133087

SAC. GIOVANNI TRINKO

JACOPO TOMADINI E LA MUSICA SACRA IN FRIULI

In memoria del 25° anniversario della morte dell'illustre Maestro

Estratto dagli ATTI DELL'ACCADEMIA DI UDINE
Serie III, Volume XIV, Anno 1908

UDINE
TIPOGRAFIA G. B. DORETTI
1908

V znak globokega spoštovanja
odličnemu g. Dr. Mantuaniju

udano poklanja

1. IX. 09 Ivan Trinko

133087

SAC. GIOVANNI TRINKO

JACOPO TOMADINI E LA MUSICA SACRA

IN FRIULI

In memoria del 25° anniversario della morte dell'illustre Maestro

Estratto dagli ATTI DELL'ACCADEMIA DI UDINE
Serie III, Volume XIV, Anno 1908

UDINE
TIPOGRAFIA G. B. DORETTI
1908

133087

Con permiss. Eccl.

133087

Narodna in univerzitetna knjižnica * Ljubljana

F2C 1012/1953

JACOPO TOMADINI E LA MUSICA SACRA

IN FRIULI

(In memoria del 25° anniversario della sua morte)

Lo ricordo ancora il grande maestro; mi pare di vedere ancora quella figura ésile, delicata, ma pur maestosa, dal viso fine, diafano, angelicamente buono. In certe speciali feste del patrio seminario egli veniva fra noi per dirigere personalmente la sua musica, non disdegnando di fare da maestro ad una giovanile scuola di dilettanti, egli, cui era stata più volte offerta la direzione delle cappelle massime e dentro e fuori dell'Italia nostra. Io era allora uno dei piccioli contralti e di quel periodo di inconscia beatitudine e di spensieratezza serbo molti ricordi. Uno dei tanti s'è impresso in modo singolare nella mia memoria. Le finestre della sala dove in un pomeriggio estivo avevamo appena terminata la prova generale di una divina composizione del Maestro, che ci accompagnava coll'arpa, prospettavano verso il cuore della città.

Sullo sfondo del cielo spiccavano rigide e fosche le due moli del castello e del campanile maggiore, e quello sfondo era una chiazza immensa di rosso vespertino, rutilante di riflessi come di un incendio infinito, che ardesse sugli ultimi confini del mondo, mentre nei pressi delle due moli un visibilio di rondini volteggiava rapido, nuotando in quel mare di luce sanguigna e riempiendo l'aria di lieto gridio. Il venerando maestro guardava nell'ampio spazio come rapito in

visione ed intanto le sue lunghe e sottili dita scorrevano leggere sulle corde dell'arpa e strappavano accordi misteriosi e un turbinio magico di note dolci ed appassionate, che si fondevano mirabilmente collo spettacolo del placido vespro. Non dimenticherò mai la scena; non dimenticherò mai quell'uomo, che fulse come un sole nel cielo della nostra musica.

Sono passati 25 anni sulla sua tomba solitaria in riva al Natisone, e le sue divine armonie sempre fresche, sempre nuove, perchè espressione genuina del bello, risuonano ancora fra noi e cercano la via del cuore, per riempirlo delle più pure e soavi sensazioni.

E poichè il 25° anno è una di quelle tappe convenzionali nel tempo, da cui si prende volentieri appiglio per rievocare a novello onore la memoria di fatti e di personaggi, che sarebbe mancanza d'amor di patria e vera ingratitudine lasciare nell'oblio, sopporteranno benignamente gli onorevoli signori, che m'ascoltano, ch'io dica qualche cosa di questo illustre Friulano troppo poco conosciuto, e metta in buona luce i suoi meriti, specialmente quelli che riguardano la restaurazione della musica sacra; e ciò tanto più volentieri mi permetteranno, pensando che egli fu ai suoi tempi onore e vanto di questa illustre Accademia, la quale non aveva trascurato di iscriverlo fra i suoi membri.

Jacopo Bartolomeo Tomadini nacque a Cividale da umili, ma onesti genitori il 24 agosto del 1820, ed avendo ivi trovato appoggio, incoraggiamento e scuola, per gratitudine alla patria, non volle abbandonarla mai, pur avendo in sè qualità e risorse tali, da poter slanciarsi baldanzoso nel gran mondo e trionfare nelle capitali.

Visse vita modestissima, tranquilla ed operosa. Fu d'animo candido, mite, gentilissimo e buono di quella bontà diffusiva

e soavemente luminosa, che soggioga e vince le anime più refrattarie. Non seppe crearsi nemici, non invidiosi; eppure c'era tanto da invidiare in lui! Consecratosi al sacerdozio, stato il più consono all'indole sua, ne fu gemma fulgida per ogni sorta di virtù e di dottrina, vanto invidiabile ed altissimo onore del clero friulano. Fu organista del Duomo, custode del museo e dell'archivio, direttore delle Orsoline, canonico della collegiata, alla quale col tatto e colla saggezza molto giovò in affari difficili e delicati. Addestratosi per tempo nella teoria musicale sotto la guida illuminata del maestro Candotti, diede subito tali saggi di genialità e di scienza nella composizione, da richiamare su di sè l'attenzione dei grandi e da vedersi aprire davanti una via larghissima e comoda, che lo avrebbe condotto ai posti più distinti, se nella sua modestia e ritrosia non si fosse rifiutato di seguirla. Principi, ministri, senatori, deputati ed altri insigni personaggi italiani e stranieri presero interesse a lui ed alle sue produzioni e cercarono il suo parere e l'aiuto nelle cose dell'arte. Molti vollero conoscerlo personalmente quando egli, per speciali missioni, si trovò a Roma, a Firenze, a Milano ed in altre città. Il celebre cancelliere austriaco Beust venne a sorprenderlo appositamente nel suo romitaggio. L'imperatrice Maria Anna, studiava il modo di ricompensarlo generosamente per l'emozione provata all'udire nella cappella reale di Praga i suoi stupendi responsorî della settimana santa (1).

Il celebre Liszt, all'apogeo della gloria, nelle sue trionfali corse attraverso l'Europa si proponeva di far tappa alla

(1) Mi si assicura che, in seguito agli avvenimenti del 1866, il Tomadini non ebbe neppure un ringraziamento, benchè l'opera sua fosse stata giudicata un capolavoro straordinario, più che degno dell'augusta donna, alla quale fu dedicato.

stazione di Udine unicamente per recarsi a Cividale a salutare personalmente l'uomo, col quale era già in familiare corrispondenza epistolare. Inviti a concorsi, domande di composizioni e proferte di posti lucrosi ed onorifici gli piovvero da tutte le parti. Molti notevoli centri musicali di primo ordine, come Venezia, Milano, Firenze, Roma Parigi ed altri, si sarebbero chiamati fortunati di averlo per maestro. Ma l'uomo modesto e fortemente legato alla patria, preferì di lavorare nel silenzio e nella tranquillità del suo nido, alternando l'adempimento dei suoi doveri sacerdotali collo studio, coi diversivi geniali della musica e col lavorio di risanamento e di ristaurazione del canto sacro. Non gli mancarono distinzioni, titoli e premi, ma non dava loro importanza, pago a pieno solo dei godimenti intellettuali e delle intime soddisfazioni, che provava penetrando nelle mistiche profondità dell'arte.

Morì dopo una vita esemplarissima e tranquilla addì 21 gennaio del 1883, lavorando anche sul letto dei suoi dolori e musicando fino a poche ore prima di morire. il salmo *In exitu Israel de Aegypto.*

La sua morte fu un lutto generale. Spari la simpatica, quasi diafana figura del grande Maestro, ma restò e resterà ancora a lungo a scuotere soavemente i nostri cuori l'eco meravigliosa della sua musica; resta l'impronta indelebile del suo genio, restano le sue opere.

