composizioni polifoniche vocali, poca corrispondenza fra le parole e la musica e periodi o smussati o stiracchiati.

Di scolastico, di questo difetto che avvilisce l'arte la più spirituale fino a ridurla un'arida e spesso uggiosa combinazione di note, non è il caso di parlare riguardo ai lavori musicali del Quaranta — sia che il nostro maestro abbia distrutti i pezzi non completamente riusciti — e ciò farebbe onore alla sua coscienza d'artista; — sia che la sua tecnica, invero fortissima, fosse tale da piegare e la frase e la nota alle esigenze del suo genio, sta il fatto che in tutte le sue composizioni polifoniche, e sono moltissime, il sentimento, l'ispirazione dominano sovrani, e quando pure il lavoro delle parti è svilup-

pato al massimo grado, l'espressione delle parole vi è sempre conservata, nello stesso tempo che i periodi e le modulazioni si succedono nel modo più naturale e più grato al nostro senso musicale moderno. Ne è prova, fra le molte, un « *Domine ad adjuvandum* », canone alla 4° (8), nel quale l'invenzione melodica è così felice che un musicista, anche provetto, senza l'aiuto della partitura, difficilmente potrebbe capire che trattasi della forma musicale la più scolastica che vi sia, imperando in essa il calcolo nel modo più assoluto: il genio del Quaranta alle prese con l'«imitazione» lo porta in questo pezzo a trovare combinazioni armoniche che, specialmente nelle ultime sedici battute riportate nella tav. V assumono una vaghezza incomparabile: l'eleganza di questa maniera di armonizzare non sfuggirà al colto musicista; i moderni compositori oramai usano frequentemente queste successioni o combinazioni di accordi, cui danno sapore di novità certi « ritardi » che sembrano note di passaggio e viceversa, ma resta il fatto, e stupisce, che il Quaranta le abbia divinate più di settant'anni fa.

•

Da circa mezzo secolo, e cioè dall'epoca nella quale s'importarono nei nostri teatri le opere di Riccardo Wagner e i capolavori strumentali dell'arte tedesca furono resi popolari in Italia da edizioni dai prezzi mitissimi, imperversano da noi le diatribe sui pregi e difetti delle due grandi scuole, italiana

(8) Molti canoni a 2, a 3, a 4 voci, spesso a moto contrario, trovansi disseminati nelle composizioni del nostro maestro; fatti però, si direbbe, più che altro « per tenersi in mano », poichè lo stesso maestro, che dell'arte non apprezzò che l'ispirazione, li ebbe a togliere quasi sempre, prima ancora di procedere alla copiatura delle parti, fatica questa alla quale dovette sobbarcarsi sempre il nostro autore per le molte cancellature delle partiture, indecifrabili nella maggior parte, a qualsiasi copista. Una raccolta di canoni trovansi nei molti abbozzi di future composizioni lasciate dal maestro. Saranno una ventina tutti per pianoforte.

(N. dell'A.), ma manca l'esempio del *Domine* che doveva essere la Tav. V).

e tedesca. (9) Non occorre dire che, come è vezzo nostro antichissimo, la grande maggioranza dei pseudo-intelligenti, con la connivenza di molti, di troppi musicisti, si è pronunciata per la superiorità della scuola tedesca; è una posa, la quale se nei musicisti serve il più delle volte a nascondere una povertà di coltura allarmante e a svelare negli altri un concetto artistico ben limitato, non mancò d'impressionare il pubblico il quale, riguardo alla scuola wagneriana specialmente, ed in seguito anche alla Straussiana, parve per un momento persuadersi che la noia dovesse essere lo scopo cui la musica deve mirare. Ma se dalle discussioni, dalle affermazioni, dalle pose si discende alla pratica un confronto fra le due scuole non sarà mai possibile per le tendenze diverse in esse così manifeste: tendenza della scuola italiana è sempre il melodramma, e cioè il trionfo della voce nella quale deve concentrarsi tutto l'interesse musicale, subordinando ad essa ogni altra risorsa dell'arte; tendenza della scuola tedesca è invece il sinfonismo sempre fine a sè stesso anche nel melodramma del quale sacrifica spesso — non mancano gli esempi — qualsiasi esigenza scenica. Ma se ai grandi compositori tedeschi della fine del 700 e del principio dell'800 la sinfonia, il quartetto, la sonata — la quale però ebbe un grande cultore anche nell'italiano Muzio Clementi — devono un grado di perfezione non più sorpassato di poi, altrettanto non può dirsi delle loro cantate, dei loro oratori, delle loro messe, nelle quali la voce che dovrebbe primeggiare è troppo di frequente sacrificata, affidandosi ad essa degli « assoli » generalmente freddi e compassati, mentre nei pezzi corali, nei fugati per esempio del « Messia di Haendel » nella fuga del « Kirie » del famoso « Requiem » di Mozart, in quella finale della « Creazione » di Haydn non solo le voci non hanno la parte preminente che ad esse spetterebbe, ma con troppa disinvoltura spesso sono fatte discendere ad ufficio di raddoppio degli istrumenti d'orchestra, alle volte con vocalizzi di se-

microme durati anche più d'una battuta, di effetto molto discutibile; lo stesso può dirsi del « Cum sancto » della « Messa solenne » di Beethoven e del finale della IX Sinfonia dello

- (9) Ora accennano a scemare. Scoppiata la guerra mondiale e subodorato che il pubblico ne aveva abbastanza di certe gonfiature, e più delle pose magistrali che le accompagnavano, quei moltissimi professionisti italiani i quali avevano per mezzo secolo dedicato i loro entusiasmi a Wagner ed insieme all'operetta viennese, alla canzonetta, e secondo l'opportunità, alla musica liturgica, pertinaci solo nel compassionare quanto di grande veramente e di mondiale aveva dato l'arte italiana nel periodo che per chi è vecchio può ritenersi chiuso con la morte di Verdi, di Ponchielli, di Bazzini, Catalani, Tosti, etc. quei professionisti si sono d'un tratto riederuti, ed ora con le più svariate proposte, pubblicazioni di giornali, commissioni di propaganda, memoriali ai ministri, si son dati a sostenere, a magnificare, a esaltare l'arte italiana, e cioè quell'arte che fino a tre anni addietro avevano appena degnato di un po' d'attenzione. Si può essere più... disinvolti? Fra questi solo alcuni furbi, certi alti papaveri della critica, certe pseudo-autorità che dalla posa mai smessa da oracolo si direbbe abbiano avuto dall'Arte regolare procura di ben rappresentarla e tutelarla in questo basso mondo, solo questi furbi non si lasciarono cogliere in contraddizione. Diamine furono essi a scoprire la grande scuola italiana? Chi prodigò mai tante turibolate alla riforma palestriniana, a Monteverde, ai madrigali, alla camerata fiorentina? Solamente le prefate autorità! Le quali, però, reso il dovuto omaggio, meritato del resto, anche all'aureo '700 veneziano, smettono le loro lodi improvvisamente quando dovrebbero intrattenerci del periodo musicale che dall'800 arriva sino ai nostri giorni: su questo silenzio completo! Evidentemente durante sì lungo tratto di tempo nulla deve aver prodotto l'arte italiana che sia degno dell'attenzione dei novelli aristarchi: saltano addirittura un secolo d'arte per arrivare tanto più sollecitamente a Wagner, fermi in estatica contemplazione davanti al Nume. S'intende però che il mutismo non manca di quel tanto d'eloquenza bastevole a far capire come la decadenza artistica del suddetto periodo debba essere stata ben grave: qualche sospiro, evidentemente non potuto trattenere, ma significativo, lo fa capire, e basta! Carità di patria, carità d'arte vogliono che nemmeno se ne parli! Chi scrive però, povero maestro di pianoforte (e molti anni fa anche povero direttore d'orchestra, balzato dal podio direttoriale — allora più bonariamente scanno — nel più bello della carriera) non sente affatto lo scrupolo caritatevole del silenzio, e non ha alcun riguardo a spiatellare ai non iniziati nei misteri della critica, a quanti ignorano come da compositori men che mediocri si possa divenire autorità musicali, come i responsabili, i colpevoli di tanta jattura artistico-musicale sieno stati Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante, Verdi!... Barbieri, Mosè, e Guglielmo Tell! Norma e Sonnanmbula! Elisir, Lucia, Linda! Bravo e Giuramondo! Rigoletto, Aida, Falstaff!... Quale miseria « Che Dio at benedissa! » direbbe-

stesso autore, nelle quali composizioni le voci sono costrette a passi addirittura insequibili i quali sempre hanno fatto e faranno la disperazione dei maestri incaricati di curarne l'esecuzione. Anche sotto tale aspetto il nostro maestro non teme alcun confronto; compositore vocale per eccellenza egli non ha costantemente per obbiettivo che l'espressione delle parole e la massima cura perchè la voce o il coro, che le parole devono musicalmente declamare, trovino nella composizione musicale l'aiuto il più efficace. Una semplicità, una parsimonia di mezzi mai sentita, uno studio continuo perchè le sue melodie nulla abbiano della sensualità, dell'enfasi teatrale (spinto questo fino a sacrificare completamente il violoncello, che negli istrumentali del Quaranta non fa che raddoppiare all'8° alta la parte dei contrabassi; e ciò per evitare quel certo che di appassionato che acquistano le frasi musicali affidate a tale istrumento), si devono pure constatare nelle composizioni del nostro maestro, ed insieme una sicurezza nel disporre le parti per la quale anche le modulazioni più ardite, usate spesso dal Quaranta, possono con grande facilità essere intonate dai cantanti. L'orchestra sua accompagna sempre ed il predominio della voce è assoluto, tanto che l'effetto delle sue composizioni non scema affatto se all'accompagnamento orchestrale si sostituisce quello dell'organo o del pianoforte. Solo in alcuni pezzi appare l'intenzione del maestro di movimentare alquanto l'orchestra, ma in questo caso come nei due brani che seguono « Kirie in fa » e « Cum Sancto in Do » tav. VI, il Quaranta sa trovare dei temi che mentre permettono canti larghi alle voci sono ripetuti nell'istrumentale con tutte le seduzioni consentite dalle note di passaggio. La semplicità però del nostro maestro nulla ha di comune con la rilassatezza ed ingenuità di fattura che troppe volte si riscontrano nelle composizioni di moltissimi maestri dell'epoca sua, imitatori superficiali di Bellini e di Donizetti anche nelle musiche da Chiesa; la semplicità

