

Le prime pubblicazioni in Italia concernenti il Barocco musicale

Alberto Basso

Istituto per i Beni Musicali in Piemonte
alberto.basso@tin.it

Resum. *Les primeres publicacions a Itàlia concernents la música barroca*

Alberto Basso ens ofereix un estudi exhaustiu dels orígens de la historiografia barroca a Itàlia, que parteix de l'obra del P. Giovanni Battista Martini i la publicació dels tres primers volums d'una *Storia della Musica* (1757, 1770 i 1781); però cal referir-se també a una altra obra del mateix autor, *Esemplare o si Saggio fondamentale pratico di contrapunto sopra il canto fermo* (1774-1775), on publica 107 exemples de diversos compositors de la segona meitat del segle XVI i la primera del XVII; el següí Giuseppe Paolucci amb *Arte pratica de contrappunto dimostrata con esempi di vari autori e con osservazioni* (1765-1772), on esmenten obres, a més dels compositors italians, de Haendel i Fux.

L'interès per la música barroca reneix a Itàlia a la segona meitat del segle XIX; la casa Ricordi publicà la sèrie de 14 volums *L'arte antica e moderna* (1865-1873), però era una *prima esplorazione* del repertori aliè al melodrama, i inferior en ambició a les *Opera omnia* de Haendel per F. Chrysander, o a la resurrecció de l'*Alte Musik* als països germànics. A finals del segle XIX es crea a Roma una Societat Bach. Entre els musicòlegs italians destaca Luigi Torchi, autor de *L'Arte Musicale in Italia*, ambiciós projecte de 34 volums, dels quals se'n publicaren només set; següí encara amb *La musica strumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII*. Al costat d'historiadors com Leonardo Perosa, Amitore Galli, Amelia Civita i Domenico Alaleona, l'eina de la represa de la consciència de la música del Barroc fou la *Rivista Musicale Italiana* (1894-1955). Malgrat dos esculls fonamentals —la incomprensió de Croce vers el barroc i el judici genèric d'aquest estil com a personificació del mal gust—, avui esdevé imprescindible resituar-lo en el seu lloc, com a manifestació del pensament i de la cultura.

Paraules clau: historiografia barroca, música antiga, música no escènica.

Resumen. *Las primeras publicaciones en Italia concernientes a la música barroca*

Alberto Basso nos ofrece un estudio exhaustivo de los orígenes de la historiografía barroca en Italia, que parte de la obra del P. Giambattista Martini y la publicación de los tres primeros volúmenes de una *Storia della Musica* (1757, 1770 y 1781); pero cabe referirse también a otra obra del mismo autor, *Esemplare ossia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo* (1774-1775), donde publica hasta 107 ejemplos de diversos compositores de la segunda mitad del siglo XVI y de la primera del XVII. Sigüí su ejemplo Giuseppe Pao-

lucci, con *Arte Pratica di contrappunto dimostrata con esempi di vari autori e con osservazioni* (1756-1772), donde, además de ejemplos de compositores italianos, cita obras de Händel y de Fux.

El interés por la música barroca renace en Italia en la segunda mitad del siglo XIX; la casa Ricordi publicó la serie de 14 volúmenes *L'Arte Antica e Moderna* (1865-1873), pero era sólo una *prima esplorazione* del repertorio ajeno al melodrama, e inferior en ambición a las *Opera Omnia* de Händel que editó F. Chrysander, o a la resurrección de la *Alte Musik* en los países germánicos. Entre los musicólogos italianos destaca Luigi Torchi, autor de *L'Arte Musicale in Italia*, ambicioso proyecto de 34 volúmenes, de los que sólo se publicaron 7. Prosiguió con *La musica strumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII*. Al lado de historiadores como Leonardo Perosa, Amintore Galli, Amelia Civita y Domenico Alaleona, el instrumento de la toma de conciencia de la música del barroco fue la *Rivista Musicale Italiana* (1894-1955). A pesar de los dos escollos fundamentales —la incompreensión de Croce hacia el barroco y el juicio genérico de este estilo como la personificación del mal gusto— hoy deviene imprescindible resituarlo en su lugar, como manifestación del pensamiento y de la cultura.

Palabras clave: historiografía barroca, música antigua, música no escénica.

Résumé. *Les premières publications en Italie concernant la musique baroque*

Alberto Basso nous offre une étude exhaustive des origines de l'historiographie baroque en Italie, à partir de l'ouvrage de P. Giambattista Martini et la publication des trois premiers volumes d'une *Storia della Musica* (1757, 1770 et 1781); mais il fait également référence à l'ouvrage du même auteur, *Esemplare ossia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo* (1774-1775), où sont publiés jusqu'à 107 exemples de divers compositeurs de la seconde moitié du XVI^e siècle et de la première du XVII^e. Son exemple fût suivi par Giuseppe Paolucci, avec son *Arte Pratica di contrappunto dimostrata con esempi di vari autori e con osservazioni* (1756-1772), où il cite non seulement les exemples de compositeurs italiens, mais aussi les œuvres de Händel et de Fux.