Di queste, che sommano a più che 300, solo alcune furono pubblicate durante la sua vita ed alcune altre dopo, mentre la maggior parte o corrono manoscritte per le mani dei suoi ammiratori sparsi dovunque, o giacciono fatalmente sepolte ed ignorate a Cividale. Comunque sia, quelle che sono nel dominio pubblico, bastano a esuberanza per calcolare il valore

dell'immortale maestro e per assicurargli un posto onorifico nel consesso dei maggiori compositori di chiesa, fra i quali si asside col nome di Palestrina del secolo XIX, come felicemente lo battezzò il suo ammiratore e seguace maestro Ravanello.

Ora gettando uno sguardo retrospettivo sull'attività del Tomadini nel campo musicale sacro, devo dire subito, che i suoi meriti sono di doppio ordine: quelli che raccolse dandosi alla composizione, e quelli che gli spettano per essere stato l'antesignano della riforma della musica sacra in Italia. Confesso il vero che stetti incerto, non sapendo di quali parlare più diffusamente, non permettendomi la ristrettezza del tempo di svolgere a lungo questi e quelli.

Ma se dapprima fui fortemente tentato di diffondermi intorno alle composizioni, con più matura considerazione mi fermai in quella vece nel proposito di mettere in evidenza l'altro importantissimo lato della sua attività, assai meno conosciuto ed apprezzato che non lo sia la sua musica. Affinchè però esso risplenda di miglior luce, io premetterò un rapido accenno alle vicende storiche della musica sacra, con speciali riguardi al nostro Friuli.

Disgraziatamente non abbiamo ancora una storia della musica friulana. Tuttavia sappiamo da numerosi documenti (1) che essa fu coltivata per tempo, con amore e con successo, seguendo in massima l'andamento generale di quest'arte, orientandosi e disorientandosi, a seconda del vento che spi-

(1) A proposito di documenti, devo quì pubblicamente ringraziare il mio egregio collega sac. prof. Giuseppe Vale, ottimo conoscitore degli archivi nostrani, e scrittore molto apprezzato di cose liturgiche aquileiesi il quale mise a mia disposizione una bella raccolta di documenti interessanti il mio argomento. Gli originali si trovano fra gli *Atti* e gli *Annali* della comunità di Udine, esistenti nella Biblioteca Civica.

rava specialmente da Venezia, quando questa città diventò un centro musicale di primo ordine per opera dei maestri fiamminghi.

Già la Chiesa aquileiese, come aveva tenuto alto l'onore della liturgia, così non aveva trascurato il canto, che è parte integrante della medesima. Come prova di ciò abbiamo parecchi codici antichi, alcuni dell'undicesimo, dodicesimo e tredicesimo secolo, che sono antifonari, graduali ecc., e che si conservano ad Aquilea, a Cividale, a Udine e a Gorizia. Naturalmente quello era il canto sistemato e prescritto al mondo cattolico dal grande pontefice S. Gregorio (pont. dal 590 al 604), dal quale si chiamò gregoriano e rimase sempre unico canto ufficiale della Chiesa. Esclusivamente omofono, esso fiorì solo ed incontrastato fino intorno al 1000, circa la quale epoca si ebbero i primi elementarissimi spunti della diafonia.

Questa poi andò gradatamente sviluppandosi in vera polifonia in base alle melodie gregoriane ed alle relative tonalità, e perfezionandosi mano, mano sotto la rigorosa vigilanza della Chiesa, fino a che non raggiunse nel secolo XVI l'apogeo colle divine concezioni del Palestrina, maestro che non ha rivali nè prima, nè dopo di sè.

Durante questo lungo periodo anche il nostro Friuli portò il suo modesto contributo all'arte dei suoni ed ebbe qualche notevole rappresentante della polifonia. Così troviamo al servizio della chiesa di Gemona il prete *Pietro Capretto* (*Hedus*), nato a Pordenone nel 1427 e morto nel 1504. Di lui si conservano nella nostra Biblioteca Civica tredici brevi composizioni a 2, a 3 e a 4 voci. Il testo delle prime dodici è la strofa iniziale di altrettante *Laudi*; l'ultima è la prima terzina del *Te Deum*, tradotto in versi italiani dallo stesso composi-

tore (1). Altro autore nominato con molta lode dal Fetis (2), è *Giovanni Ferretti*, che nato a Venezia verso il 1540, visse a Gemona e a Cividale. Pubblicò dal 1567 al 1588 otto libri di canzoni a 5 e a 6 voci, di più lasciò manoscritte a Gemona e raccolte in un sol volume 22 composizioni liturgiche (3). Prestarono in questo tempo il loro servizio in Friuli come maestri e compositori anche *Silvio Casentini* da Lucca di cui esiste una Messa a 6 voci, e fra *Bartolomeo Ratti* padovano, che musicò i Salmi brevi a 5 voci e le lamentazioni di Geremia. Celebre liutista e compositore del secolo XVI fu un *Marco d'Aquilea*; eccellente suonatore di corno e parimenti compositore un *Girolamo da Udine*. Vanno anche menzionati con molta lode *Ippolito Chamotero*, romano, maestro di cappella nella nostra Metropolitana, autore di *Madrigali a 4 voci* (Venezia, 1561) e di *Salmi a 8 voci* (Venezia 1573), e *Mainerio di Parma*, che fu maestro di cappella e compositore ad Aquilea. Del Chamotero esiste nei documenti ancora inediti, un amplissimo elogio rilasciatogli dalla Comunità di Udine il 24 marzo 1577, quando egli partì da questa città. Di altri musici, che si potrebbero ancora citare e che appartengono a questa epoca, p. es. del Falcidio di Cividale, si occuperà chi si assumerà il compito di fare una storia completa. Intanto andiamo avanti.

Al canto delle voci s'era unito assai per tempo il suono dell' organo e più tardi quello di altri stromenti.

E' molto incerta l'epoca in cui s'inventò l'organo, ma si sa che nel secolo VII era già in uso, per quanto fosse an-

(1) Confronta l'interessante opuscolo di G. Vale: *La schola cantorum del duomo di Gemona*. Gemona 1908.

(2) Fetis — *Bibliografie universelle des musiciens*, vol. III. p. 218. Va consultato anche per altri nomi nostrani.

(3) Conf. Vale, op. cit. p. 18.

cora rudimentale ed imperfetto. Il Friuli non fu certamente ultimo nell' introdurre questo ausiliare del canto, attesa la premura che sempre dimostrò pel decoro delle sacre funzioni; però anche qui la difficoltà sta nel determinare il tempo della sua comparsa. Per ciò che riguarda la chiesa maggiore di Udine, sì parla espressamente di organo e di organisti circa la metà del secolo XIV. Così da una annotazione del 1351 si sa che l'organista chiese alla comunità che gli venisse dato il salario, come era stato fatto già altre volte.

Nel 1377 si discusse e si approvò la proposta del notaio Gelli, cameraro della chiesa maggiore, il quale domandava un organo nuovo. Nel 1379 *deliberatum fuit quod Nicolussius, qui fecit dictos organos requiratur ut ipsos veniat ad aptandum.*

Nel 1470 si deliberò di pagare il pittore Andrea di San Vito, perchè aveva dipinto *portellas armarii organorum.* Nello stesso anno si parla di una grande spesa che si fece per un organo nuovo, il quale sarebbe ormai perlomeno il terzo. Nel 1516 *magister Bernardin visintin, habitante a Vinesie maistro d'organi*, promette alla comunità di fare un organo con contrabassi ecc., *come quello fece q. prete Urban in la gesie di messer S. Marco di Vinesie*, il che sembra però che non avvenisse, perchè due anni dopo la comunità trattò di nuovo con un certo *Marco Tinto* di Venezia, il quale fabbricò un organo *di altezza di piedi undese con la fazate tutta di tenori davanti di stagno con octo registri di canna ecc.*, pel compimento del quale *magister Julianus Marangonus de Villalta* abitante a Udine in borgo S. Cristoforo, fece *cassamentum organorum*, e *magister Peregrinus pictor de Utino* promise di dipingerne le portelle dentro e fuori « con tale arte ed eccellenza, da eguagliare senza dubbio

qualunque pittura, anche la più celebrata che in Italia trovar si potesse » (1). Nel 1549 Vincenzo de Columbis piemontese fece un secondo organo di fronte al primo; nel 1553 s'incaricò di dipingerne le portelle Pomponio Amalteo; nel 1567 si decise di riformare radicalmente l'organo vecchio. Ometto per brevità molti altri consimili documenti, ch'io trovo nella raccolta del Vale.