del Quaranta spesso è fatta di tali arditezze che ancora oggi danno da pensare allo studioso e sorprendono addirittura quando si rifletta che sono il prodotto di un'arte di settan-

ro a Parma, dove certamente non sarà ancora dimenticato un papaverino da giornale di provincia che volle pur esso lacrimare il suo rammarico... un papaverino fiorito all'epoca del recente centenario verdiano, sul danno venutone all'agricoltura parmense dal fatto che Verdi, dotato di tanta vigoria per fare il paesano avesse preferito acciabbattare della musica e scrivere delle opere! Che «stramaledissa» verrebbe spontaneo se il buonumore lo permettesse! Vi è però da arrossire nel riportare simili banalità e l'autore di questi appunti non l'avrebbe fatto se essa non risultasse indice della tendenza manifesta nei nostri critici e musicologi per i quali nulla che sia degno di rimarco è stato prodotto dall'arte italiana da Rossini a Verdi. Basta per convincersene spogliare i più importanti giornali artistici nostri dell'ultimo trentennio. Però la goffa spiritosità di uno che con una sola frase riuscì a dimostrare la volgarità della sua maniera di sentire ha fatto sì che il nome dell'ultimo dei nostri grandi maestri apparisse in questi appunti. Ebbene: chi scrive sarà perdonato se riverente gli dedica alcune righe le quali naturalmente nulla possono avere di comune con quanto lo ha spinto a scrivere di Costantino Quaranta.

Nei molti studi, biografie, memorie dedicate all'arte del glorioso maestro, si parla di lui come ispirato, insuperato dipintore di caratteri, di passioni umane; mai invece fu dato di leggere una osservazione sulle difficoltà sceniche che egli come nessun altro affrontò e superò superbamente; nè mai si accennò alle sue singolari attitudini per la musica così detta decorativa che il melodramma esige spesso dal compositore ed alla quale è affidato il compito di descrivere l'ambiente. Riguardo alle difficoltà sceniche, pubblico e critica hanno abbastanza intuito quelle del «Miserere» del Trovatore e del Quartetto del Rigoletto; non osservarono o ben poco tante altre, e. per non citarne che due, quella della scena del giudizio del 4° atto dell'Aida e l'altra del finale del 3° del Ballo in maschera: in entrambi questi pezzi la situazione drammatica non potrebbe essere più complessa, più opposte le passioni dei diversi personaggi, più incalzante lo svolgersi dell'azione, ma tutto è reso dal grande Maestro con tale verità ed efficacia che, quanto all'effetto, nulla potrebbesi ottenere di più se le scene invece che cantate fossero recitate; e se nel giudizio dell'Aida l'azione procede quasi a recitativo, salvo gli spasimi orchestrali che s'accompagnano alla disperazione di Amneris, nell'altra del Ballo in maschera il maestro seppe fare altrettanto anche il «pezzo di musica» che s'inizia, si sviluppa e conchiude come dev'essere di qualunque composizione libera: e, che dopo 70 anni (l'opera era pronta nel 1857) questo brano di musica è di una tale novità ed eleganza che sorprende, e l'effetto ne è sempre grandissimo anche se eseguito solo strumentale. Per farsi poi un concetto dell'attitudine del sommo maestro, anche come autore di musica decorativa, conviene rifarsi al movi-

t'anni fa. I brani che seguono (tav. VI-X), sebbene limitati a pochi periodi basteranno a darne la prova.

Nel primo Kirie in Do si può subito osservare, dalla battuta 12 in poi, l'arditezza della modulazione da Do a Fa diesis e la magnifica disinvoltura con la quale il maestro risolve di nuovo a Do: la disposizione delle parti presentava in questo Kirie, e nell'altro che segue, difficoltà grandissime, superate però con la consueta abilità, sebbene non con la naturalezza che si riscontra nell'Ave Maria, nell'Incarnatus e nel Domine riportati altrove: le parti tuttavia cantano, come si dice nel gergo scolastico e lettori discreti possono, anche a prima vista, superarne facilmente le difficoltà.

« Degno di Brahms » disse Antonio Bazzini quando udì nella prima esecuzione in S. Faustino di Brescia (circa il 1870) il 2° Kirie pure in Do magg.: questo pezzo davvero colossale meriterebbe di essere riportato per intero onde dare un'idea dell'audacia con la quale il Quaranta guardava all'avvenire: tale audacia, secondo chi scrive, è provata abbastanza anche dalle 30 battute trascritte per le quali il musicista potrà agevolmente farsi un criterio della serietà di questo componimento così complesso, che in seguito si sviluppa, ingigantisce fino ad una perorazione finale, un vero tratto di genio, che realmente, come disse il Bazzini, fa pensare all'arte di Brahms, il più grande, senza contestazione, dei compositori tedeschi, della nostra epoca.

L'« Et in terra pax » che segue, lo si trascrive per intero e se facile è rilevarne la poesia che tutto l'informa dal lato ispirazione, gli andamenti così arditamente moderni del brano musicale dal lato tecnico, sono un'altra prova del genio del compositore, poichè solo al genio è dato precorrere di tanto la propria epoca.

Si dice — chi scrive però non può assicurarlo — che il Quaranta non fosse persuaso degli « assoli » — vera o no la diceria, il « Gratias » per solo tenore, ci prova del modo al-

tamente dignitoso con il quale il maestro ebbe a trattare anche questa parte della musica sacra, che per moltissimi maestri della stessa epoca si risolveva in un mezzo qualsiasi offerto ai cantanti di sfoggiare i loro mezzi vocali.

mento artistico-musicale delineatosi in Italia, all'infuori del melodramma, in questi ultimi cinquant'anni; risaltano in esso quattro tendenze caratteristiche: la rinascenza tentata di certe forme musicali proprie del 700 e più specialmente del « minuetto »; il favore incontrato dalla musica zingaresca, mercè le smaglianti rapsodie ungheresi di Liszt e le danze di Brahms; l'incremento voluto dare alla canzone popolare con appositi concorsi, e finalmente la comparsa di una quasi nuova manifestazione artistica, quale si è quella della musica descrittiva, che nell'ungherese S. Heller, autore della « Leggenda della foresta », delle « Passeggiate d'un solitario » etc. ebbe uno dei suoi più forti e più potenti campioni. Il Verdi come compositore d'opere dovendo a seconda dei casi tentare questi diversi generi di composizione seppe fare con così sorprendente genialità che non occorre affatto essere tecnici per ammirare il delizioso e così incipriato minuetto del Rigoletto, o la foga travolgente del coro così detto delle incudini del Trovatore, nel quale il grande maestro divinò la musica zingaresca almeno trent'anni prima che da noi si conoscessero le opere di Liszt e di Brahms: circa poi le canzoni popolari si pensi che i concorsi veneziani e triestini, più volte rinnovati, non diedero vita ad una sola canzone, « rimasta veramente » e che a tutt'oggi la sola barcarola degna di star a pari con la famosa « Biondina in gondoleta » è sempre quella dei Due Foscari « tace il vento, è queta l'onda ». Accennare all'elegia dell'ultimo atto della Traviata come musica descrittiva non pare il caso: per quanto essa ci trasporti veramente nella stanza da letto di una povera tisica, cui sono contate le ore di vita, nella composizione per forza è più sentimento che descrizione; si pensi invece alla tempesta del Rigoletto, al preludio « le rive del Nilo » dell'Aida, piantato con audacia tecnica da nessuno mai tentata, simultaneamente nelle due tonalità di Mi e di Sol: si pensi al tramonto, alla sera dell'ultimo atto di Falstaff, alla burrasca dell'Otello, all'altra dell'Aroldo con susseguente coro pastorale, e verrà naturale la domanda le tante volte fattasi da chi scrive: quale altro artista seppe coi suoni « dipingere » in modo così meraviglioso? Il norvegese Eivart Grieg, il grande compositore divenuto rapidamente mondiale con pezzi di piano di non grandi dimensioni, ma che portano realmente le stimate del genio, riteneva l'Aida l'opera più bella della nostra epoca: sarà la supposizione di chi scrive azzardata, ma non per questo è il caso di tacarla: le danze dell'Aida e specialmente quella sacra delle sacerdotesse del primo atto, non hanno proprio avuto alcuna influenza su Grieg? Non si potrebbe dire, ricordando il garbato complimento di Walter Scott e A. Manzoni, che uno dei più bei pezzi lirici di Grieg è certamente la danza di Verdi? Grieg era nato nel 1843: trovavasi quindi alle sue prime armi di compositore quando apparve la bellissima opera di Verdi. (N. dell'A.).

Il Quintetto riportato per ultimo (*), obbligato a 5 strumenti, Flauto, Oboe, Clarino, Corno e Fagotto ci presenta il Quaranta sotto l'aspetto di compositore strumentale: costretto dalle esigenze di allora anche agli « assoli » per strumenti, egli diede a questi componimenti tutta l'importanza artistica possibile; sono dei veri gioielli di fattura e l'effetto che il maestro sa trarre dall'amalgama di questi strumenti che, mentre dialogano fra loro, si completano allo stesso tempo, è veramente delizioso. Solo ricordando l'adagio del Settimino di Beethoven può aversene un'idea. Molti ne scrisse il Quaranta: in tutti però è palese l'intenzione del maestro di farne un pezzo a parte, tale da potersi omettere senza danno della composizione che segue sebbene questa sia sempre elaborata sullo spunto melodico degli « assoli » degli strumenti: il Quaranta, nell'occasione di qualche funzione, mai una volta dimenticò di accennare alla possibilità di questa omissione: tale circostanza fa credere che la diceria riguardo alla sua poca simpatia per gli assoli, specialmente strumentali, abbia qualche fondamento di verità.