L'intérêt pour la musique baroque renaît en Italie pendant la deuxième moitié du XIX^e; la maison Ricordi publia la série de 14 volumes de *L'Arte Antica e Moderna* (1865-1873), mais ce fut à peine une *prima esplorazione* du répertoire hors mélodrame, moins ambitieuse que les *Opera Omnia* de Händel publié par F. Chrysander, ou que la résurrection de la *Alte Musik* dans les pays germaniques. Parmi les musicologues italiens se distingue Luigi Torchi, auteur de *L'Arte Musicale in Italia*, un ambitieux projet de 34 volumes, dont seulement 7 furent publiés. Il continua avec *La musica strumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII*. À côté d'historiens comme Leonardo Perosa, Amintore Galli, Amelia Civita et Domenico Alaleona, l'instrument de la prise de conscience de la musique baroque fut la *Rivista Musicale Italiana* (1894-1955). Malgré deux écueils fondamentaux —l'incompréhension de Croce à l'égard du baroque ainsi que le jugement générique de ce style comme étant la personification du mauvais goût— il convient de lui redonner aujourd'hui sa place en tant que manifestation de la pensée et de la culture.

Mots clé: historiographie baroque, musique ancienne, musique non scénique.

Abstract. *Italy's first publication on the musical baroque*

Alberto Basso presents us with a comprehensive study of the origins of baroque historiography in Italy, starting with P. Giambattista Martini's work and the publication of the first three volumes of *Storia della Musica* (1757, 1770 and 1781). However, another work, *Esemplare ossia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo* (1774-1775), by

the same author must also be mentioned, in which he publishes up to 107 examples of various composers from the second half of the XVI and the first half of the XVII century. Giuseppe Paolucci followed suit, with *Arte Prattica di contrappunto dimostrata con esempi di vari autori e con osservazioni* (1756-1772), in which, besides examples from Italian composers, he quotes works by Händel and Fux.

Interest in baroque music experienced a revival in Italy in the second half of the XIX century. The *Casa dei Ricordi* published the 14 volume series of *L'Arte Antica e Moderna* (1865-1873), but it was only a *prima esplorazione* of the repertoire which is void of melodrama, and less ambitious than Händel's *Opera Omnia*, edited by F. Chrysander, or the renaissance of the *Alte Musik* in Germanic countries. Most notable among Italian musicologists is Luigi Torchi, author of *L'Arte Musicale in Italia*, a grandiose project consisting of 34 volumes, of which only 7 were published. He continued with *La musica strumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII*. Alongside historians such as Leonardo Perosa, Amintore Galli, Amelia Civita and Domenico Alaleona, the *Rivista Musicale Italiana* (1894-1955) became a tool to raise awareness of baroque music. Despite the two fundamental pitfalls—Croce's incomprehension towards the baroque and the general view of this style as the personification of bad taste—today it is essential to relocate it in its place, as a declaration of thought and culture.

Key words: Baroque historiography, old music, non-stage music.

Zusammenfassung. *Die ersten Publikationen in Italien mit Bezug auf den musikalischen Barock*

Alberto Basso bietet eine umfangreiche Studie der Ursprünge der barocken Historiographie in Italien, die von dem Werk von P. Giambattista Martini und der Veröffentlichung der ersten drei Bände der *Storia della Musica* (1757, 1770 und 1781) ausgeht. Jedoch bezieht sie sich auch auf ein anderes Werk desselben Autors, *Esemplare ossia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo* (1774-1775), in dem bis zu 107 Beispiele diverser Komponisten der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts veröffentlicht wurden. Giuseppe Paolucci folgte seinem Beispiel mit *Arte Prattica di contrappunto dimostrata con esempi di vari autori e con osservazioni* (1756-1772), in dem neben Beispielen von italienischen Komponisten auch Werke von Händel und Fux zitiert werden.

Das Interesse für Barockmusik lebte in Italien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wieder auf. Das Haus Ricordi veröffentlichte die 14-bändige Serie *L'Arte Antica e Moderna* (1865-1873). Das war jedoch nur eine *erste Erkundung* des melodramafremden Repertoires und nicht so ehrgeizig wie die von F. Chrysander herausgegebene *Opera Omnia* von Händel oder die Auferstehung der *Alten Musik* in den deutschen Ländern. Unter den italienischen Musikwissenschaftlern sticht Luigi Torchi hervor, Autor der *L'Arte Musicale in Italia*, eines ambitionierten Projektes mit 34 Bänden, von denen nur 7 veröffentlicht wurden. Es wurde fortgeführt durch *La musica strumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII*. Bei Historikern wie Leonardo Perosa, Amintore Galli, Amelia Civita und Domenico Alaleona war *Rivista Musicale Italiana* (1894-1955) das Instrument der Bewusstwerdung der Barockmusik. Trotz zwei fundamentaler Stolpersteine—dem Unverständnis des Kreuzes gegenüber dem Barock und der generischen Ansicht zu diesem Stil als Inbegriff des schlechten Geschmacks—hat er heute einen unentbehrlichen Platz als Ausdruck des Denkens und der Kultur.