Le spese inerenti al mantenimento del canto e del suono in chiesa erano sostenute dalla comunità, la quale pure d'accordo coi camerari (fabbricieri) prendeva l'iniziativa per ogni miglioramento ed ulteriore sviluppo. Anche per dimostrare questo non mancano documenti. Così p. e., citando a caso qualcuno dei tanti, nel 1433 la comunità di Udine prese a suo servizio Michele ed Enrico de Hostarich (d'Austria) ed Heberto di Suabia pifferari (fistulatores), perchè come nelle feste civili, così prestassero il loro servizio nelle solennità religiose e nelle processioni del Corpus Domini, di S. Giovanni Battista e del beato Bertrando. Nel 1449 la stessa comunità fece istanza al capitolo perchè provvedesse dei cantori; nel 1498 *Spectabiles Dni Deputati cum dno Antonio Savorgnano deliberaverunt rogare Ven. Capitulum Utini quod provideat de uno bono organista.* È notevole fra tante altre una deliberazione del 1573, colla quale si ripristina il servizio musicale della Metropolitana, stato abolito forse l'anno precedente per istrettezze economiche. « *Si deve,* dice il documento relativo, *con ogni pronto et devoto spirito procurar che quello ch'è stato una volta destinato per il culto di Dio, nostro redentore, sia anco non pur mantenuto et*

(1)... *tali arte ed excellentia quod equari sine dubio poterunt picturae cuicumque, vel praeclare, quae in Italia reperiri poterit.* (Annali vol. 43 sub. 22 ottobre 1518).

conservato, ma quanto più si può favorito et accresciuto, essendo stata cosa indegna et hempia, havendo dedicata la musica nella Chiesa del Duomo per il passato a la Santa Maestà per eccitar i cuori dei fedeli christiani a la divotione de la santa religione, del tutto levata. Il che non può esser se non con offesa di Dio et dishonor anco di tutta la città, ecc. » In altra deliberazione del 1592 si dice, che « *trovandosi la communità oppressa da molti debiti e da infiniti pesi livellarii aggravata*, si abolirono le spese meno necessarie, ma si mantennero quelle che si facevano per li suoi musici salariati, ridondando ciò ad altissimo onore della città per esser stati i suoi musici *reputati meritevoli di servire a i maggiori Prencipi di Christianità*, e perchè dalla loro scuola *solevano ogni altro dì sorgere alcune novelle piante per dover a suo tempo dare in quella professione quei dolci frutti, che sono hoggi tanto stimati et apprezzati da tutti i Prencipi de l'Europa.*

Riporta quindi il medesimo documento la deliberazione presa di chiamare cinque nuovi musici *eccellenti et atti ad esercitare qualunque istromento musicale da fiato, così per ornamento del Choro, come per pubblica dignità.*

Da questo saggio di citazioni, che si potrebbe aumentare di molto, si vede quanto i nostri antichi avessero a cuore la musica sacra e si capisce che per il servizio del Duomo c'era un'apposita scuola di musici, la quale, grazie alle premure della comunità, era assurta a non disprezzabile fama.

Ma torniamo a noi. Il ristauro, o quasi la creazione del canto liturgico, ordinato da S. Gregorio, andò dunque sviluppandosi mano, mano, passando dall'omofonia alla diafonia ed alla polifonia formale, guadagnando sempre in nobiltà e potenza, raggiungendo le altezze più sublimi col Palestrina

e coi suoi migliori seguaci. Col dire che il canto passò dall'omofonia alle altre forme, non intendo già di dire che l'omofonia (canto fermo) fu soppiantata ed abbandonata, ma che l'altro genere si svolse in base ad essa e parallelo ad essa.

Quando la polifonia ebbe raggiunto l'apogeo, l'arte non reggendo a più alti voli, cominciò a declinare. Alle sue forme genuine si sostituì la contrafazione, si abbandonarono i temi gregoriani e sottentrarono il capriccio, l'artificio e la profanità. Le cause, che determinarono il mutamento in peggio, sono molteplici, ma le principali vanno ricercate nello spirito dei tempi nuovi, tempi di riforme radicali, di tendenze individualistiche, di distacco dalla Chiesa, dalle sue tradizioni e dalle sue leggi, di ritorno al classicismo pagano, in una parola, di tutto quel complesso di cose, che passò nella storia coll'appellativo di Umanismo o Rinascimento.

Intanto, nato dal canto sacro, aveva già preso piede e si perfezionava rapidamente il canto profano con forme ed intenti nuovi. Il madrigale, col quale si iniziò il suo movimento ascensionale, andò evoluzionandosi, accentuando sempre più lo spirito teatrale e drammatico e preludiando per tal modo all'opera. Questa non tardò a fare la sua comparsa formale nel 1600 a Firenze con l'*Euridice* di Jacopo Peri.

L'introduzione del cromatismo, la scoperta della modulazione e la soluzione del problema del tritono, furono innovazioni ricche d'imprevedute risorse. L'esuberanza di sentimenti, di passioni e di drammaticità, che caratterizzò il nuovo genere, specialmente per opera di Claudio Monteverde, maestro a Venezia, ebbe una ripercussione potente nel pubblico, che salutò con trasporto le solleticanti novità.

Venezia, che maggiormente ci interessa, come il centro musicale più vicino a noi, aveva avuto un'epoca gloriosis-

sima per la musica sacra, specialmente per opera dei maestri fiamminghi, primo fra essi il Willaert. Ma la gloriosa tradizione era andata declinando presto. La pittoresca città colle sue seducenti attrattive, colla inesauribile poesia, colle molteplici risorse, di che l'avevano arricchita la natura non meno che l'arte ed il lusso, accendeva potentemente la fantasia dei maestri. I tempi nuovi diedero la causa determinante e i celebri discepoli del Willaert: Cipriano de Rore, Zarlino e i due Gabrieli, diedero in chiesa i primi mali esempi abusando del proprio altissimo valore. Si cominciò a mescolare il sacro e il profano; si trascurò il canto fermo; si smarrì la via tradizionale; cominciarono a far capolino gli *a solo* in forma di ariosi, dando agio al virtuosismo; si introdussero gli stromenti e i doppi cori, e la decadenza venne rapidamente.

Era inevitabile che il nostro paese subisse in modo particolare l'influsso di Venezia per i continui e molteplici rapporti, che correvano fra la Patria del Friuli, retta da luogotenenti veneti, e la regina delle lagune.

In questo frattempo le cure che si ebbero della musica a decoro del tempio e della città, lungi dal venir meno, andarono anzi intensificandosi nella Comunità di Udine, ed abbiamo numerosi documenti di deliberazioni prese, sia per mantenere la scuola in servizio della Metropolitana, sia per provvedere maestri di grido, sia per tenere in buon stato gli organi.