La musica del Quaranta è veramente di stile religioso? Ecco una dimanda che non potrà mai avere una risposta concludente, non solo rispetto alla musica del Quaranta, ma rispetto pure alla musica di qualsiasi altro compositore antico o moderno. Bisognerà prima poter concretare in che dovrebbe essere uno stile musicale. E' possibile questo in un'arte nella quale, salvo le note, e forse gli accordi, tutto è mistero? Mistero come le note e gli accordi diventino musica; mistero le sensazioni che la musica suscita negli ascoltatori. Dieci, cento persone che odano la stessa composizione nelle identiche condizioni di esecuzione, ne avranno dieci, cento impressioni diverse (10) che l'arte del più meraviglioso letterato mai potrà rendere a parole, tanto queste impressioni possono essere, e sono infatti, fugaci e vaghe. La parola — fu detto

— ha fine dove la musica incomincia; ed è forse a ciò che dobbiamo se in quest'arte, la quale manca affatto di qualsiasi termine di confronto, quale, per esempio, in molti casi, può essere il « vero » per la pittura e per la scoltura, tutti i pareri più strampalati possono aver posto, senza che sia possibile una qualunque confutazione. E difatti varrebbe la pena, e si potrebbero confutare pareri che dipendono dalla maniera di sentire, dal gusto più o meno fine, dall'educazione avuta, dagli studi fatti? E possono altresì dipendere da circostanze speciali di ambiente e di momento, atte a determinare in noi uno stato d'animo che prepotentemente può agire sulla nostra maniera di sentire? Una marcia scipita quante volte non ci è parsa d'impeto, e magari eroica, sol perchè eseguita con gran frastuono di trombe e di tamburi? E quante volte alcuni accordi, fors'anche scorretti, di un organista qualunque non ci parvero il « non plus ultra » della musica religiosa sol perchè nella quiete così suggestiva delle Chiese l'organo esercita un fascino cui è difficile sottrarsi? Molti, creatisi da sè stessi, autorità indiscusse o indiscutibili in fatto di musica sacra, cianciano spesso, criticano, sentenziano a proposito e in nome di quello che dovrebbe essere lo stile musicale sacro; mai però hanno potuto definirlo, ed il fatto che quello che è sacro per gli uni può essere profano per gli altri, sussiste nè più nè meno. Dovrebbero questi eterni in-

(*) L'esempio manca nel manoscritto.

(10) Mentre invece le stesse persone, individualmente suscettibili delle impressioni le più disparate, quando concorrono a formare quello che si dice pubblico, anche se davanti a una manifestazione d'arte audacemente nuova, giudicano con una percezione così sicura che stupisce, e stupisce tanto più perchè nella maggior parte dei casi tale percezione fa difetto ai tecnici dell'arte. Quanti artisti, divenuti poi celebri, dovettero la loro fortuna all'essere stati nei primordi della loro carriera indovinati e incoraggiati dal pubblico! Gli è che il pubblico giudica dell'artista solo dalla commozione che gli è stata data dall'opera d'arte, mentre il tecnico quasi mai sa liberarsi dall'influenza che su di esso esercitano le tradizioni dell'arte passata ed i ricordi e precetti della scuola.

contentabili (quasi sempre compositori sbagliati) persuadersi che il sentimento degli artisti, come ha avuto nel passato, può avere oggi ed avrà nell'avvenire, le maniere più impensate di trasfondersi nell'opera d'arte; il risultato potrà essere causa di dispareri, ma nessuno che ami l'arte veramente, mai ammetterà che si possa, trincerandosi dietro lo stile e le trovate d'un artista, grande quanto vuoi, contrariare le trovate e lo stile d'altri artisti, se nelle composizioni di questi havvi senso e dignità d'arte.

Nulla, sempre a proposito del cosiddetto stile musicale e sacro, vi ha di più grandioso, di più prodigiosamente bello dei canti sacri della Chiesa « *Tantum ergo* », « *Te Deum* » « *Veni Creator* » « *Stabat* » « *Benedicamus* » da tutti amato (11). Nulla di più ammirabile di quel recitativo cantato, o se vuoi, *Melopea*, che è il « *Prefatio della Messa Cantata* »: chi, se appena un po' artista, non si è sentito scuotere quando questi canti echeggiano nelle nostre solennità religiose? Eppure dimenticando per un momento le cerimonie e le parole alle quali essi si accompagnano, chi vorrebbe asserire che questi canti non sarebbero prodigiosamente belli anche se trasportati in teatro? immaginiamoli accompagnati da un instrumentale potente quale lo può dare l'orchestrazione moderna e dopo, se qualcuno vorrà sostenere o la preta religiosità, o la profanità sarà lecito chiedere se ciò gli è possibile fare con argomenti validi. Resterà immutata la loro grande bellezza, la loro potenza d'espansione, ma nessuno potrà mai, riguardo alla loro religiosità o meno, dire l'ultima parola: ora, se ciò può avvenire dei più caratteristici canti della Chiesa, ove trovansi gli elementi dello stile musicale sacro in nome del quale tanta musica non si vuole ammettere nelle funzioni religiose?...

Dai fautori della riforma liturgica, iniziata ad ogni modo dopo che il Quaranta già vecchio, aveva cessato dal comporre, lo si accusò di non essere compositore dello stile sacro, ma

da quanto si è detto finora appare chiaro che tale accusa può essere lanciata sempre, e con pochissimo rischio per gli accusatori, a qualsiasi artista, in modo speciale a quelli che per il loro temperamento e studi, per il loro genio si sentirono spinti per vie ad altri sconosciute: tale accusa fu fatta a Palestrina (12) in nome dell'arte fiamminga: a Monteverdi e Lotti in nome dell'arte palestriniana: a Benedetto Marcello in nome dell'arte di quanti compositori di grido l'avevano preceduto, era naturale che non fosse risparmiata al Quaranta che ad un secolo di distanza aveva saputo rinnovare il tentativo del grande maestro veneziano e cioè di volgere a profitto della musica sacra tutti i progressi fatti fino alla sua epoca dall'arte: ed era naturale l'accusa perchè, volere o no, è anche della nostra natura di accordare carattere sacro alle opere che preesisteranno a noi, e di negarlo ostinatamente a quelle alla cui creazione in certa maniera ci è stato dato assistere. Per tutte queste ragioni, se non fosse impossibile, sarebbe oziosa la risposta alla domanda, se la musica del Quaranta è di stile sacro oppure no. Certo il Quaranta volle, e fortemente volle, fare della musica sacra, secondo gli ideali altissimi che egli di quest'arte s'era fatto, ed è altrettanto certo che tutti i più grandi maestri dell'epoca, che lo conobbero quale compositore, da Verdi e Bazzini, a Bülow, da Bottesini a Faccio, a Ponchielli, ebbero per esso la più deferente stima. Bülow

(11) Ha la forma di falsobordone, ma la melodia e la modulazione lo dicono d'invenzione non molto antica: chiudeva in modo veramente grandioso una delle più imponenti funzioni religiose: da un po' d'anni gli è stato sostituito un altro inno, musicalmente molto meno bello.

(12) Un famoso critico della prima metà dello scorso secolo, il Sig. D'Ortigue ebbe senz'altro a sentenziare che la decadenza della musica sacra datava da Palestrina?! fu il suddetto critico un fanatico delle antiche cantilene della Chiesa, venute a noi Dio sa come conciate, il nostro senso musicale moderno non le capisce e le rifiuta: il D'Ortigue le riteneva invece le sole degne, appunto, per la loro indeterminatezza tonale, melodica e ritmica di accompagnarsi alla preghiera della Chiesa. (*N. dell'A.*).

quando fu alla Società dei Concerti nell'estate del 1871 e gli fu dato di prendere visione dell'Ave Maria a 8 voci, composta due anni prima dal Quaranta, dimandò quale un onore di essergli presentato e chi assistè alla presentazione avvenuta in casa dei Sig. Fratelli Franchi (13) ricorderà sempre le parole di commossa ammirazione che il maestro tedesco, allora non certo benevolo all'arte italiana, ebbe per il Quaranta: al quale nei suoi ultimi anni non si risparmiò l'accusa di essere compositore dallo stile teatrale, ma, lo si ripete, qualunque giudizio al riguardo, sia pure di musicista insigne, non può valere che come apprezzamento, come un'opinione qualunque che si può discutere, ed anche non tenere in alcuna considerazione.

L'arte non tollera imposizioni. Se la si mette a servizio e decoro del Culto, bisogna anche ammettere il progresso; progresso che a nessuno, o commissione, o musicista, o musicologo dev'essere lecito di contrastare; l'arte non può sostare mai, poichè solo dall'incessante suo svolgersi, solo nei suoi sempre nuovi ed impensati atteggiamenti stanno le ragioni del suo essere, della sua vita. Quindi a nessun grande compositore, sia pure genio straordinario, sarà mai dato di riassumere nell'opera propria, l'immenso progresso del quale l'arte è suscettibile, le varie metamorfosi cui può andare soggetta, dipendenti non solo dal genio degli artisti, ma in grandissima parte dal tempo, dalla mutabilità delle circostanze e dal gusto. Potrà un artista di genio determinare in essa un più rapido progresso ed improntare un'epoca della sua personalità e darle anche il suo nome; guai però agli artisti minori che indugiassero al di là d'un certo limite nelle caratteristiche di quest'epoca: sarebbe l'imitazione, il convenzionale, la decadenza. Periodi tristi questi e inevitabili nelle belle arti: però non duraturi; perchè, quando avvengono, troppa mortificazione ingenerano negli imitatori puniti sempre dall'indiffe-

renza dei contemporanei, e troppo senso di rivolta suscitano negli artisti dalla forte tempra, i quali, anche se riverenti e studiosi del passato, saranno ognora spinti nella creazione delle loro opere a valersi di tutti quei mezzi nuovi di espressione che intuiscono, che sentono dover esistere, che dal loro istinto prepotentemente sono spinti a cercare, e che l'Arte infine concede ai suoi prediletti: mezzi sconosciuti dapprima, efficacissimi al momento, inefficaci di poi.