Schlüsselwörter: barocke Historiographie, alte Musik, nichtszenische Musik.

E' nell'età che si è convenuto definire « preromantica » o « tardoilluminista » che, come è noto, si è presentato il problema di indagare in senso storico sui fatti della musica e di considerare finalmente anche questa forma d'arte come un prodotto, anzi un'espressione della cultura, mettendo a frutto i materiali manoscritti o a stampa (musiche, trattati, lettere, documenti) che erano sepolti negli archivi delle grandi istituzioni — principalmente le cappelle di corte e degli enti ecclesiastici — e presso i collezionisti privati. In Italia l'esplorazione delle vicende cui la musica è andata incontro durante il suo lungo percorso storico è avvenuta con considerevole ritardo rispetto a quanto si seppe fare nei Paesi di lingua tedesca, in Inghilterra e in Francia, nonostante il fatto che l'Italia abbia potuto contare sulla straordinaria figura del Padre Giovanni Battista Martini il quale, pur impegnato assiduamente nell'attività anche di composizione, fu capace di raccogliere una imponente documentazione, ospitata nel Convento di San Francesco di Bologna dove egli esercitava il proprio ministero ecclesiastico.

Oggi quella raccolta documentaria, eccezionale per quantità e soprattutto qualità dei suoi contenuti, già conservata nel Civico Museo Bibliografico Musicale annesso al Conservatorio di Bologna, è ospitata nel Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna che è stato inaugurato nel 2004. Di quella documentazione faceva parte una biblioteca che Charles Burney già nel 1770 valutava costituita da circa 17.000 volumi (e fra questi numerosissimi erano i codici, alcuni dei quali assolutamente fondamentali per la storia della musica soprattutto per i secoli XV e XVI), una biblioteca che sarebbe poi cresciuta ulteriormente negli ultimi quindici anni di vita del grande uomo di scienze ed ecclesiastico. Inoltre, si deve considerare che ai volumi a stampa o manoscritti si aggiunge un *corpus* di circa 6.000 lettere (ora riunite in 35 volumi), mentre è andata dispersa in parte una vistosa collezione di ritratti di musicisti (circa trecento), molti dei quali — anche molto pregevoli — tuttavia, sono tuttora ospitati nel citato Museo. Lo stesso Padre Martini, come è noto, si era accinto alla compilazione di una *Storia della Musica*, di cui egli pubblicò tre volumi (usciti negli anni 1757, 1770 e 1781) che però, in poco più di 1300 pagine complessive, occupano solamente lo spazio cronologico che va « Dalla creazione di Adamo » ai « Greci professori di Musica tanto teorica che pratica »: devo ricordare, a questo proposito, che, a quel tempo, le idee sulla storia dell'umanità erano ancora ferme al racconto biblico in base al quale, secondo una cronologia che allora era da tutti accettata, la creazione dell'uomo si collocava nell'anno 4.000 avanti Cristo. Non deve sorprendere quindi che il Padre Martini dopo avere dedicato il primo volume ai popoli dell'Oriente (Ebrei ed Egizi) e dopo avere affrontato la storia musicale dei Greci nel secondo tomo, indugi ancora sui loro dei, semidei ed eroi, si soffermi sulla musica impiegata nei sacrifici, nelle feste, nei conviti, nelle nozze, nei funerali, nelle gare e nei giuochi, per poi — nel terzo tomo — narrare della loro poesia, cui la musica forniva un solido apparato espressivo, ed esporre infine le idee degli scrittori, e in particolare dei filosofi. Di un quarto tomo di quella *Storia*, che nelle intenzioni dell'autore avrebbe dovuto sviluppare il discorso sino all'entrata in scena dei

maestri franco-fiamminghi (inizio secolo XV), restano solamente degli appunti, anche se significativi e importanti.

Ma veniamo al tema del Barocco, oggetto di questo seminario. Dei musicisti appartenenti all'età del Barocco e del proprio tempo, il Padre Martini si era ricordato, se non proprio occupato, nel suo ampio trattato in due tomi intitolato *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrapunto sopra il canto fermo* (pubblicato negli anni 1774-75) e nel quale aveva inserito 107 esempi estratti dalle opere di 42 autori compresi fra la metà del Cinquecento e la metà del Settecento. Reso il dovuto omaggio a Palestrina, il *princeps musicae* per eccellenza del quale egli forniva 25 esempi, e ai musicisti dell'età rinascimentale (ivi compresi anche alcuni spagnoli: Morales, Diego Ortiz, Victoria), Padre Martini non mancava di esplorare il mondo della musica del Seicento e del primo Settecento, da Monteverdi ad Alessandro Scarlatti, da Benevoli a Stradella e da Predieri a Perti, che gli erano contemporanei, ma ignorando completamente l'apporto, per esempio dei musicisti francesi e soprattutto tedeschi. Non diversamente, per altro, si era comportato Giuseppe Paolucci dando alle stampe, fra il 1765 e il 1772, i tre volumi della propria *Arte pratica di contrappunto dimostrata con esempi di vari autori e con osservazioni* proponendo 42 esempi di 27 autori, molti dei quali appartenenti all'età del Barocco, ma —a differenza del Padre Martini— non mancando di segnalare, per esempio, autori come Johann Joseph Fux e Georg Friedrich Haendel.