Sempre ad imitazione di ciò che si faceva a Venezia, il nostro maggior tempio aveva due organi e due organisti che suonavano alternativamente ed insieme, e lo stesso avveniva anche col canto, come si capisce dalle molte composizioni a due cori in uso a quel tempo. All'organo si univa il suono

degli stromenti, i quali poi, oltre che in chiesa, dovevano servire anche nelle feste civili. I suonatori, dice una deliberazione del 1575, *tenuti sieno a servir le feste in choro coi suoi stromenti musicali et da mane et da sera, et di più sonare senza altra mercede o tutti o parte in tutte le allegrezze, bagordi, solennità et ogni altra occorrenza pubblica.*

Con tanto amore alla musica sarebbe da meravigliare se anche durante questa epoca il Friuli non avesse dei maestri compositori di qualche merito. Così troviamo come conosciuti e tenuti in reputazione un *Marsilio Casentini, admodum peritus in scientia musicali*, maestro di cappella a Gemona, succeduto al padre Silio, già mentovato, nel 1600, e compositore sacro e profano; — un *Giulio Cesare Martinengo* veronese, conosciuto per i suoi *Madrigali*, maestro nella nostra cattedrale e più tardi a S. Marco di Venezia, ove passò con amplissime testimoniali di valore e di benemerenza, rilasciategli dalla Comunità di Udine; — un *Filippo Cristianelli*, maestro ad Aquilea, che compose dei *Salmi a 5 voci*; — un *Gregorio Gallino*, maestro ed organista a Gemona, autore d' un buon *Regina Coeli* e d'una raccolta che contiene *Messa, Salmi e Litanie* concertate a 2 voci; — un *Matteo Melissa*, organista a Gorizia intorno al 1650, che compose una raccolta di *Salmi concertati* a 2, a 3, a 4 e a 5 voci; — un *Teofilo Orgiani* nominato maestro di cappella a Udine nel 1690, autore di parecchie opere profane, oltre che di composizioni sacre; — un *Giovanni Sebenico*, che fu maestro nel duomo di Cividale dopo la metà del secolo e scrisse un'opera e varie composizioni sacre. Si potrebbe citare altri nomi ancora appartenenti al secolo XVII, ma la loro musica rimase inedita.

La decadenza nella maggior parte di questi compositori è evidente pel fatto che si dedicavano a composizioni concertate e si lasciavano facilmente adescare dal genere profano, con quale profitto della musica liturgica non sarebbe difficile immaginare, quand'anche non ci fossero le opere a dimostrarlo. Che poi fra tanti male avviati ci fossero dei maestri di cappella, che non rigettavano le pure tradizioni antiche è cosa naturale, non fosse, nella peggiore ipotesi, che per quel conservatorismo, il quale quasi per forza d' inerzia continua nella strada vecchia (che non è certamente sempre la peggiore), ogni qual volta sorge una innovazione. Per gli sforzi di questi dunque, incoraggiati per giunta dalle energiche prescrizioni della Chiesa, la decadenza in questo secolo non fu tanto notevole, quantò nei due seguenti. Per ciò che riguarda Udine, in un documento del 1650, che reca l'elenco della musica, usata in quel tempo nella nostra cattedrale, troviamo fra gli altri nomi, anche quelli del Palestrina, del Willaert, del Croce e del Vecchi, che rappresentano nel canto polifonico sacro quel meglio che si può desiderare e che fanno da potente contrapeso alle malsane novità del tempo.

Ma intanto la corruzione, iniziatasi a Venezia, s'intensificava in tutti i paesi: le chiese si riempivano di strepiti fragorosi; ogni sorta di stromenti musicali, anche i più sfacciati, ci trovavano posto e congiuravano a scacciare dall'ambiente sacro il raccoglimento e la pietà.

Ecco come parla in proposito un'autorità musicale superiore ad ogni sospetto, il Wagner, « Il primo passo verso la decadenza della vera musica sacra cattolica, fu l'introduzione in chiesa degli stromenti orchestrali. A cagione di essi, pel loro libero impiego, si inoculò nell'espressione del sentimento religioso un certo che di sensuale, che la pregiudicò d'assai

ed ebbe un'influenza dannosissima sul canto in generale. La virtuosità degli stromentisti ha sfidato i cantori all'emulazione; ben presto il gusto profano del teatro ebbe ad entrare in chiesa » (1).

Le orchestre si erano trasformate quasi in tanti palchi scenici di nuovo genere, dove cantori e suonatori davano spettacolo di sè e con stravaganze, boccaccie, e gesti ridicoli, non meno che colla musica, divertivano gratis e meravigliosamente il pubblico. Aveva un bel levare la voce contro tutto ciò Benedetto XIV colla celebre enciclica *Annus qui* (19 febbraio 1749) e raccomandare il canto fermo, affermando essere desso «il canto che incita lo spirito dei fedeli alla divozione ed alla pietà; è desso, che eseguito nella vera ed appropriata maniera, viene udito con maggior piacere dai fedeli e con ragione preferito all'altro, chiamato canto armonico o figurato». Esso sembrò troppo gretto e noioso; quindi o si abbandonò, oppure venne storpiato, svisato e reso quasi irriconoscibile, a tal punto che fu fortuna se il suo uso si restrinse a poco. Si finì collo smarrire completamente il concetto differenziale fra la musica sacra e la profana: le forme riuscirono pressochè identiche per entrambe ed i compositori credevano ingenuamente di salvare il carattere chiesastico con qualche ripieno un po' più severo, e con qualche fugato intercalato nei luogi più opportuni. Anche musici di fede e di specchiata pietà, che avrebbero dovuto intuire la differenza sostanziale fra i due generi, peccavano in buona fede dello stesso peccato. È interessante per noi a questo proposito rileggere un discorso intorno alla musica sacra friulana, tenuto dall'abate Domenico Sabbadini

(1) Wagner — *Gesamm. Schriften* II, 335. Citaz. del Katschthaler nella *Storia della musica sacra.*

in questa stessa Accademia nel febbraio del 1820, quando si era quasi al colmo della depravazione. Ne riporto due soli periodi: *A maggior lustro giunse la musica* — dice egli — *allorché sulla fine del secolo XVI si cominciò ad introdurre nelle composizioni di chiesa una qualche tinta della musica profana, che già faceva dei grandi progressi e vi si aggiunsero gli strumenti.... Il servirsi del genere affettuoso sentimentale ed ameno, quando il senso delle parole lo richiede e sì nella parte vocale, che nella strumentale, parmi che non sia da riprovarsi...* (1). Le lodi che fa poi di un certo compositore nostrano del suo tempo, mostrano ancora meglio, quanto i suoi criteri fossero lontani dal vero.

Il nostro Friuli seguì a rotta di collo l'andazzo generale, non però senza qualche onorifica eccezione. Ci furono dei maestri, che seguendo ancora la tradizione antica, grandemente si distinsero nel secolo XVIII, per quanto le loro buone intenzioni e gli sforzi individuali restassero inefficaci. Fra questi, primo in ordine di tempo viene *Paolo Benedetto Bellinzani*, ferrarese, che, fu nominato maestro della nostra cattedrale nel 1715, e pubblicò varie composizioni profane (*Madrigali e Duetti*), parecchie *Messe* e una raccolta di *Salmi brevi e di inni per i vespri di tutto l'anno* a 8 voci, con orchestra d'archi ed organo, opera dedicata con magnifica dedica ai Deputati della città di Udine. Altro ancora più illustre e fecondo autore fu il sacerdote *Bartolomeo Cordans* veneziano, maestro della nostra Metropolitana dal 1735 al 1757, anno della sua morte. Dapprima scrisse musica profana, ma poi si occupò esclusivamente della sacra e fu uno dei migliori del genere, che in quel secolo vantasse l'Italia.

(1) D. Sabbadini *Dell'origine e delle vicende della musica ecclesiastica* ecc. Udine 1863 pag. 10.

Lasciò un numero prodigioso di composizioni di ogni sorta, senza contare quelle che diede alle fiamme per pura bizzarria. Non è sempre immune dai difetti del tempo, ma se nei pezzi concertati segue la via vieta, nelle altre composizioni però è lodevolissimo e ricercato anche oggi dagli editori di musica buona, i quali pubblicano volentieri le sue opere inedite. Un suo allievo di notevole merito e riputazione fu il sacerdote *Pietro Pavona* oriundo di Palmanova, maestro nel Duomo di Cividale, dove morì nel 1786. Si acquistò fama colla pubblicazione di *quattro Messe* di genere palestriniano. Lasciò altre belle composizioni fra le quali si distingue una *Salve regina* a 4 voci.