Il Quaranta ha diritto d'aver posto fra questi artisti: ingegno poderoso, superiore, in un periodo di suprema decadenza per la musica religiosa, sentì quasi solo (14) la nobiltà

(13) Della Ditta industriale tanto conosciuta a Brescia: sei fratelli, cinque musicisti e di vaglia; due pianisti, un violinista, un violoncellista e un contrabbassista. Lavoratori indefessi, la giornata dedicavano agli affari, le serate alla musica. Per molti anni fu consuetudine che tutte le notabilità artistiche di passaggio a Brescia convenissero in casa Franchi: vi convennero infatti oltre Bülow i pianisti Adolfo Fumagalli, Bix, Carlo Andreoli, Anna Meling, Sivori, Alfredo Piatti, Bottesini, istrumentisti di fama mondiale, Franco Faccio, l'insuperato direttore d'orchestra, il Poeta Aleardi, Virginia Marini, la celebre attrice. In quei convegni musicali, cui presiedeva Antonio Bazzini, fu per la prima volta ventilata l'idea di fondare la Società dei Concerti, e dagli stessi ebbe spinta ed incremento il culto per la musica strumentale così diffuso in Brescia. Il pensiero di chi, giovane allora, poté usare della ricchissima biblioteca musicale dei Sig. Franchi va spesso alla loro memoria con commossa riconoscenza. (N. dell'A.).

(14) Ebbero lo stesso ideale altri due grandi maestri. Carlo Gounod e l'Abate Jacopo Tomadini: del celebre maestro francese è inutile l'occuparci tanto è universalmente conosciuto; solo si può osservare che, pure essendo tecnico fortissimo e musicista d'una rara cultura, abbandonò, contrariamente a quanto fecero il Quaranta e il Tomadini, la forma polifonica, improntando però lo stesso le sue composizioni sacre d'una grandiosità, di una magniloquenza che rammentano spesso quella dei più bei canti della Chiesa. Dicesi che l'esecuzione delle opere sacre del Gounod più non sia permessa nelle funzioni religiose: se vera, la proibizione torna di disdoro a quelli che si credettero collocati così in alto da poter assumere tanta responsabilità di fronte all'arte.

Nacque il Tomadini a Cividale (Friuli) nel 1820: modestissimo mai volle dipartirsi dalla sua città natale, sebbene a diverse riprese invitato ad assumere la direzione di insigni Cappelle, dicesi di Venezia, di Roma e di Parigi. Sebbene compositore dagli intendimenti moderni come il Quaranta, parrebbe di poter dire che non seppe, per

e l'austerità di stile che esigevano le preci della Chiesa ed il dovere dell'artista di elevarsi alla sublimità di esse per quanto è possibile. Ma non persuaso, come molti pur valenti musicisti, che il comporre musica da Chiesa voglia dire adoperare mezzi e procedimenti d'altri tempi, mantenne la polifonia come quella forma che meglio può rendere « la preghiera di tutti », vivificandola però con quanto di più espressivo potevano dare l'« arte e la melodia moderna », e quell'arte e quella melodia che sole permettono sincerità d'espressione al musicista, e sole possono trovare corrispondenza nel sentimento dei contemporanei; mezzi d'espressione per forza di cose, ben diversi da quelli di due, di tre secoli addietro.

Non fu capito. E mentre già vecchio lo si tacciò di teatralità, da giovine, e per molti anni, fu ritenuto compositore nebuloso, troppo rigido, e lasciato ben volentieri in disparte. Solo il Rev. Mons. Luroni Cermischi, Prevosto di S. Faustino, ebbe fede nel genio del Quaranta, ed è a questo venerando Sacerdote che il Quaranta dovette se ininterrottamente per molti anni poté decorare con la sua musica la più importante funzione religiosa della città: quella di S. Faustino e Giovita, maggiormente importante allora per il largo sussidio che da tempo antichissimo il Comune contribuiva alla fabbriceria onde la funzione avesse la maggior solennità possibile; ed importante musicalmente per l'obbligo che fino al 1860 era fatto agli artisti del Teatro Grande di prender parte all'esecuzione musicale della funzione ogni qualvolta la festa dei Patroni della città dovesse cadere nella stagione di carnevale.

Fu dal 1880 al 1890 che l'accusa di teatralità cominciò all'incirca a far capolino, e cioè intorno all'epoca nella quale la Sacra Congregazione dei Riti finalmente impensierita delle condizioni della musica sacra caduta sì in basso, corse ai rimedi imponendo quel genere di musica ora conosciuto come liturgico. Il Quaranta che nei « Credo », nei « Sanctus »

e « Agnus Dei » e spesso nei Salmi, senza aspettare le imposizioni della riforma, anzi molto prima che ad esse si pensasse dalle autorità ecclesiastiche, aveva sentita la necessità di fare in modo che il celebrante non avesse a interrompere le sacre cerimonie per fare il comodo del musicista, non aveva potuto sottrarsi a un uso inveterato in Italia e fuori per il quale del Gloria, del Dies irae, altrove anche del Dixit, dovevasi fare una specie di accademia musicale con concerti d'istrumenti, « assoli » di cantanti, duetti, terzetti, quartetti, cori, etc., usando fino al grottesco della libertà che fino ad un certo punto viene concessa al compositore di poter ripetere alcune parole del testo (15): il Quaranta, com'è da credersi, dovette pur egli sottostare a tale usanza ed alle conseguenze artistiche che ne derivavano, ma con la sua arte squisita e col suo ammirabile buon gusto seppe

quanto ha riguardo alla polifonia romperla risolutamente con le tradizioni come fece il nostro maestro. Scrisse ben trecento composizioni, fra le quali l'Oratorio « La risurrezione di Cristo » che in un concorso a Firenze, circa il 1863, gli procurò il 1. premio, avendo a competitore Antonio Bazzini, cui toccò il II. Listzt ebbe a consultarlo spesso all'epoca del « Cristo » e della « Leggenda di S. Maria Elisabetta » e da alcune lettere del celebre abate, pubblicate dalla Riv. Mus. It., nell'occasione delle feste commemorative tenutesi a Cividale nel 25° anniversario della morte del Tomadini, appare quanto fosse grande la stima che il Listzt ebbe a nutrire per il maestro italiano.

- (15) In certi paesi la durata del Gloria serviva di base al contratto della funzione!. Un tanto per un'ora di Gloria!. Un tanto di più per un Gloria di un'ora e mezza!. Nè si creda che la cosa si complicasse molto per il maestro impresario: tutt'altro! Si lavorava di ritornelli! Ecco tutto! E questi non bastando, nel giorno della funzione, un cenno, capito a volo dagli esecutori, metteva in tutti la miglior gara possibile; nei cantanti ad allungare più del solito quelle famose cadenze che avevano insieme del gargarismo e dello sbadiglio; nel violino solista a indugiarsi alquanto nei suoi ghirigori violinistici; nel maestro, infine, il più interessato, a dare al « rallentando » una rallentatina più espressiva, più toccante, più languida del solito.... Si toccava così l'ora pattuita... ad honorem Dei gloria e... a soddisfazione delle buone massaie, che poverette potevano almeno con relativa precisione, sapere per qual'ora dovesse essere pronto il pranzo tradizionale della sagra. E pazienza quando i preposti ad una funzione si limitavano a contrattare la lunghezza di un pezzo!

sorreggere la ripetizione delle parole con tanti sì svariati atteggiamenti della composizione che la ripetizione nelle opere sue acquista si può dire senso, e certo musicalmente riesce più che giustificata. Ora tale ripetizione è severamente proibita dalla liturgia, la quale proibisce altresì i duetti, i terzetti etc., come vieta di musicare le parole « Gloria in excelsis Deo », pezzo questo che insieme agli assoli guai se si fosse ommesso ai tempi del Quaranta. Per tutte queste imposizioni che nessuna poteva prevedere sessanta, settant'anni fa, il nostro maestro non può dirsi, e non è infatti, compositore liturgico. Religioso, sì, liturgico no. Era giuoco forza che le esecuzioni delle sue musiche, quelle che troppo risultavano in contrasto colle recenti disposizioni della riforma, venissero proibite, non lasciando tali disposizioni dubbi in proposito; ma la Commissione Vescovile, che alla riforma doveva invigilare, composta tutta di persone che le benemerienze artistiche del Quaranta non potevano disconoscere, non ebbe subito il coraggio di procedere ad una proibizione che difetti, imputabili solo all'epoca nella quale il nostro maestro avea svolta la sua operosità artistica, potevano giustificare, e che ad ogni modo erano compensati da tanti pregi d'ispirazione, di stile e di fattura. Fu titubante e non seppe risolversi, aggiungendosi forse al rispetto nudrito per il Quaranta il timore di troppo urtare nelle simpatie che ormai il maestro godeva presso la cittadinanza tutta. E difatti la stima per l'artista, dapprima limitata ai soli professionisti ed a pochi estimatori, erasi man mano allargata nel concetto del pubblico, il quale sempre più numeroso traeva alle Chiese, appena era noto che la musica del nostro maestro vi si sarebbe eseguita: da tutti si amava oramai l'artista che tanto avea saputo commuovere; tanto più lo si amava per la sua modestia, per l'alta rispettabilità della vita, ed infine per il convincimento che era un po' di tutti, che un'esistenza così nobilmente spesa, tutta all'arte dedicata, avrebbe meritate ben altre ricompen-

se .L'indecisione della Commissione Vescovile che — lo si ripete volentieri — ebbe per movente primo un sentimento che non si può non apprezzare, fu però causa di conseguenze le più deplorevoli; poichè da parte dei fanatici di tutte