La pubblicazione di composizioni complete, e non solo quindi di semplici esempi musicali, doveva tardare alquanto a fare il proprio ingresso nell'editoria italiana; al contrario, già dalla fine del Settecento gli editori inglesi e poi anche quelli francesi e tedeschi, spronati e affiancati da insigni studiosi, avevano guardato con interesse ai maestri del Seicento, dapprima alle opere dei massimi esponenti del Rinascimento e poi anche a quelli dell'età del Barocco. In Italia, occorrerà attendere il 1865 per documentare l'uscita delle prime edizioni, per altro di livello alquanto modesto. E' Casa Ricordi, sotto la direzione di Giulio, figlio di Giovanni, il fondatore della Casa agli inizi dell'Ottocento, a inaugurare la nuova stagione, ma non si tratta ancora di una iniziativa autenticamente italiana: e, del resto, si deve considerare che il livello culturale dell'ambiente musicale italiano era decisamente alquanto povero, attento quasi esclusivamente al mondo del melodramma o in alternativa ad una produzione di gusto salottiero e di puro intrattenimento e ciò che si scriveva di musica era quasi sempre legato ai fatti delle opere liriche contemporanee con qualche rara incursione nella musica del passato ospitata sulle pagine della «Gazzetta Musicale di Milano», una pubblicazione periodica a cadenza settimanale che la Casa Ricordi aveva fondato nel 1842 e che sopravviverà sino al 1903.

Ad ogni modo, presso la Casa Ricordi fra il 1865 e il 1873 uscirono 14 volumi pubblicati sotto il titolo di *L'arte antica e moderna. Scelta di composizioni per Pianoforte in ordine cronologico corredate di biografie e tavole tematiche*; il materiale è parzialmente ripreso dalla collezione in 23 volumi firmata

dai coniugi francesi Farrenc e intitolata *Le Trésor des Pianistes*, una collezione che aveva preso l'avvio nel 1861. Si trattava in questo caso di qualcosa di ancora molto approssimativo, ben lontana dal principio di una concreta e attendibile riscoperta dei valori della musica antica, se si mette a confronto tale operazione a quanto, per esempio, era già avvenuto, già oltre mezzo secolo prima, tanto in Inghilterra quanto in Germania dove, accanto alle musiche dell'età rinascimentale, un posto di rilievo avevano acquisito le opere dei maestri del Seicento e del primo Settecento. Proprio negli anni in cui Giulio Ricordi promuoveva timidamente una prima esplorazione del mondo musicale diverso da quello del melodramma, in Germania il grande Friedrich Chrysander, al cui nome è legata soprattutto l'edizione in un centinaio di volumi degli *Opera omnia* di Haendel iniziata nel 1858 e portata a termine nel 1892, pubblicava (1869-1871) i cinque volumi dei *Denkmäler der Tonkunst* con opere di Palestrina, Carissimi (4 oratori), Corelli (le prime quattro raccolte, dall'op. I all'op. IV), di Urlo (il *Te Deum*) e i due primi libri delle *Pièces pour clavecin* di Couperin, questi ultimi per le cure di Johannes Brahms, che della musica antica, della *alte Musik* come la chiamavano i tedeschi, era un profondo cultore come dimostra la sua predilezione anche per le opere di Heinrich Schütz, per non dire di quelle di Bach. Purtroppo, in Italia non abbiamo avuto né un Brahms, né un Mendelssohn, o uno Schumann, o un Liszt, vale a dire un compositore di alto profilo che abbia saputo veramente apprezzare l'antica musica e stimolarne la conoscenza, e così avviare gli storici sull'arduo cammino della ricerca, essendo l'attività degli scrittori italiani di musica limitata per lo più alla cronaca degli eventi teatrali contemporanei. Fatti salvi i doverosi, e persino ovvii e tradizionali, omaggi al mito del Palestrina, lo stesso Verdi, pur auspicando il ritorno all'antico, non andava oltre una generica considerazione della musica sacra di Pergolesi, di Leo o dei salmi di Benedetto Marcello, oggi quasi del tutto ignorati, ma che ai tempi di Verdi (e del Verdi giovanile, in particolare) erano stati resi popolari da un'edizione con accompagnamento pianistico curata dal polacco Frantiszek Mirecki, allora attivo in Italia, e che era stata riveduta da Luigi Cherubini.