A questi pochi, ma egregi rappresentanti del buon genere, tiene dietro una quantità di compositori nostrani, che riempirono il Friuli di una colluvie di Messe, Salmi, Inni e Mottetti, i quali di sacro non avevano altro che le parole. Così noi vediamo succedersi, quasi senza eccezione di bene, il *Tomadini seniore, il Rampini, il Marzona, il Planis, il de Vit, il de Grassi, il Zorzi, il Bodini, il Pecile, il Romano, il Magagnini, il Girardi, il Gioffredi, il Traversari* e molti altri, che non vale la pena di nominare facendo appena onorevole eccezione fra tutta questa turba allegra il *Comencini*. E come questi non bastassero, ad accrescere lo scandalo e la rovina si introdussero le composizioni, liturgicamente pessime, di parecchi altri autori non Friulani, p. es. quelle dell'*Asioli*, del *Ricci*, del *Rossi* e sopratutto quelle del *Mercadante*, che formavano la delizia del pubblico male avvezzo anche a nostra ricordanza. Tutto il Friuli non meno che il resto dell' Italia, delirava e si sdilinquiva in chiesa quasi come in teatro. Chi non ricorda ancora le virtuosità degli a solisti, gl' intermezzi di-

sinvolti e le allegre sinfonie dell'orchestra, il rimbombo fastoso ed assordante del complesso, che echeggiava fino a pochi anni fa sotto le maestose volte del nostro maggior tempio, nelle grandi feste? La folla stipata si godeva a bocca aperta, a occhi sbarrati, colle teste rivolte all'orchestra, lo spettacolo gratuito che lassù si dava, pronta poi alle ultime battute dell'Agnus Dei a precipitarsi in gran parte fuori all'aria libera, come gente che, godutosi lo spettacolo musicale, null'altro aveva da fare in chiesa!

Per molti anni durò indisturbato questo disordine di cose. Ma intanto a Cividale sorgeva l'alba di tempi migliori. Il primo accenno lo diede quell'anima candida e tutta armonie, che fu il sacerdote *Giovanni Battista Candotti* (1809-1876), maestro di cappella in Duomo e compositore fecondissimo, assai popolare in tutto il Friuli e celebre anche fuori del breve giro della patria. A dire il vero, neppure egli si curò sempre di castigare a dovere le sue composizioni. La vena scorrevolissima ed abbondante, la fantasia pronta ed immaginosa, la passione calda ed irruente, lo lanciarono talora oltre ogni limite convenevole, tanto, che egli stesso più tardi deplorò e condannò le sue produzioni della prima maniera, quelle che purtroppo erano maggiormente in voga.

Ma se in pratica non fu sempre senza peccato, riuscì però ottimo in teoria, del che fanno ampia fede i suoi scritti, specialmente quello *sul Canto ecclesiastico e sulla Musica da Chiesa* (1) e l'altro *sul carattere della musica da Chiesa* (2).

(1) Venezia; G. B. Merlo, 1847.

(2) Milano; Ricordi, 1851; (estratto dalla *Gazzetta Musicale*).

Non di meno, più che per le sue 519 composizioni e per i suoi scritti, egli a mio debole parere, merita la nostra massima riconoscenza per averci creato il Tomadini, vero astro maggiore nel cielo della musica, uomo assolutamente superiore al suo tempo, anima veggente, iniziatrice di quella riforma, cui sembrava nessuno desiderasse, ma che doveva pur finalmente prendere piede ed allargarsi a tutta l'Italia, specialmente quando nuovi decreti e più rigorose disposizioni pontificie vennero a darle autorevole impulso e l'esempio di altre parti d'Europa efficace incoraggiamento.

Ed eccoci di nuovo al Tomadini. Riprendendo il filo interrotto, continuiamo ad occuparci di lui.

Il Tomadini dunque, dopo aver appreso le regole fondamentali dell'arte musicale, che il Candotti, suo primo ed unico maestro, gli aveva insegnate, continuò a formarsi da sè, lasciandosi guidare da una intuizione penetrante e sicura che lo condusse a concepire una idealità tanto più ammirabile, quanto più divergente dalla via comune e ribelle alla moda depravata del tempo. Uomo di viva pietà, raccolto e meditativo, riconobbe facilmente le aberrazioni della musica sacra, ben più acconcia a dissipare la pietà dei fedeli, che capace di concentrare il loro pensiero in Dio. Cultore appassionato delle scienze ecclesiastiche, specialmente della liturgia, conosceva a meraviglia che l'unico canto ufficiale della Chiesa era il canto fermo e che erano benignamente tollerate soltanto quelle composizioni di canto figurato, che meglio imitavano la grave maestà ed il carattere religioso del primo, e che avevano il loro ideale nella maniera palestriniana. Ecco dunque ben determinate le fonti alle quali doveva attingere.

Le vecchie edizioni del gregoriano gli fornirono una

miniera inesauribile. Studiò i codici antichi e meditò quelle poche disquisizioni intorno al canto gregoriano, che potè trovare in quei tempi di piena trascuranza. E dopo di essersi per tal modo ben addentrato nei segreti delle tonalità antiche e di aver compreso l'immenso tesoro di effetti musicali che il grave e maestoso canto antico racchiudeva in sè, si diede a studiare l'arte meravigliosa colla quale i grandi maestri della musica sacra seppero combinare le melodie gregoriane in armonie mai più udite, rinforzando l'efficacia potente di quelle col nobile e misterioso fascino della polifonia. E così fu, che quell'anima s'immedesimò, s'imbevette un po' alla volta dell'antico, per trasfonderlo poi, adattato alle legittime esigenze del progresso, nelle sue immortali composizioni. Ed è bello vedere quest'umile figlio del Friuli mettersi e procedere risoluto per una strada che per essere stata abbandonata da quasi tre secoli, sembrava nuova, solo, senza esempio, senza incoraggiamento, sostenuto unicamente dalla bontà della causa che difendeva e dalla fiducia nella vittoria finale, che non doveva mancare, come difatti non mancò più tardi, dopo aspre battaglie contro tutto un mondo di deliranti e, starei per dire, di pazzi, che avevano convertite le chiese in rumorosi teatri.

Le sue composizioni, sovranamente geniali, cominciarono ben presto ad assumere il sapore dell'antico. La sua linea melodica, sempre pura e piana, arieggia ben di spesso il canto fermo; l'inquadratura, lo sviluppo, la concatenazione delle singole parti, l'armonia schietta, naturale e pur sempre nuova, la proporzione e la logica del tutto, trattato colle più abili risorse del contrappunto, danno ai suoi lavori un aspetto nobile ed elevato. L'austerità della forma, la castigatezza dell'espressione, la solennità e la pace che dominano,

Narodna in univerzitetna knjižnica Ljubljana

specialmente nelle sue Messe, dicono chiaro, ch'egli, dotato d'un sentimento religioso profondo, basato sulle più ferme convinzioni, voleva che la musica ecclesiastica parlasse alla mente non meno che al cuore e che i sentimenti da essa eccitati fossero tali da purificare l'anima, assopire in essa il torbido tumulto delle passioni e sollevarla alle placide serenità del cielo sulle ali d'una fede robusta e d'un amore, che nulla avesse di terreno. Ecco come egli stesso si esprime nella prefazione ai suoi Venti Mottetti: « L'arte della musica, e così dico dell'altre arti belle, non è già da coltivarsi, come taluni a torto vanno dicendo, per amore all'arte stessa, ma sì affinchè per essa vengano eccitati nell'animo nobili e degni affetti, mossi devotamente i cuori dei fedeli, le menti sollevate alle supernali cose e a tutto il bene operare le volontà sieno confortate e sostenute » (1).

Anima eminentemente estetica e slanciata verso l'infinito, come aveva subito il fascino delle melodie gregoriane e della polifonia classica, così non fu sordo ai progressi veri e reali che s'erano maturati coi tempi. Assimilatisi i due primi elementi, tentò con esito felicissimo di conciliarli e fonderli con le forme nuove, ottenendo effetti meravigliosi e non più uditi. E sia detto per la verità, per la giustizia e per l'onore del nostro Friuli, che in questo tentativo a lui pienamente riuscito, egli fu indubbiamente il primo, avendo prevenuto non solo i recentissimi saggi del Pizzetti (Ildebrando da Parma, come lo battezzò il d'Annunzio) e del Debussy, ma quelli ancora del Wagner stesso, che ammiratore ed entusiasta del canto antico, aveva tentato di introdurne le modalità nella musica nuova coll'ultima sua opera il Parsifal (1876).