Poichè qualche volta non ristavano dal manifestare desideri anche... artistici. A Brescia, per esempio, un signore che nella Fabbriceria di S. Faustino faceva il bel tempo e, a quanto pare, anche il brutto, ebbe la pretesa, stramba, di un « Benedictus » del Sanctus preceduto da un duetto per due flauti!... Il povero Quaranta che teneva alla funzione di S. Faustino — i primi violini salivano in quella al numero iperbolico di cinque — credette di consentire, sebbene a malincuore: solamente da quel fino canzonatore del prossimo che all'occasione sapeva essere, si vendicò componendo il duetto a forma di « canone » che non si sa, ma è facile immaginare, come e quanto avrà potuto soddisfare l'egregio fabbricere. Il Quaranta poi per garantirsi del pericolo d'una seconda esecuzione, tagliò subito il duetto, ricopiando all'uopo tutte le parti d'orchestra; il brano musicale esiste ancora nella partitura, e a parte l'opportunità di esso, è assai interessante. Più stramba ancora fu la proposta di certi fabbricieri di un paese assai lontano, pei quali condizione « sine qua non » di combinare la funzione era la composizione d'uno Stabat Mater in tempo di marcia!... da eseguire con la banda nelle vie del paese durante la processione! Si può credere che non era proposta per il nostro maestro!, ma non volendo egli, cortese sempre, dare un aperto rifiuto, non trovò di meglio nella mattina del contratto che di fare il sofferente; difatti nelle non lunghe trattative furono tanti i colpi di tosse, a stento trattenuti ed i gesti allo stomaco divenuto per l'occasione la sede d'un gran male, che i quattro zotici, tre fabbricieri e relativo segretario, impressionati troncarono senza troppe cerimonie le trattative e tornarono... a quel paese... che era proprio il loro paese... dove si poteva anche eseguire uno Stabat Mater in tempo di marcia.

Il maestro guardava a queste e a tante altre miserie dell'arte con bastante superiorità. S'infastidiva invece nello scegliere e coordinare i cinque o sei pezzi del Gloria, non rinunciando alle sue esigenze d'artista, e nello stesso tempo cercando di conciliarle, fin dov'era possibile, con le esigenze di ben altra natura dei cantanti, sempre pretenziosi sia nelle Chiese che nei teatri. Non era facile! Ma poi, combinato finalmente il programma, e fatta la scelta dei pezzi, e distribuite le parti nei cartelli dei singoli cantori, poteva la mattina stessa della funzione, scompigliare tutto un lavoro durato delle giornate, un raffreddore, il solito raffreddore dei cantanti, ed allora da capo a cambiare e rifare in fretta e furia i cartelli, a rimediare come si poteva. Seccato da questi contrattempi così frequenti, il maestro che in fin dei conti, nella sua vita non si era interessato veramente che alla composizione, nojandosi di tante cose (perfino del provare la sua musica) ebbe una trovata degna della sua tecnica e del suo talento: compose cioè un pezzo che con un solo strumen-

le novità, quali esse siano, e che in questo caso erano i fautori delle nuove musiche liturgiche, da parte di certi maestri che di poi nulla seppero fare, e da parte di certi avventurieri dell'arte (.) a caccia di rinomanza ad ogni costo, per conseguire la quale si atteggiavano a promotori di una riforma che il Quaranta ad ogni modo aveva tentato nella sostanza (16), mentre ad essi non era riservato che di strombazzarla a chiacchiere, fu una guerra implacabile contro tutta l'opera artistica del venerato maestro, poco badando, gli impotenti, se così facendo troppo lasciavano trasparire il livello molto modesto del loro talento e della loro cultura musicale. Fatalmente le esecuzioni così dette a prima vista, allora in uso nelle nostre Chiese, si prestavano a delle critiche, che, con la solita « buona volontà », non era difficile togliere di dosso agli esecutori per gravarne il compositore; e così si fece. I cantanti nulla capivano delle parole latine; nell'impossibilità quindi di rendere gli elevati concetti dell'autore si sostituivano i soliti effetti smodati di voce che grottescamente volevano imitare altri consimili effetti dei cantanti da teatro: ottima occasione per poter dire: musica teatrale! L'orchestra, per le difficili condizioni delle fabbricerie, ridottissima negli archi — spesso tre soli primi violini — lasciava troppa preponderanza agli strumenti di ottone, scritti come è noto a parti reali, e quindi non riducibili: altra magnifica occasione per dire: musica da banda! Manco a dirlo nessuna attenuante per la speciale condizione del musicista di fronte al pubblico, così diversa da quella dei pittori e degli scultori; poichè questi creano ed eseguono da soli le loro opere e le presentano « complete » al giudizio del pubblico, mentre il musicista crea bensì l'opera propria e la scrive, ma poi, per presentarla al pubblico ed averne il giudizio, deve rimettersene agli esecutori e... da tutti è risaputo con quali possibili conseguenze: solo i pezzi corali furono risparmiati perchè il maestro, come non ebbe mai un'orchestra discreta-

mente equilibrata, così mai gli fu dato d'averne un coro degno di questo nome: coro non si potevano chiamare le cinque o sei voci stanche incaricate di formarlo. Sono ricordi, che a riviverli muovono a sdegno. Fortunatamente — è la parola — la morte aveva già colto il Quaranta prima che l'indecente gazzarra si sfrenasse del tutto, e non patì — egli che di nobilitare la musica sacra aveva fatto lo scopo di tutta la sua vita — non patì il supremo sfregio di saperla bandita dalla Chiesa.

La riforma s'imponeva, ed all'attuazione di essa bisognava procedere rigorosamente, per quanto dolorose ne potessero essere le conseguenze (17); ma ciò non può trattenere

tale si può eseguire dai cantanti in quattro o cinque maniere; per tenore, per basso, per contralto e a duetto; e a seconda delle circostanze del momento, con le parole del *Laudamus*, del *Gratias*, del *Domine fili* e del *Qui sedes*. A tanti anni di distanza par di vedere ancora il sorrisetto del maestro quando dovevasi ricorrere al « pezzo omnibus » com'egli l'aveva battezzato; il qual pezzo dagli andamenti mozartiani, è interessantissimo in tutte le versioni, specialmente in quella a duetto. Così si svolgeva l'arte a quei tempi nelle funzioni importanti riguardo le quali si aveva l'intenzione e si credevano salvaguardate le ragioni dell'arte: nelle altre le cose procedevano più allegramente e più spiccie, con meno esecutori, ma con un strumento di più; la solfa, che negli interminabili « amen, amen » dei Gloria e dei Credo diventava il coefficiente più importante e più rumoroso dell'effetto. Tutto ciò non solo nei nostri paesi, ma dappertutto, in Italia e fuori. L'abuso di spezzettare i sacri testi per farne altrettanti pezzi di musica fu di tutti i grandi maestri da J. S. Bach, a Mozart, a Rossini.

- (16) Si è usata la parola riforma... ma è doveroso il dichiarare che il nostro maestro, modestissimo, mai nudrì idee e propositi che dal più al meno hanno origine dall'orgoglio umano. Egli fece l'arte come sentiva e come molto probabilmente ebbero a farla tutti i grandi artisti che noi posteri abbiamo battezzati per riformatori. Riguardo a ciò come sarebbe interessante uno studio che ci dicesse della loro sorpresa, vedendo intuiti dal pubblico ed apprezzati specialmente quei tratti delle loro opere, causa ad essi di grande perplessità nel crearli, considerati di poi come vere conquiste sull'arte avvenire. Nell'ambiente musicale dopo Schumann e Wagner molti si sentono chiamati a riformare?!... Qualche volta ciò è talento; spesso è mancanza di cultura; più spesso ancora è l'incapacità di capire il bello altrui. (*N. dell'A.*)
- (17) Vi fu però poca ponderazione nel proibire « tutta » la musica del Q., poichè se la proibizione è spiegabile per i Gloria, data la forma

dal constatare una volta di più quale avverso destino sia troppo di frequente riservato agli artisti grandi per opere compiute e degni di riverenza pel carattere addimostrato: in un'epoca assolutamente indecorosa per la musica sacra e di vergogna per quanti, maestri, sacerdoti, pubblico, tutti ebbero a fare, sia pure inconsciamente, per mantenerla nello stato di abiezione nella quale era caduta, tre maestri a conoscenza di chi scrive ebbero di essa un concetto nobile, elevato, grande, Carlo Gounod, l'abate Jacopo Tomadini, Costantino Quaranta! Che ricompensa n'ebbero? Incompresi in vita, dopo morti, l'abate Tomadini (sarcerdote esemplare per giunta) è pressochè dimenticato: Gounod e Quaranta proibiti!

Ogni periodo d'arte, tanto nella parte inventiva che nella parte tecnica, come ha la fase di preparazione e quella del suo completo sviluppo, ha pure e inevitabilmente quella del decadimento, che gli sforzi tutti degli artisti soverchiamente ligi alle tradizioni del passato non valgono a scongiurare. Così fu della polifonia. Questa nobilissima forma d'arte, che aveva vivificato tante insigni composizioni nel lunghissimo periodo che va da Palestrina a Monteverde e Lotti; da questo a Benedetto Marcello, e che in Germania aveva trovati due colossali rappresentanti in G. S. Bach e in Giorgio Federico Haendel, si direbbe che nelle composizioni di quest'ultimi maestri e nei Salmi del grande veneziano esaurisca d'un tratto tutta la sua efficacia, poichè subito dopo scompare dalla musica istrumentale e teatrale, e non ha più la possanza di vivificare le composizioni dei molti maestri da Chiesa che verso la fine del 700, in omaggio alle tradizioni palestriniane, o meglio alla forma, all'esteriorità dell'arte palestriniana, si ostinarono a tenerla in vita: l'arte di questi maestri, parecchi dei quali in altro campo diedero pur prova di vera genialità (18) è divenuta all'epoca di cui si parla solo contrappuntistica, arida perciò e priva di fascino sugli ascol-

tatori. Una reazione in favore d'un'arte meno scolastica — di già affermatasi in modo irresistibile nella musica strumen-

che una volta era imposta ai musicisti, non facilmente si giustifica per tanti altri pezzi: per i Sanctus e Agnus Dei, per i Salmi, i Miserere, i Libera, i Kirie etc. Riguardo a questi ultimi si obbietterà la ripetizione delle parole, ma tale ripetizione non si riscontra pure in Palestrina? Il Kirie della Messa di Papa Marcello non è forse lungo un centinaio di battute? E vorrebbe per questo proibire nelle Chiese l'esecuzione d'un tanto capolavoro? D'altra parte la ripetizione delle parole, purchè usata da maestri degni di questo nome, è proprio sì gran difetto, specialmente se la si confronta con l'espediente adottato da troppi compositori antichi e moderni — tipico in proposito un Kirie del celebre Durante — i quali per evitare la ripetizione delle parole e dare nello stesso tempo un conveniente sviluppo alla composizione musicale, fanno vocalizzare le voci sulla vocale «e» della parola «eleison» per due, tre e quattro battute? E siccome con le esigenze della respirazione non si può transigere, non è difficile immaginare quello che può diventare una lunga frase musicale spezzata e ripresa più volte sulla vocale «e». A costo di ripeterci nelle lodi del Q. osserviamo che i Kirie delle quattro Messe scritte pel servizio del Duomo, e l'altro d'una Messa da Requiem con accompagnamento di sole viole e violoncelli, sono della lunghezza di 3, 4 righe al più.