Intanto, all'orizzonte dell'editoria italiana era apparso un editore illuminato, Giovanni Gualberto Guidi, in origine un contrabbassista, che, già nel 1853, a Firenze, aveva dato vita a un primo periodico (la «Gazzetta Musicale di Firenze») e nel 1856 a un secondo periodico («L'Armonia») con l'intento di fare conoscere, sotto l'etichetta di «organo della riforma musicale in Italia», anche la musica del passato, con saggi e soprattutto con la pubblicazione in edizione tascabile «delle migliori opere classiche» corredate da introduzioni critiche. Il Guidi, tuttavia, legò il proprio nome soprattutto a un altro periodico musicale, che egli volle intitolare a un grande musicista toscano del passato: il «Boccherini. Giornale musicale per la Società del Quartetto» di Firenze — questo il titolo del periodico — uscì, a cadenza mensile fra il 31 marzo 1862 e il 30 novembre 1882; l'editore morì un mese e mezzo dopo l'uscita dell'ultimo numero, ma le figlie che ne rilevarono l'impresa non furono in grado di proseguire nell'attività del padre; in breve, la Casa fallì e nel 1887 tutto il materiale esistente

te venne acquistato dalla Ricordi. Nei primi dieci anni di vita, il «Boccherini» ebbe notevole diffusione anche all'estero e si avvale della collaborazione dei maggiori studiosi italiani: per esempio, Abramo Basevi, Luigi Ferdinando Casamorata, Girolamo Alessandro Biagg e Angelo Catelani: quest'ultimo, far l'altro, si occupò seriamente di Alessandro Stradella, esplorando le musiche esistenti nella Biblioteca Estense di Modena e pubblicandone uno studio nel 1866; da notare che in questo stesso anno un altro critico italiano, Filippo Filippi, si occupava delle musiche dello Stradella esistenti nella Biblioteca di San Marco a Venezia.

Dell'editore Guidi devo ancora ricordare — e fu suo grande merito — la pubblicazione di partitutine elegantissime, in formato tascabile, nelle quali però si ospitavano le musiche da camera di autori come Boccherini, Haydn, Mozart, Hummel, Beethoven e che quindi non avevano riguardo per i grandi protagonisti del Barocco, ancora esclusi dal circuito dei complessi strumentali da camera tutti costituiti a base di trii, quartetti e quintetti con o senza pianoforte.

Ma ritorniamo all'editore Ricordi. Un passo più importante, rispetto a quello indicato dalla collana de *L'arte antica e moderna*, in Italia sarà compiuto da Oscar Chilesotti; questi, nel 1883, inaugurò, appunto per la Ricordi, una serie intitolata *Biblioteca di Rarità Musicali* che ancora una volta, tuttavia, presentava le composizioni in trascrizioni per pianoforte, quindi per un uso essenzialmente privato; la serie si concluderà nel 1915 con la pubblicazione dell'ottavo e del nono volume. Oscar Chilesotti, morto l'anno seguente, è considerato a ragione il primo studioso italiano che si sia impegnato sul piano degli studi storici e musicologici; i suoi interessi, tuttavia, erano prevalentemente orientati verso la musica rinascimentale, e a quella liutistica specialmente, dimostrando invece di non coltivare una particolare inclinazione nei confronti della musica del Barocco. È significativo, comunque, che in testa ai volumi, o meglio, fascicoli di quella collana, il Chilesotti avesse voluto apporre, parafrasandolo, il famoso motto di Giuseppe Verdi: «studiamo l'antico per comprendere il presente».

Contemporanea all'iniziativa varata dal Chilesotti è quella che fa capo a un maestro di canto, il romano Alessandro Parisotti. Questi, fra il 1885 e il 1900, pubblicò — e l'editore è sempre Ricordi — tre volumi di *Arie antiche a una voce trascritte* che egli volle dedicare alla regina Margherita, appassionata cultrice di musica: si tratta di un'antologia contenente un centinaio di arie, quasi tutte estratte da opere serie o buffe del Sei e del Settecento (si arriva, comunque, sino a Gaspare Spontini) e caratterizzata anche dalla presenza di alcuni falsi storici, come il famoso *Pietà* signor, una pagina universalmente nota, ancora oggi, sotto il nome di Alessandro Stradella, mentre si tratta di un'aria di Niedermeyer, estratta dal suo grand-opéra, intitolato appunto *Alessandro Stradella*, rappresentato a Parigi nel 1839). Dell'antologia del Parisotti ancora oggi molti cantanti lirici sciaguratamente si servono nei recitals cameristici, dimostrando ancora una volta quanta poca cultura vi sia da parte loro nel costruire il proprio repertorio, come se non si avesse a disposizione altro materiale di più genuina e sicura qualità.