(1) XX Motectula; Milano calcograf. *Musica Sacra.*

E noi Friulani dobbiamo andar superbi di questa innovazione che generalizzata aprirà vasti orizzonti e dobbiamo proclamare ad alta voce questa nostra mal conosciuta gloria.

Ma andiamo avanti. Ammiratore e studiosissimo di Bach e di Händel, il Tomadini apprese molto del moderno dai due grandi Tedeschi, ma conservò sempre alle proprie composizioni un'impronta assolutamente personale, onde la sua musica si distingue facilmente fra tutte; e si capisce perchè. Per sostenere la parte vocale egli ricorre quasi sempre all'accompagnamento, assegnandolo in massima all'organo, talora all'armonium con l'arpa, della quale era suonatore abilissimo, e solo in casi eccezionali all'orchestra. Nel modo di trattarlo non varca mai i limiti fissati dalle prescrizioni liturgiche, che lo permettono solo come parte accessoria ed ausiliare del canto. Però anche con queste giustissime restrizioni il Tomadini non solo non si trovò mai impacciato, ma anzi, grazie alla sua profonda dottrina contrappuntistica, seppe elevare l'accompagnamento ad una dignità ed eleganza senza esempio anteriore, fluente, legato, pieno e compatto, che sembra quasi una cosa completa da sè, ma nello stesso tempo rispondente in modo meraviglioso alla parte vocale, colla quale si fonde in unità organica senza confondersi con essa e senza usurparle il primato. E (detto di passaggio), se fu maestro nello scrivere per l'organo, non fu meno ammirabile nel suonarlo, tanto che, sia pel genere che prediligeva, come per le ispirate improvvisazioni che faceva, poteva benissimo stare a paro coi migliori organisti del suo tempo.

Delle sue composizioni, alcune sono condotte con tutto rigore, diatoniche e polifoniche, basate sulle tonalità antiche. Così per es. la bellissima *Messa a quattro voci maschili*,

premiata in un concorso dal governo francese nel 1862 (1) i *Salmi della B. V. armonizzati* per quattro voci, *dodici Miserere* sui dodici modi a quattro voci: *molti falsi bordoni* un'altro *Miserere* in trinodia e coro di 4 voci eguali: vari *Responsorî*, *Mottetti*, *Antifone* e *Tantum ergo;* alcuni *Inni*, fra i quali quello di S. Donato ha le strofe nel modo III, alternate con interludii d'archi ed organo, veri gioielli orchestrali nella medesima tonalità: sessantasei *Fioretti* pel mese di maggio e giugno a 5 voci, d'una fattura palestriniana perfetta, con una pregevole prefazione. Peccato che quest'ultima opera sia inedita! C'è inoltre l'accompagnamento d'organo al canto gregoriano del *Te Deum;* questo stesso inno armonizzato a quattro voci e parecchi altri lavori, Nè va passato sotto silenzio il classico *Preludio orchestrale* del suo oratorio *La Risurrezione di Cristo* che ha per tema la bellissima melodia gregoriana della sequenza pasquale *Victimae paschali* (2) e cosi pure è doveroso mentovare *il ~~cantico~~ salmo del beato S. Francesco d'Assisi* musicato nel IX modo per ~~baritono~~ ed ~~arpa~~ organo e pubblicato nel 1855 dalla Gazzetta Musicale di Milano, a pieno al canto per baritono ed arpa.

Oltre alle enumerate composizioni fa luminosa testimonianza alla sua scienza dei modi antichi il *Dialogo sulle*

(1) Di questa Messa, composta *pour les Horpheons de France*, la Commissione esaminatrice disse fra le altre cose: *Pour retrouver la facture qu'on doit admirer dans cette oeuvre distinguée, il faut remonter aux maîtres de l'école italienne des XVI et XVII siècles.*

(2) *La Risurrezione di Cristo* fu fatta per concorso, nel quale il Tomadini ottenne il primo premio. Il giurì dice del preludio: *lo apre col canto liturgico della sequenza e dai violoncelli che lo muovono, lo svolge con meraviglioso magistero in contrappunti bellissimi a parti reali, prima con tutto il quartetto a vicenda indi col pieno dell'orchestra.*

Questo pezzo solo chiarisce già un grande maestro. — Le lodi poi continuano con profusione sul resto dell'oratorio.

tonalità gregoriane che l'illustre maestro dettò durante la sua ultima malattia al suo carissimo e valente allievo prof. Vittorio Franz, dialogo, che a quei tempi era uno dei migliori lavori del genere, che la letteratura musicale possedesse. Sgraziatamente restò inedito, ma c'è speranza di vederlo fatto di pubblica ragione forse fra breve.

Siccome poi lo scopo supremo del Tomadini era la restaurazione della musica sacra, sapendo che le innovazioni radicali non si possono ottenere d'un tratto, quando il pregiudizio e l'abuso sono entrati nell'abitudine generale, spesso più forte della legge stessa, così egli prudentemente cercò di effettuare il suo disegno per gradi. Ed è per questo che a fianco delle sue opere in stile puro e strettamente liturgico, ne troviamo delle altre, che potremmo almeno parzialmente, chiamare di transizione, le quali senza andare contro i criteri fondamentali della riforma, cercano tuttavia d'insinuarsi nel gusto del pubblico e di tirarselo dietro colle blandizie del sentimento. Ma anche in questo quanto non è lontano dalle sguaiatezze incomposte, o dalle tragiche drammacità di altri musici di chiesa! Come è nobile, elevato e sereno! L'anima dell'uditore sotto l'influsso mistico di quella musica si sente scossa come da un soave soffio di paradiso, si commuove, si agita, si spinge in alto, purificata e desiderosa solo di quella beatitudine, che trova la sua fonte in Dio. Insuperabile in questo genere, un gioiello autentico è la sua così detta *Messa celeste*, o *Messa piccola di S. Cecilia*, a tre voci maschili con arpa e armonium. Raccomandabilissimi i suoi *XX Motectula*, parimenti a tre voci maschili con arpa ed armonium, oppure solo organo, pezzi di getto, ispirati, divini, pei quali l'illustre Perosi ebbe lodi altissime, facendonese eseguire appositamente alcuni dalla *schola cantorum* del nostro semi-

nario, quando fu a Udine a dare il suo Natale. Pieno di pietà ed esuberante di sentimento religioso, l'*Anima Christi* a 3 voci con tenore obbligato.

Di grande valore è pure lo *Stabat Mater* per coro a 4 voci, concerti di tenori e basso con alternazioni di gregoriano. I concerti mono-, dino- e trinodici, con accompagnamento di arpa, sono un vero pianto, che cava le lagrime a chi lo ascolta, assai meglio di tanti altri celebri pezzi simili. Ispirate e veramente bibliche sono le *Lezioni* dei *I notturni della Settimana Santa e del Natale* con arpa; deliziose e piene di un brillante liricismo le *Canzoni maggiori alla Madonna*; seducenti per semplicità ed intonazione popolare *le minori*; grandiosi e solenni i molti *inni* e *responsorii*, soavi e caratteristici i *mottetti*, gli *offertorî* e le *antifone*.

Altre notevolissime pubblicazioni di questo genere, ma più severe ed elevate, sono la *Messa a 3 voci* con organo, premiata a Nancy nel 1854; la *Messa Ducale* a 3 voci con orchestra ed organo, scritta e pubblicata nel 1865 per commissione del Duca di S Clemente a Firenze; la *Messa Postuma* ed il *Te Deum* a 3 voci con archi, timpani ed organo, pubblicati a Milano dopo la morte dell'autore. Alle quali composizioni non si saprebbe rimproverare altro, che forse un po' la lunghezza e qualche inutile ripetizione di parole.

Esorbita dalle rigorose esigenze liturgiche, perchè scritto con intendimenti speciali, ma non per questo meno notevole, anzi certamente uno dei più poderosi lavori del maestro, il grande *Miserere* a 3 voci (coro ed a soli) con archi ed organo, il quale non ha nulla da invidiare alle più celebrate composizioni sacre da concerto.