- (18) Diedero prova di genialità, ma anche di poco carattere; quel carattere s'intende per il quale l'artista vero, o sente quando compone, di poter fare dell'ispirazione, o non fa. I compositori ai quali si accenna nel mentre occupavano i posti più ambìti d'Italia, come maestri di Cappella, facendo in tale qualità dell'arte polifonica, bastante secondo loro a dare carattere sacro alle composizioni da Chiesa, percorrevano poi in tutti i sensi la penisola facendo rappresentare nei primari teatri i loro melodrammi, nei quali si manifestavano seguaci ardenti della nuova tendenza artistica che dalla composizione musicale escludeva ormai la polifonia. Due maniere di fare, quindi, due linguaggi, uno per la Chiesa, l'altro per il Teatro. Quale il sincero? Indubbiamente il teatrale, poichè in questo campo il compositore, non vincolato da tirannia di forma, può liberamente seguire i dettami della fantasia: non sincero nella Chiesa poichè ormai la loro maniera di sentire trovavasi evidentemente in assoluto contrasto con la forma polifonica alla quale erano o si credevano legati componendo per la Chiesa. Non sentendosi di modernizzare questa forma polifonica come più tardi seppe fare il Q. seguendo l'esempio di B. Marcello (che nei Salmi immortali fa soprattutto dell'ispirazione) si affidarono alla loro abilità contrapuntistica persuasi certamente di continuare così nelle tradizioni palestriniane. Ed ecco come un gloriosissimo periodo artistico cominciato trionfalmente con Palestrina e trionfalmente proseguito con Monteverdi, Lotti, Allegri, il nostro Luca Marenzio, Benedetto Marcello, per menzionare solo quei compositori dei quali chi scrive ha studiato alcune opere, doveva decadere poco a poco fino a smarrirsi di contro all'indifferenza del pubblico.

tale e teatrale ad opera di Haydn, Mozart, Pergolesi, Paisiello, Cimarosa — doveva avvenire; ed avvenne infatti. E' di quell'epoca l'apparizione del Miserere del Jomelli nel quale — come già aveva fatto il Pergolesi col suo celebre Stabat Mater (19) — è tolta di pianta la parte corale e perciò la polifonia vocale, ed introdotti sono invece gli assoli e affidata è una notevole importanza alla parte orchestrale. Inutile dire dell'enorme successo conseguito in Italia e fuori da questi due lavori, tuttora tenuti dagli studiosi in tanto pregio: malgrado però il loro grandissimo valore artistico pare di poter osservare che dall'apparizione di queste due opere ebbe inizio quel periodo di corruzione nella musica da Chiesa di poi tanto deplorato. Il fatto di composizioni sacre che si staccavano dalla forma polifonica, le cui difficoltà possono essere affrontate solo da maestri che abbiano fatto studi rigorosissimi e completi, invogliò una turba di professionisti, di tali studi affatto priva, a cimentarsi in un genere d'arte che troppo presto doveva sentire gli effetti rovinosi di tale intervento. Molto meno di un secolo bastò infatti per condurci a quell'aberrazione di stile e di fattura che tutti noi vecchi possiamo ricordare. La riforma liturgica con tutte le sue prescrizioni e proibizioni, col raccomandare il ritorno allo studio degli antichi compositori da Chiesa, sperò di poter rimediare a uno stato di cose tanto deprecabili, ma il risultato salvo quanto riflette la materialità delle composizioni e cioè ripetizioni delle parole e proibizione di musicarne alcune altre, fu pressochè nullo, tanto che senz'ombra di esagerazione può dirsi che da una decadenza dovuta alla volgarità ci incamminiamo ad un'altra che dovremo all'artificio più meschino, quale solo poteva esserci dato dal dilettaantismo che spinse molti, niente più che orecchianti in fatto di composizione, e privi affatto di coltura, ad improvvisarsi autori di messe, mottetti etc. Di questo risultato invero poco soddisfacente si volle far colpa alla nessuna preparazione che era nella gran maggioranza dei professionisti da Chiesa per ac-

cingersi con profitto allo studio di un genere di musica che il tempo ha consacrato come modello di vera musica religiosa, ma le cui bellezze non tanto facilmente si svelano a musicisti dall'educazione superficiale raffazzonata il più delle volte su poche raccolte di studi di piano e un po' di musica

- (19) Riccardo Wagner che mai nascose anzi ostentò la sua ammirazione per l'opera grandiosa di Palestrina, e specialmente per lo *Stabat Mater* del grande maestro, ebbe in certa occasione a qualificare ripetutamente come « grande capolavoro » anche lo *Stabat* di Pergolesi. Il giudizio sorprende e toglie assolutamente di poter fare un concetto dell'ideale che il maestro tedesco può aver avuto riguardo alla musica sacra, poichè, se nell'ammirazione degli appassionati per la musica possono aver posto le manifestazioni artistiche più disparate, nelle due opere citate — a parte il valore musicale di esse — trattasi di indirizzi artistici così opposti, che per un maestro come il Wagner che non esitò a giudicare, fors'anche con troppa superiorità, l'opera artistica di altri grandi maestri, l'uno dovrebbe escludere l'altro, salvo il caso che il maestro tedesco non sia stato per avventura partigiano di quella libertà di mezzi e di modi nell'prominazione dell'opera musicale sacra, che per lo appunto dai promotori dell'attuale riforma liturgica è recisamente negata. Le opinioni musicali del Wagner del resto furono sempre per i musicisti dei veri enigmi: Da molti è conosciuto il giudizio del maestro sull'opera artistica di Mendelssohn, di Halévy, di Meyerbeer alla quale ebbe a negare qualsiasi possibilità di progresso e di avvenire; però se un confronto si volesse fare verrebbe naturale la dimanda se Wagner nei molti brani sinfonici delle sue opere si sia mai spinto all'altezza cui arrivò il Mendelssohn con la sinfonia in *La min.* si potrebbe anche chiedere se nelle sue opere abbia scene così squisite come la benedizione del pane azzimo dell'Ebreo, o terrificanti come la congiura degli Ugonotti, oppure così eminentemente descrittive come le scene pastorali del Pellegrinaggio a Ploermel o di concezione grandiosa come è quella della sinfonia che serve di prologo-sinfonico alla stessa opera di Meyerbeer. Il giudizio di Wagner mirava a far credere e lo confessò, che un ulteriore progresso nell'arte non fosse possibile se non seguendo la via che egli aveva tracciato coi *Nibelungen*, ma i fatti gli hanno dato torto, poichè nella musica strumentale da tutti si può constatare come il suo immenso progresso sia dovuto a Brahms, a Tschaiikowsky, a Dvorak, Grieg, Bazzini, Elgar, Saint-Saens, tutti compositori che a fatti e taluni, come Brahms e Saint-Saens, dichiarandolo senza riguardi, rifiutarono i postulati wagneriani. Riguardo la musica teatrale invece, si direbbe che dopo l'*Otello* e *Falstaff* di Verdi, i *Lituani* di Pouchielli, le opere di Catalani, siamo entrati in un periodo di transizione sul quale per ora non si può recar giudizio: è però sintomatico il fatto che ai nostri giorni le opere preferite in tutti i teatri del mondo sono di compositori che in nessuna maniera subirono l'influenza wagneriana.