A fine Ottocento, comunque, qualcosa in Italia si stava muovendo. Non è questa la sede per trattare delle società concertistiche proiettate a fare conoscere i capolavori della musica antica (una di queste —la Società Bach— ebbe vita a Roma negli anni 1895-1898), ma a dire delle difficoltà che gli studiosi incontravano basti osservare il cammino intrapreso da Luigi Torchi, una personalità di cui ho avuto occasione di occuparmi nel quadro delle giornate di studio che proprio qui a Barcellona furono consacrate nel 1991 a Felipe Pedrell. Torchi, che era nato nei pressi di Bologna nel 1858, dopo avere conseguito il diploma di composizione al Conservatorio di Napoli nel 1877, si era trasferito a Lipsia, dove si fermerà per sei anni (dal 1878 al 1883) per perfezionare i propri studi di composizione e di contrappunto sotto la guida di Salomon Jadassohn e di Carl Reinecke, seguendo contemporaneamente i corsi di musicologia che Oscar Paul teneva nella locale Università. E' negli anni di permanenza a Lipsia che Torchi maturò la propria vocazione filogermanica e soprattutto filowagneriana, culminata già nel 1890 nella pubblicazione di un corposo saggio (di 600 pagine) sull'autore del *Parsifal*.

Non mancava in lui, tuttavia, l'attenzione nei confronti dell'antica musica italiana. Risale al 1894 la pubblicazione, ancora presso al Casa Ricordi, di una esile antologia, appena 23 brani, intitolata *Eleganti canzoni ed arie italiane del secolo XVII. Saggi antichi ed inediti della musica vocale italiana, raccolti, annotati e trascritti per canto e pianoforte secondo antichi manoscritti o edizioni primitive con basso continuo*. In quello stesso anno, il 1894, sull'appena nata «Rivista Musicale Italiana», periodico di straordinaria importanza per la storia della musicologia (e non solamente di quella italiana) fondato a Torino dall'editore Giuseppe Bocca, Torchi pubblicava un saggio —*L'accompagnamento degli Istrumenti nei Melodrammi italiani del prima metà del Seicento*— che apriva la strada all'esplorazione dell'antica musica italiana, esplorazione che sarebbe iniziata concretamente nel 1897 con la pubblicazione del primo volume di una serie che, secondo il progetto iniziale, avrebbe dovuto comprendere ben 34 volumi e che lo studioso, in accordo con l'editore Ricordi, aveva voluto intitolare *L'arte musicale in Italia. Pubblicazione nazionale delle più importanti opere musicali italiane dal secolo XIV al XVIII, tratte da codici antichi manoscritti ed edizioni primitive scelte, in notazione moderna, messe in partitura, armonizzate ed annotate*. L'ambiziosa impresa, del tutto estranea alle possibilità di assorbimento da parte del mercato editoriale italiano, ebbe termine nel 1903, anno nel quale uscì il settimo e ultimo volume della serie: l'editore Ricordi aveva dovuto arrendersi di fronte alle difficoltà economiche dell'iniziativa, commercialmente fallimentare. Dei sette volumi pubblicati sui trentaquattro previsti, cinque contenevano composizioni di musica vocale sacra e profana e due (il terzo e il settimo) pagine di musica strumentale, un settore quest'ultimo al quale il Torchi dedicò un ampio saggio pubblicato a puntate sulla «Rivista Musicale Italiana» sotto il titolo di *La musica strumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII* e poi riunito in un volume (1901) di circa 300 pagine. Nel pubblicare il terzo volume dell'*Arte musicale in Italia* Luigi Torchi aveva voluto fare precedere le musiche da un vero e proprio proclama dichiarando che la

pubblicazione «non è lavoro scientifico, non è ricostruzione isolata di antichi cimeli della musica, come crederanno molti, ma tende ad un'opera di rinnovamento musicale per noi Italiani nel senso più forte della parola; non alla scienza, alla musicologia o alla storia essa mira, ma all'arte, puramente all'arte, che fu il fascino, l'ebbrezza, il bisogno della vita italiana». E sull'onda di tale principio, Torchi affermava che il suo pensiero era rivolto al mondo dei giovani, augurandosi che dallo studio delle composizioni da lui pubblicate sorgesse un'era nuova caratterizzata da una musica fondata sul grande passato e che riprendesse il posto da essa occupato nella Università e nella vita dell'epoca rinascimentale.