Non parlo di quel capolavoro che è l'oratorio: *La risurrezione di Cristo*, non del *Cantico di S. Francesco*, en-

trambi già ricordati di passaggio: non di tanti brillantissimi *Cori drammatici ed accademici*, parte a voci sole, parte con quintetto d'archi, che fanno ampia testimonianza alla ricchissima vena lirica del Tomadini, e non di altre composizioni semi-sacre e profane, che non entrano nel mio assunto; e devo naturalmente tralasciare anche l'enumerazione di molte eccellenti composizioni sacre, che non sono nel dominio pubblico, ma giaciono sconosciute a Cividale.

È facile immaginare come queste opere musicali, belle nel più genuino senso della parola, esercitassero un potente influsso ovunque fossero eseguite, apparecchiando il terreno alla riforma.

I due luoghi, dove il Tomadini esercitò più direttamene e coi fatti e colle parole, la missione di restauratore, furono il duomo di Cividale ed il seminario arcivescovile di Udine. La cappella della nostra Metropolitana, vergognosamente decaduta ed asservita alle più viete produzioni, gli fu sempre ostile, mentre sarebbe stato per essa di grande merito ed onore sostenerlo ed assecondarlo, anche per risollevarsi alle altezze artistiche ed alla gloriosa tradizione antica.

Cividale in quel tempo ebbe il vanto di avere contemporaneamente il Candotti e il Tomadini, il primo come maestro di cappella, l'altro come organista. I due illustri personaggi si stimavano, si amavano, si veneravano a vicenda e lavoravano di conserva, ma il predominio della tendenza riformistica del Tomadini era evidente. Candotti stesso, benchè d'indole e di idee molto diverse, subì il fascino irresistibile delle di lui composizioni ed in conseguenza cercò di stringere meglio i freni al proprio genio, mettendosi ancora più risolutamente al sodo ed al severo, non disdegnando per tal modo di farsi imitatore e discepolo di colui, che fu già

suo allievo devotissimo. Quanto gloriosa fosse per Cividale quell'epoca, è facile immaginarlo. La cappella di quella Collegiata era venuta in grande reputazione. Molti del clero friulano, amanti della buona musica, accorrevano in certe occasioni appositamente ad assistere alle esecuzioni che faceva, e così restavano bene impressionati e migliorati nei criterî musicali; giacchè il Tomadini non tollerava che le profanità, altrove in uso, venissero a contaminare le sacre funzioni del suo duomo, e ciò a tal punto, che essendosi una volta, durante la sua ultima malattia, eseguito a sua insaputa qualche cosa di meno castigato, egli, quando venne a saperlo, pianse tutta una notte per il vivissimo dispiacere provato.

Ancora più larga ed efficace riuscì la sua influenza nel patrio seminario, dove stava formandosi il giovine clero. Egli vi aveva dato ormai da chierico saggi altissimi del suo genio musicale. Anche dopo essersi stabilito a Cividale conservò grande affetto per quell'ambiente, che considerava come una seconda famiglia; ci veniva con massimo piacere in tutte le feste principali dell' istituto. Prendeva parte attiva alle esecuzioni, che vi si facevano ed arricchiva il repertotio musicale del seminario di composizioni proprie, che sono tenute ancora in quell'onore che giustamente si meritano. Quell'anima santa ed indimenticabile, ch'era il rettore Antivari, lo favoriva in tutto. Così il giovine clero che in quei tempi usciva dal seminario, portava seco nelle varie parti della diocesi il buon indirizzo ed il germe della riforma, ricevuto direttamente dall' illustre maestro.

Oltre a ciò il Tomadini, inesauribile nella sua vena e sempre disposto a compiacere gli altri, forniva volentieri delle composizioni ai privati ed alle cappelle, che gliene facevano richiesta; per la qual cosa non pochi suoi manoscritti

andarono dispersi a tutti i venti, portando il soffio innovatore ovunque arrivavano.

Ma tutto questo gli sembrava ancora poco e troppo circoscritto: anelava ad una azione molto più vasta; nel suo zelo ardente si spingeva molto più in là del Friuli; pensava a tutta l'Italia, o, dirò meglio, pensava alla musica sacra, che non conosce regionalismi, nè nazionalismi, ma che è una ed universale, come la Chiesa.

Trovandosi a Roma, a Firenze, a Milano ed altrove s'era imbattuto in parecchi egregi personaggi, che disgustati al pari di lui delle aberrazioni della musica ecclesiastica, persistenti con deplorevole ostinazione in tutta l'Italia, mostravansi disposti a scendere in campo e a combattere per la buona causa. Strettosi con essi in santa lega, studiati i modi, i mezzi e quant'altro occorresse per un'azione risanatrice pronta ed energica, il nostro Tomadini non risparmiò nè brighe, nè fatiche per approdare a qualche cosa di concreto. Si venne ben presto ai primi affiatamenti formali; cominciarono a tenersi delle adunanze e dei congressi, dei quali i più notevoli furono quello di Venezia nel 1874, di Firenze nel 1875, di Bologna del 1876, e di Bergamo nel 1877 e quello internazionale di Arezzo nel 1882 [1]; nei quali ebbe sempre parte principale, rispettato ed ascoltato per la sua dottrina eccezionale, per la prudenza e per lo zelo illuminato, da quanti sentivano vivo il desiderio della riforma. I suoi principali colla-

[1] Quando si tenne l'importantissimo congresso europeo di Arezzo, in onore del monaco Guido, Tomadini era ammalato seriamente, ma il presidente dell'adunanza venne apposta a Cividale per udire il parere del nostro maestro intorno a quesiti di molto peso, nei quali egli era il più competente. E notare che in quel congresso c'era il fiore di tutti i musici sacri dell'Europa!

boratori furono l'illustre benedettino padre Amelli milanese, odierno presidente generale della Associazione Italiana di S. Cecilia, il cav. Mella di Vercelli, il marchese Castiglioni di Milano, il cav. Madogli di Firenze, il prof. Silipigni di Napoli e l'avv. Remondini di Genova, ai quali si aggiunsero ben presto il Maglioni, il Casamorata, il Mabellini, il Perosi padre, il Bonuzzi ed altri ancora, i quali tutti avevano in grandissima reputazione il Tomadini, anzi l'avvocato Remondini si stimava altamente onorato di poter servire la messa a questo umile sacerdote friulano, ogni qual volta ne avesse opportunità.

A questo manipolo d'eroi se non mancarono ostacoli ed amarezze d'ogni fatta, specialmente per parte di certi maestri e di certe cappelle, che non sapevano o non volevano abbandonare una strada fiorita e comoda, non mancarono però neppure i più vivi ed autorevoli incoraggiamenti, specialmente da parte di Leone XIII e di molti vescovi, nonchè il valido appoggio di nobili e facoltosi personaggi laici. Fra questi ultimi il duca di S. Clemente di Firenze fu pel nostro Tomadini un vero Mecenate.

Il primo frutto di quest'azione collettiva fu la fondazione del benemerito e tuttora fiorente periodico *Musica Sacra*, che comparve a Milano nel maggio 1877 sotto la direzione dell'Amelli e del Tomadini stesso. Subito dopo venne lanciato un proclama *Agli Italiani cultori ed amici della musica sacra*, col quale si mettevano le basi per una associazione generale italiana col titolo di S. Cecilia, il cui scopo era ed è quello di *ristaurare la musica di chiesa secondo le esigenze della Liturgia e dell'Arte*. Fra i firmatarî troviamo naturalmente in prima fila il nostro Tomadini.

Come conseguenza dell'agitazione così felicemente pro-

mossa fu ancora la fondazione di ottime scuole di musica a Milano, Venezia, Roma, Torino, Firenze ed in altri centri nelle diverse regioni d'Italia; un nuovo impulso ed una migliore sistemazione del canto nei seminarî; l'interesse che presero al canto gregoriano i Conservatorî di musica; la rievocazione delle tonalità antiche e della musica diatonica, tanto propugnata dal Tomadini e coll'esempio e colla parola (1); il sorgere di giovani compositori sacri, decisamente avviati per la nuova via; i concorsi a premi per le composizioni sacre migliori; l'introduzione degli organi liturgici; il propagarsi e il moltiplicarsi delle buone esecuzioni ecc. ecc.