da teatro. La spiegazione è vera, ma solo in parte, poichè se dai citati professionisti — retribuiti il più delle volte così meschinamente da svogliarli per sempre da qualsiasi tentativo di sviluppare la propria coltura — si risale alle commissioni tenute ad invigilare sull'andamento della musica sacra ben altra colpa si può fare ad esse; quella cioè di continuamente « credere » o « far credere » o « lasciar credere », specialmente col proibire nelle Chiese l'esecuzione di tutto ciò che musicalmente sa di moderno, anche se di valore indubbio, che musica da Chiesa non si possa comporre che con la forma polifonica, quasichè al genio dell'artista, al sentimento di questo non possa essere concesso che un sol mezzo di manifestazione; e ciò mentre un po' di osservazione basta a convincere che il grandissimo progresso verificatosi negli altri rami della musica, la teatrale e la sinfonica, dallo scorcio ultimo del '700 alla nostra epoca — nella quale anche s'impongono gli ardimenti dei Debussy e dei Ravel della giovane scuola francese — è dovuto soprattutto all'abbandono della polifonia al quale devesi se il sentimento, il genio degli artisti liberi da ogni vincolo formale, trionfarono al punto da far dimenticare ai giovani, e purtroppo per molti anni, lo studio delle opere di Palestrina e di Bach nelle opere dei quali risiedono e risiederanno in eterno le basi vere, immutabili dell'arte musicale; questa trascuratezza è a deplorarsi senza dubbio, e molto probabilmente è ad essa che noi dobbiamo quella licenza, quello spregio d'ogni canone d'arte che ai nostri giorni può riscontrarsi nei tentativi d'alcuni giovani compositori, i quali facendo dello « strano » credono di fare del « nuovo »; ma non meno deplorabile sarà nelle sue conseguenze la pretesa che un compositore pel fatto solo di dover comporre musica da Chiesa debba — pena l'ostracismo — adoperare forme e procedimenti d'altri tempi, facendo astrazione completa di quello che è divenuta l'arte moderna, la sola senza dubbio che il musicista può veramente sentire e la sola con la quale gli è possibile comunicare col

sentimento di chi ascolta: tale mostruosità artistica si può imporre; troverà anche fra i musicisti chi per bisogno vi si adatterà, e magari con i migliori propositi, ma non si spera d'averne dei risultati artistici. L'Arte non è tale se non è sincera; e sincera non può essere se la si obbliga ad una forma che, se non foss'altro, pel fatto solo d'essere imposta basta a far perdere ogni elasticità all'inventiva. L'arte moderna rifugge ormai dalla polifonia e, come s'è già detto, le opere dei grandi maestri dello scorso secolo lo provano: fra questi un posto notevolissimo è pure tenuto dai compositori di musica corale nei paesi dove questo ramo dell'arte è specialmente coltivato: nelle composizioni di questi ultimi, vere rivelazioni per lo studioso, nulla vi ha riguardo alla forma di prestabilito: la polifonia non vi è bandita certo, ma neppure l'unissono e neppure la semplice cantilena accompagnata dal resto delle voci formanti spesso degli accordi semplici, spesso anche a bocca chiusa. A parte quest'ultimo espediente che sa di virtuosismo, perchè tale risorsa di modi e di mezzi, che in Germania ha determinato un immenso progresso nella musica corale dall'epoca di Mendelssohn ai nostri giorni, non potrebbe essere usata anche nella musica da Chiesa? Si dovrebbe mai dimenticare che solo l'idea, e non già il pregiudizio e le imposizioni, deve designare la forma che meglio le conviene a manifestarsi: dall'idea si giunge indubbiamente alla forma, mentre dalla forma, peggio poi se imposta, non si può riuscire che ad un'arte accademica e cioè alla negazione dell'arte vera. Quanti esempi nelle composizioni sacre di maestri moderni provano la verità di quanto si afferma perchè vittime tuttora del pregiudizio polifonico! (20). Forma ammirabile sempre, ispirazione quasi mai. Tutto questo

(20) Si parla naturalmente di maestri veramente degni di questo nome; e non già degli autori delle molte messe, mottetti, etc. cui si è accennato più sopra, nelle quali a poche note combinate alla meglio, e che vorrebbero parere idee musicali, sottostà invariabilmente certo accompagnamento che vorrebbe parere polifonia ed è semplicemente insulso. (*N. dell'A.*).

non vuol già dire che l'autore di questi appunti — quotidianamente alle prese nell'insegnamento coi capolavori di G. S. Bach, ed anche di Palestrina che in certi casi ama far ridurre e studiare per piano a' suoi allievi — non vuol già dire che egli sia avversario della polifonia; non lo è nè della polifonia antica, nè di quella liberamente moderna che spesso ama augurarsi nelle sue fantasticherie d'artista e della quale, fortunatamente, non mancano fino da ora esempi. Quindi non esclusione assoluta della polifonia, perchè ciò proverebbe un concetto artistico ben meschino, ma, o rinnovarla questa forma d'arte, come seppe fare con vera genialità il Quaranta, o servirsene liberamente come usasi fare in Germania dai suaccennati compositori di musica corale, e come seppe fare, magnificamente al solito, il nostro Verdi nel finale 2° dell'Aida, « ma tu re, tu signore possente » che è di certo una delle pagine più audaci dell'arte moderna. E allora, salve le prescrizioni liturgiche, nessuna restrizione al musicista; si richiedano e si accertino in esso nobiltà di intendimenti, ma pel resto nessun vincolo all'opera sua di compositore: si giudichi infine della musica sacra con gli stessi criteri coi quali si giudica della musica vocale in genere: non deve aver questa per primo requisito quello di essere degna delle parole e dell'ambiente? E questo criterio, che infine significherebbe nè ammissione, nè esclusione di qualsiasi forma musicale, polifonia compresa, non dovrebbe poter conciliare le giuste pretese della liturgia con quella libertà cui pure hanno diritto l'arte e gli artisti? E non sarebbe questo criterio consona alle secolari tradizioni artistiche della Chiesa cui dobbiamo tanti capolavori musicali e i tanti miracoli di architettura, di pittura e scoltura, di tutte le scuole, promossi da esaltazione della Divinità, testimonianze perenni di concetti, di visioni d'arte quanto mai vaste?

Ma purtroppo anche la vastità dei programmi a nulla mai giova se la fortuna non soccorre e non aiuta ad incon-

Tav. I.

« Confitebor » per Basso

Adagio

Sanctum et terri... bile Sanctum et terri... bile Sanctum et ter...

no... men... a... jus

NB. - Queste tavole sono la riproduzione degli esempi di musiche del Quaranta eseguite sulle copie manoscritte fatte dal Chimeri stesso. Tuttavia, per la tirannia dello spazio, ci si è dovuti limitare a riproduzioni parziali di alcuni esempi. A ciò si deve attribuire qua e là la mancanza di alcune chiavi e segni, avendo preferito all'introdurre accanto alla bella scrittura del Chimeri altra di altra mano il servirci di alcune note a chiarimento.

Tav. II.

« Incarnatus »

Mancano le Chiavi delle quattro parti del Coro: Soprani, Contralti, Tenori e Bassi, e le Chiavi di Violino e Basso per l'accompagnamento.

Coro

crocifixus a... trium pro nobis cred Sub Pon... tis Sub Pon... tis Pilato

...tus et se... pul... tus est

Tav. . III.

« Confutatis » per Basso.

Manca la Chiave di Basso per la voce e le Chiavi di Violino e Basso per l'accompagnamento.

Com - fu - ta - tis ma - lae - ric - i - bus Com - fu - ta - tis ma - lae - dia -

fla - . . . - mis a - cri - bus fla - . . - mis e - - ci - - bus a - - rictis

The image shows a handwritten musical score for the piece "Confutatis" for Bass. It consists of four systems of staves. The first system contains the vocal line with lyrics: "Com - fu - ta - tis ma - lae - ric - i - bus Com - fu - ta - tis ma - lae - dia -". The second system contains the piano accompaniment for the first system. The third system contains the vocal line with lyrics: "fla - . . . - mis a - cri - bus fla - . . - mis e - - ci - - bus a - - rictis". The fourth system contains the piano accompaniment for the third system. The score is written in a single system with four staves, and the piano part is written in a grand staff format (treble and bass clefs).

Tav. IV.
Ave Maria a 8 voci

Adagio

Soprano
Contralto
Tenore
Basso

Adagio

Poco cresc.

Soprano
Contralto
Tenore
Basso

Soprano
Contralto
Tenore
Basso

Soprano
Contralto
Tenore
Basso

Tav. V.

Chirie in Fa

Soprano: Chi - rie e - la - i
Contralto: Ki - rie e - la - i - son e - la - i - son e - la - i - son e - la - i - son
Tenore: Ki - rie e - la - i - son e - la - i - son e - la - i - son e - la - i - son
Basso: Ki - rie e - la - i - son e - la - i - son e - la - i - son e - la - i - son
Organ: *Allegro*

Soprano: e - la - i - son e - la - i - son e - la - i - son e - la - i - son
Contralto: e - la - i - son e - la - i - son e - la - i - son e - la - i - son
Tenore: e - la - i - son e - la - i - son e - la - i - son e - la - i - son
Basso: e - la - i - son e - la - i - son e - la - i - son e - la - i - son
Organ: *Allegro*

Tav. VI.

Cum sancto Spiritu in Do

Soprano: Cum sancto spiritu
Contralto: in
Tenore: in glo - ria
Basso: Cum sancto spiritu in gloria
Organ: *Allegro mod.*

Tav. VII.

Chirie

Handwritten musical score for Soprano, Contralto, Tenore, and Basso. The lyrics are: *Ki - rie a - lei - son a - le - i - son a - la - i - son*. The score includes a basso continuo line with figured bass notation.

Handwritten musical score for Soprano, Contralto, and Tenore. The lyrics are: *Ki - rie a - lei - son a - le - i - son*. The score includes a basso continuo line with figured bass notation.

Handwritten musical score for Soprano, Contralto, Tenore, and Basso. The lyrics are: *Kiria aleison a - - - la - - - i - son*. The score includes a basso continuo line with figured bass notation.

Tav. VIII.

« Kirie »

Musical score for Soprano, Contralto, Tenore, and Basso, with piano accompaniment. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: Soprano: Ky-ri-e e-lei-son a--le-i-son Ky-ri-e; Contralto: Ky-ria e-lei-son a--le-i-son Ky-ria; Tenore: Ky-ria e-lei-son a--le-i-son Ky-ria; Basso: Ky-ria e-lei-son a--le-i-son. The piano accompaniment is marked *Andante* and consists of chords and arpeggiated figures.

Musical score for Soprano and Contralto. The lyrics are: Soprano: e-lei-son a--le-i-son Ky-ria e-lei-son a--le-i-son; Contralto: a--le-i-son Ky-ria e-lei-son a--le-i-son e-le-i-son. The piano accompaniment continues with chords and arpeggiated figures.

Musical score for Tenore and Basso. The lyrics are: Tenore: Ky-ria e-lei-son Ky-ria e-lei-son a--le-i-son a--le-i-son; Basso: Ky-ria e-lei-son a--le-i-son Ky-ria e-lei-son a--le-i-son. The piano accompaniment continues with chords and arpeggiated figures.

Tav. IX.

Tav. X.

« Gratias » per solo Tenore.