E' naturale, tuttavia, che nel paese del melodramma le maggiori attenzioni degli storici che si applicavano al campo della musica fossero rivolte al teatro musicale —melodramma, intermedi, feste— e in particolare alle sue origini che forti legami avevano con il campo delle lettere e con le manifestazioni proprie delle corti italiane, in ciò privilegiando Firenze e Mantova, ma non trascurando —ad esempio— Venezia e Parma. Momento particolarmente significativo fu considerato quello delle origini del melodramma. Citerei a questo proposito i saggi di Leonardo Perosa, *Della origine, dei progressi e degli effetti del melodramma in Italia* (Venezia, 1864), poco più di 60 pagine, il lavoro (130 pagine) di Antonino Bertolotti sui *Musici alla Corte dei Gonzaga dal secolo XV al XVIII: notizie e documenti raccolti dagli archivi dei Gonzaga* (Milano, 1890) e quello di Amelia Civita, *Ottaviano Rinuccini e il sorgere del melodramma in Italia* (Mantova 1900) di oltre 200 pagine. I contributi storicamente più importanti sono, però, quelli firmati da Angelo Solerti, eminente filologo che, accanto agli studi letterari, produsse anche significativi contributi in campo musicale: nel 1903 *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei* opera nella quale lo studioso aveva raccolto alcuni testi indispensabili per chiunque voglia affrontare l'argomento, cui seguirono nel 1904 i tre volumi intitolati *Gli albori del melodramma*, il primo contenente un'ampia introduzione, mentre i restanti due raccolgono i testi poetici del Rinuccini, di Gabriello Chiarera, Alessandro Striggio e di altri autori.

La ricerca delle fonti, dunque, era stata avviata e procedeva parallela, in un certo senso, ad un altro importante filone, ma di diversa natura: quello votato alla scoperta e valorizzazione dei canti popolari. Comunque, a sostenere la ricerca nei meandri della storia e a ospitarne gli esiti c'era soprattutto la Casa editrice dei Fratelli Bocca che a Torino aveva dato vita alla già citata «Rivista Musicale Italiana» e che nel vasto catalogo delle proprie pubblicazioni, molte delle quali a carattere scientifico e ispirate ai principi del Positivismo, ospitava anche lavori di carattere musicologico. Il secolo XX si era aperto con un grosso volume di Amintore Galli, già autore di molti saggi soprattutto di carattere tecnico. Il volume in questione, di oltre mille pagine, recava il titolo di *Estetica della musica ossia Del Bello nella Musica Sacra, Teatrale e da Concerto in ordine alla sua storia*. In pratica, si trattava di un lavoro che, partendo dalla psicologia e dall'acustica (materie fra le predilette in quei tempi), delineava il percorso storico della musica: è significativo che molto spazio fosse concesso all'oratorio

e che un capitolo intero, sia pure dal taglio breve, fosse consacrato alla Passione secondo San Matteo di Bach.

L'anno dopo, il 1901, Luigi Alberto Villanis dava alle stampe, sempre presso i Fratelli Bocca, un volume di oltre 600 pagine, intitolato *L'arte del clavicembalo*, raccogliendo in tale volume gli studi da lui compiuti per una serie di «Concerti storici e Conferenze illustrative sulla letteratura del pianoforte» che egli aveva incominciato a tenere a Torino a partire dalla primavera del 1897. Il volume, che ancora oggi è meritevole di qualche attenzione se non altro per la sua posizione in un contesto storico che scarsa attenzione presta al cembalo, in tutto e per tutto soppiantato dal pianoforte, è diviso in cinque libri, ciascuno dei quali dedicato a una nazione: Inghilterra, Italia, Francia, Germania, Paesi Bassi. Qualche anno dopo, nel 1908, sarà Domenico Alaleona a fornire il primo veramente significativo studio musicologico ancora oggi fondamentale per chi intende occuparsi dell'oratorio e dunque di uno dei generi fondamentali nell'età del Barocco. L'opera, di circa 450 pagine e con un corposo inserto di esempi musicali, si intitola *Studi sulla Storia dell'Oratorio Musicale in Italia* ed è dedicata «alla venerata memoria di Angelo Solerti con gratitudine e rimpianto», lo studioso, scomparso l'anno precedente (il 1907) cui prima avevo accennato citando le sue ricerche sulle fonti del teatro musicale.

Il 1908 è anche l'anno di fondazione della Associazione dei Musicologi Italiani, costituitasi nel corso del Convegno Musicologico organizzato nel maggio di quell'anno a Ferrara e intitolato a Girolamo Frescobaldi. Dunque, era a uno dei grandi protagonisti della musica del Barocco che si era voluto consacrare quel convegno, un convegno che, tuttavia, era stato preceduto da altre manifestazioni, la più importante delle quali fu probabilmente il grandioso Congresso Internazionale di Scienze Storiche tenutosi presso l'Accademia dei Lincei a Roma nell'aprile 1903, diviso in otto sezioni e i cui atti occupano ben dodici volumi; gli atti della Sezione IV (*Storia dell'arte Musicale e Drammatica*) sono contenuti nell'ottavo volume della serie e constano di 360 pagine. Una delle relazioni pubblicate — e la cosa vale pena di essere segnalata — era incentrata «sulla necessità di render più completo e proficuo l'insegnamento della storia della musica negli Istituti musicali, ponendo costantemente in relazione la produzione musicale con la storia civile e del costume e con le altre manifestazioni della vita intellettuale nel tempo in cui fiorirono i singoli compositori».

Ma ritorniamo alla Associazione dei Musicologi Italiani del 1908. La sede fu fissata in Parma dove operava il suo presidente Guido Gasperini, dal 1902 bibliotecario del locale Conservatorio e autore di una *Storia della musica* (1899), di un'importante manuale di *Storia della semiografia musicale* (1905) e di una monografia su Frescobaldi (uscita proprio in quel 1908). Scopo dell'Associazione era quello di «promuovere e compiere la recognizione e la catalogazione delle opere formanti il patrimonio musicale della Nazione e giacenti negli Archivi e nelle Biblioteche pubbliche e private d'Italia, per servire di base ad una edizione critica delle composizioni dei nostri maggiori autori» Inoltre, di «prov-

vedere stabilmente alla conservazione dei tesori musicali italiani e facilitare le ricerche degli studiosi», nonché di «esumare e pubblicare i Monumenti dell'Arte musicale italiana».

Di fatto, l'Associazione pubblicò a dispense diversi cataloghi di varie biblioteche: 14 volumi in tutto relativi a fondi musicali di 15 città, mentre nell'ambito dei Monumenti dell'Arte Musicale uscirono solamente in versione per canto e pianoforte *L'Olimpiade* di Pergolesi e il *Socrate immaginario* di Paisiello. Guido Gasperini fu presidente dell'Associazione sino alla morte, avvenuta nel 1942; dopo di che l'Associazione, già inattiva a motivo della guerra ma di fatto inoperosa da vari anni, cessò di esistere. Sarebbe rinata, ma idealmente, solamente nel 1964 come Società Italiana di Musicologia e con ben più solide basi e soprattutto con ben più vaste finalità che non quelle, in sé modeste sebbene necessarie, catalogazione delle fonti musicali esistenti nelle biblioteche e negli archivi italiani.

La vera palestra di formazione della coscienza e conoscenza della musica antica e, per quanto qui ci interessa, di quella del Barocco, fu la già citata «Rivista Musicale Italiana» che a Torino rimase sino al 1932 e che chiuse il proprio storico cammino nel 1955. Su quella rivista comparvero, a partire dal 1910, fra i molti altri, alcuni degli scritti che Fausto Torrefranca riunì poi in un volume apparso nel 1930 dal titolo un poco ambiguo e certamente poco corretto de *Le Origini italiane del Romanticismo Musicale*, rivendicando all'Italia, per puro amore nazionalistico, un primato che non le competeva a scapito della grande scuola tedesca. Basti dire che a Giovanni Benedetto Platti il Torrefranca consacrò un capitolo chiamandolo «il Grande», mentre a Carl Philipp Emanuel Bach intitolò il successivo capitolo chiamando il compositore tedesco «il piccolo» (tanto in rapporto al padre Johann Sebastian, quanto al Platti da lui, ma solo da lui, ritenuto superiore) e decretando poi il primato delle sinfonie di Giovanni Battista Sammartini su quelle di Johann Stamitz. Ma col Torrefranca siamo già fuori dell'età del Barocco: era lo stile galante, quello dei precursori Mozart, che muoveva l'anima e lo spirito dello studioso.

Dei sommi maestri del Barocco italiano —Monteverdi, Carissimi, Frescobaldi, Cavalli, Corelli, Alessandro Scarlatti (Alessandro Stradella rappresenta un caos a parte)— l'incipiente musicologia italiana incominciò ad interessarsi molto tardi e inizialmente solamente con piccoli contributi e manifestando scarsa attenzione nei confronti delle scuole e delle forme musicali. A tale proposito si deve sottolineare che sul concetto di Barocco musicale e sulla storia stessa della musica di quel periodo influì negativamente da un lato il pesante giudizio critico ed estetico di un filosofo dell'Idealismo quale fu Benedetto Croce, il quale —dominatore del panorama culturale italiano— non riconosceva o meglio non sapeva riconoscere i valori dell'arte barocca (non parliamo di musica, dal momento che tale arte gli era del tutto estranea), e dall'altro lato l'identificazione del concetto di barocco con quelli decisamente banali e impropri di artificio, di enfasi, di ricerca di effetti per destare la meraviglia, scivolando via via sino al punto di fare del Barocco l'oasi del cattivo gusto. Solamente a partire dagli anni Trenta, e forse anche dopo, del Ventesimo Secolo, si è inco-

minciato a guardare alla musica barocca, che oggi invece ha conquistato spazi di interesse enormi, come a uno dei cardini della storia musicale. La storia, insomma, si vendicava, anche se si deve purtroppo constatare che gli odierni studiosi italiani, vuoi di letteratura, vuoi di arti figurative, e gli stessi storici dei movimenti politici, sociali, religiosi poco o nulla conoscono delle vicende della musica, come se queste non fossero anche una manifestazione del pensiero e della cultura.