Et in terra pax
Soprano
Contralto
Tenore
Barito
Moderato

et in ter - ra - pax ho - mi - nibus in ter - ra
Et in terra pax ho - mi - nibus in ter - ra - pax
in ter - ra pax ho - mi - ni - bus
et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

pax ho - mi - nibus bo - ne vo - lun - ta - tis
pax ho - mi - nibus bo - ne vo - lun - ta - tis
bo - ne vo - lun - ta - tis
pax ho - mi - nibus bo - ne vo - lun - ta - tis

Tenore
Organo
a piacere
con grandiosità
col canto

gra - tias
gra - tias a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am gra - tias
a - gi - mus gra - tias a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam prop - ter ma - gnam
glo - ri - am tu - am glo - ri - am tu - am
Do - mi - nus

trarci nel musicista che al genio dell'inventiva unisca le qualità peculiari volute dalla musica vocale. Facile sarebbe sciocinare nomi e nomi di grandi maestri, celebri compositori o di piano, o di quartetti, o di sinfonie, che mai riuscirono nei loro tentativi di fare l'opera, o consci della loro inettitudine mai si provarono; il talento, il genio musicale non bastano, e la riflessione e lo studio non giovano, se dalla natura non si hanno quelle doti che istintivamente portano a quell'amalgama indispensabile fra la parola che tutto sa precisare e quel certo che di così indefinito che è la musica, la quale però, anche nella sua indefinibilità ha tanta possanza da togliere ogni efficacia alla parola. Quanti soggetti interessanti, situazioni drammatiche, versi bellissimi, non furono sciupati da musicisti privi di attitudine alla musica vocale! La parola — non è questa una novità — basta completamente a sè stessa, non solo, ma rifugge da qualsiasi rumore, tanto che ognuno di noi può dire del senso di fastidio che si prova quando la nostra attenzione per un discorso, per una lettura interessanti, viene da qualche rumore disturbata; epperò la musica, che infine può dirsi rumore, non deve accompagnarsi alla parola che in un sol caso, quando sia ben certo che essa aggiunge alla declamazione — senza vincolarla affatto — le sue infinite risorse di accento e di espressione. Se questo risultato non si ottiene, e quante volte ciò succede! noi avremo della musica con parole, o delle parole con musica ma musica vocale, vera, sentita, efficace, no! Questa la spiegazione del fatto, in generale poco osservato, che, mentre è relativamente facile trovare dei compositori strumentali che nei ricchissimi mezzi offerti dall'orchestra, dall'organo, dal pianoforte, violino. etc. possono dar vita ai più sbrigliati capricci della fantasia, è così raro l'imbattersi in un vero compositore di musica vocale per la limitazione, come si è già detto, che all'inventiva di questi mettono, per un lato le parole, per l'altro le poche note di cui dispone la voce umana. Ciò porta naturalmente a concludere che la musica vocale

presenta assai più difficoltà della musica strumentale, e la conclusione parrà strana in quest'epoca nella quale il sinfonismo è tenuto in tanta considerazione: pure è conclusione che risponde a verità; e la storia di quasi due secoli d'arte, da quando il genio di Sammartini e di Haydn diede vita alla musica strumentale sta a provarlo: eccettuato Mozart, grande in tutti i generi di musica, nessuno dei grandi sinfonisti e compositori di musica strumentale che si seguirono fino alla nostra epoca ebbe a rivelare nei molti tentativi di fare l'opera, qualità vere, innate alla musica vocale; se ciò si confronta invece con l'attitudine sinfonica palesata da non pochi operisti ogni qualvolta dovettero per le esigenze del dramma usare sinfonicamente dell'orchestra, non si può a meno di concludere che il confronto torna a totale svantaggio dei sinfonisti e che al compositore vocale per essere ritenuto tale necessitano maggiori qualità geniali. Arduo sarebbe e forse inutile il ricercare quale delle due massime difficoltà della musica vocale, il vincolo della parola e la poca estensione della voce, sia la maggiore, ma non è azzardato l'asserire che nel non saperle superare sta la spiegazione della scarsità in ogni tempo verificatasi di veri compositori vocali. Forse si può aggiungere, e non sarà del tutto inutile per i giovani musicisti che sognano i trionfi della scena, che tale scarsità può essere resa maggiore da un fatto facilmente osservabile nella parte colta della società, il quale naturalmente, e nelle debite proporzioni, non manca di ripercuotersi nella numerosa schiera degli artisti: la passione alla lettura... malgrado la quale i libri di versi sono i meno ricercati, certo per quella specie di inerzia che toglie a molti di ricostruire nella propria mente quanto d'imaginoso vi possa essere in una poesia al di là dello stretto senso delle parole: tale inerzia avrà sempre conseguenze gravissime pel musicista che aspiri alla composizione vocale potendo essa dinotare insensibilità al fascino del verso, o quanto meno poca tendenza alla declamazione. Da questi musicisti noi avremmo del sinfonico, prodigioso ad

ogni modo nelle sue conquiste, ma musica vocale, vera, espressiva, efficace, della quale si possa dire che note e parole sono inseparabili come se allo stesso momento fossero scaturite dalla fantasia di un solo artista, no assolutamente. Ma quando la fortuna aiuta ad incontrarci in una di quelle nature elette, eccezionali, che sentono ugualmente e il fascino della poesia e quello della musica, allora, solamente allora, si hanno i miracoli di Palestrina, dei Marcello, delle Preghiera del Mosè, della Casta Diva, del Va pensiero sull'ali dorate; pochi accordi ed i più naturali nelle composizioni dei due primi maestri nominati; una semplicità di fattura quasi primitiva nelle altre e più specialmente nei cori del Mosè e del Nabucco, ma in tutte potenza di commozione profonda, sempre rinnovata e tale, bisogna pur confessarlo, che il sinfonismo mai potè fino ad ora procurare. Il Quaranta appartenne a questa schiera così limitata di « musicisti-poeti » pei quali la musicalità d'un verso prepotentemente, quasi inconsciamente, viene tradotta in suoni.

Era già una musica l'udire il nostro maestro recitare qualche brano delle preci le tante volte musicate; ciò però ad intervalli grandissimi, poichè il Quaranta, pure con gli intimi, rifugi sempre da discorsi che anche lontanamente potessero avere attinenza con l'opera sua di compositore sacro. Però chi in allora ebbe tanta fortuna di poter ammirare la squisita sensibilità del nobile artista, anche come dicitore, ebbe netta la visione di come erano nati i suoi « O crux » e i Miserere, i Gloria e gli Osanna, così imponenti, gli « et in terra pax » nei quali spira davvero una pace piena della più alta poesia ed infine quei tremendi « dispersit superbos » nei quali l'arte del nostro maestro ha scatti terribili che, volere o no inducono il pensiero a

Chi..... de' Prenci nel pugno si serra.

Trono, vita, intelletto, valor.

Ora anche l'epoca del Quaranta è sorpassata ed in set-

tant'anni l'arte ha potuto fare del cammino.... La modernità, spesso sola vernice la quale sta alla bellezza vera come nella vita reale la petulanza e la sfacciataggine stanno ai meriti reali, sconsiglia dall'esecuzione di molte delle composizioni del Quaranta, anche se a ciò non avesse già provveduto il divieto della Commissione Vescovile: certe costumanze alle quali i pubblici sottostanno in certe epoche d'arte senza nemmeno accorgersi della loro incongruenza, e che i veri artisti, come fu del Quaranta, subiscono a malincuore, vengono in epoche successive ripudiate senz'altro. Così è della musica sacra dei Gloria, dei Dixit, dei Dies irae, divisi in cinque e sei pezzi, e così è delle commedie di Goldoni e delle tragedie di Shakespeare molte delle quali più non si possono rappresentare nella loro struttura originale per i continui mutamenti di scena che dai pubblici d'una volta nemmeno erano avvertiti e che il gusto moderno ha proscritto: per lo studioso le costumanze d'un tempo quali possono essere state nulla tolgono al valore, alla bellezza dell'opera d'arte: il pubblico giudica diversamente. Ma non perciò dev'essere tolto ai musicisti di poter arricchire la loro cultura sull'opera grandiosa del nostro maestro; moltissime delle sue composizioni non temono ingiuria nè dal tempo nè dal cambiamento dei gusti; è da augurarsi che almeno le principali di esse vengano pubblicate, ed allora la storia musicale nel collocare il Quaranta al posto che gli è dovuto fra i grandi maestri dovrà anche constatare che la nostra città non solamente nello scorso secolo si onorò della musica di Antonio Bazzini, il più grande dei sinfonisti moderni d'Italia, vera illustrazione dell'arte italiana, come lo disse Giuseppe Verdi, ma anche di Costantino Quaranta, degno a trecent'anni di distanza di riallacciare la sua fama a quella di Luca Marenzio.

Ottobre 1918.

ELENCO DEI NOMI CITATI

I numeri indicano la numerazione interna delle pagine.

Aleardi 31	Marini 31
Angeleri 17 7	Martucci 3
Andreoli Carlo 31	Massenet 3
Basily 6 10	Mayr 13
Bazzini 3 31 33	Meling 31
Benvenuti Giacomo 2	Mesmer 6
Bix 31	Monti 13
Boito 3	Mustafà 3
Bolzoni 3	Nasoni 5
Bottesini 31	Parisotti 3
Brahms 3	Piatti 31
Bresciani 6	Piazza 1 2
Bruch 3	Platanià 3
Bülow 31	Riemann 3
Conti 6	Rubinstein 3
Elena 2	Saint-Saëns 3
Faccio 31	Sgambati 3
Franchi 31	Sholz 3
Ferrari 2	Sivori 31
Fumagalli 31	Thomas 3
Gallia 7 8 10	Tomadini 31 38
Gallizioli 4	Torchi 4
Gevaert 3	Tosi 6
Goldmark 3	Vaccai 6 1
Gounod 31	Valentini 8
Guerrini 2 8	Verdi 3 10
Hanslick 3	Vismara 4
Jadassohn 3	Zenger 3
Luroni Cernuschi 32	