Insomma il movimento, tanto desiderato ed inculcato dalla Chiesa, s'era, per merito del Tomadini e dei suoi compagni, iniziato con gagliardia. Ormai nessuno poteva arrestarlo e nessuno lo arrestò. L'ultimo colpo alla depravazione lo portò il sapientissimo *Motu proprio del regnante Pontefice Pio X,* relativo alla musica, ed i refrattari si videro perduti per sempre.

La vittoria finale venne parecchi anni dopo la morte del Tomadini, ma ciò nulla toglie al suo merito ed alla sua gloria. I più illustri musici sacri che vennero dopo di lui, lo riconoscono per proprio maestro tanto nell'agitazione per la buona causa, che nella composizione. Ecco alcuni nomi della gloriosa pleiade: Bossi, Perosi, Tebaldini, Gallignani, Terrabugio, Bottazzo, Capocci, Mappelli, Gallotti, Ravanello, Cicognani, Franz, Polléri, Mattioli, il padre De Santi, mons. Nasoni e cento altri, sparsi a lavorare per la buona causa

(1) Al congresso di Bologna, nel quale fungeva da vice presidente, tenne un dottissimo discorso, additando come mezzo potente, per una pronta ristaurazione di musica sacra, appunto il ritorno ai grandi maestri del secolo XVI e XVII e specialmente al Palestrina.

in tutta la penisola. Quando nel 1899 fu a Cividale per dirigere la « Risurrezione di Cristo » del Tomadini, l'illustre direttore del Conservatorio di Bologna M. Enrico Bossi, il quale tanti trionfi consegui e così alto tiene l'onore dell'arte italiana nell'austero settentrione, avendogli chiesto che cosa pensasse del nostro Tomadini, egli, parlando di sè e dei suoi colleghi in musica sacra, così mi disse: « Noi tutti dobbiamo moltissimo al Tomadini, il quale fu la *vox clamantis in deserto*, quando tutta l'Italia Mercadanteggiava, Aldegava ecc. (1); *vox clamantis*, che trovò un'eco potente in molti giovani petti e fu come il seme, che noi vediamo meravigliosamente fruttificare nel campo della musica sacra.

Raccogliendo ora lo sguardo in particolare al nostro Friuli, vediamo subito che anche qui l'opera del Tomadini non tardò a produrre i suoi buoni frutti. Il seminario rimase naturalmente il centro di ogni miglioramento. A titolo di onore devo soggiungere che fra le varie scuole di canto le primissime a mettersi in piena regola e a distinguersi furono quella di Tolmezzo e quella di Moggio. Nel resto della diocesi le cose andarono un po' più a rilento, ma pure si progrediva. Fra i nostri ultimi arcivescovi, quello che maggiormente si prese a cuore la riforma e ne volle pronta e completa effettuazione, fu mons. Zamburlini, appassionato intenditore del canto liturgico. Egli riorganizzò la scuola del gregoriano in seminario, incoraggiò il canto figurato, nominò una commissione diocesana speciale che curasse il buon andamento della musica sacra, prescrisse un rego-

(1) Alludeva all'insano entusiasmo per le composizioni chiesastiche del Mercadante e del Aldega, il primo assai conosciuto anche da noi, il secondo popolarissimo ed applauditissimo dove meno lo avrebbe dovuto essere — a Roma!

lamento consono al Motu proprio di Pio X che servisse di norma per tutta la diocesi, e così con queste ed altre simili disposizioni completò l'opera felicemente iniziata dal Tomadini.

In città una innovazione radicale nel campo pratico avvenne anche per opera della scuola privata di S. Cecilia, fondata nel 1893 dal sac. B. Zanutti cui si unì quasi subito il benemerito maestro V. Franz, collo scopo di snidare dalle chiese la musica profana sostituendovi la liturgica. Il servizio della Metropolitana rimasta ormai, per la condizione dei tempi senza cantoria propria (1), fu affidato a questa società per la parte figurata, ed ai pochi mansionari coadiuvati dai chierici del seminario per la gregoriana e così finalmente anche il nostro maggior tempio cessò di essere teatro di esecuzioni romorose e profane. Oggi dando in giro uno sguardo riassuntivo, possiamo calcolare in diocesi da 70 a 80 *scholae cantorum* fra le quali solo alcune poche non hanno saputo ancora camprendere la convenienza e l'obbligo di mettersi definitivamente sulla buona strada. Ma non tarderanno a farlo, non fosse altro perchè trascinate dalla corrente generale che da ogni parte le stringe ed incalza (2).

(1) Nel 1860 cessò anche l'antica Scuola comunale di canto. L'ultimo suo maestro fu il Tomadini stesso, che veniva da Cividale tre volte per settimana ad insegnare tentando di prolungare la vita a questa già celebre istituzione, affetta ormai, diremo così, da incurabile sclerosi.

(2) Purtroppo miglioramenti e progressi notevoli nell'arte non saranno mai possibili dove non si può avere una formale e bene intesa scuola di canto. Ma nei centri principali con un po' di buona volontà e di sacrificio si possono ottenere risultati magnifici e coll'arte si possono richiamare al tempio anche coloro, che altrimenti non ci andrebbero. A tale scopo però sono indispensabili le scuole di canto per i ragazzi, perchè le belle composizioni sono quasi sempre per voci dispari. Noi saremmo ben fortunati se una tale scuola si potesse avere almeno per la nostra Metropolitana, come si ebbe in tempi migliori. Ma purtroppo mancano le risorse d'una volta!

Esorbiterei dai limiti che mi sono imposto ed abuserei della pazienza di quanti mi ascoltano se volessi dilungarmi più oltre su ciò che avvenne dopo la morte del nostro illustre maestro. Basti dunque questo breve accenno ai buoni frutti che il seme da lui gettato nelle squallide zolle, produsse e va sempre meglio producendo.

Conchiudo le mie parole commemorative augurando che il nome di mons. Jacopo Tomadini resti scolpito a caratteri indelebili nella memoria di quanti amano le patrie glorie, come quello, che di gran lunga meglio di ogni altro illustrò il nome friulano nel campo dell'arte musica ed esprimendo

Inoltre è necessario che i maestri di cappella abbiano buon gusto e cultura musicale sufficiente per poter distinguere le composizioni buone sotto ogni riguardo, da quelle buone solo per qualche rispetto. Non devono dimenticare che la liturgia non detta le leggi del bello, ma dà solo le norme del conveniente per la chiesa e per i sacri riti, sottintendendo come postulato indiscutibile quelle dell'estetica.

Non basta dunque dire: Questa musica non va contro le prescrizioni della liturgia! ma bisogna anche poter soggiungere che è bella, artistica, geniale. Purtroppo c'è una falange intera di compositori, bene intenzionati e « buoni uomini », come li chiamava il Tomadini, i quali producono a più non posso; ma l'arte vera, l'arte alta se ne avvantaggia poco. I genî sono rari e, per disgrazia, la buona volontà non è sinonimo di talento.

Bisogna saper scegliere per sfatare anche certi pregiudizii aprioristici. Alcuni credono che dire *liturgico* sia presso a poco come dire *tedesco*, e che tedesco, pesante, indigesto, insopportabile sia tutt'uno. Errore l'uno errore l'altro! Ci sono degli Italiani più indigesti dei Tedeschi, e d'altra parte ci sono dei Tedeschi che è una delizia a sentirli. Tutto dipende dall'essere o non essere veramente geniali, e la genialità non è monopolio di nessun popolo. La musica di chiesa, da qualunque nazione provenga, non ammette distinzioni sostanziali nel suo ambito. Ci saranno delle sfumature accidentali, che distingueranno la musica di un paese, o di un autore da quella di un'altro, ma diversità di criterii essenziali non mai.

Tedesca, o italiana, slava, o francese che sia la musica, sappiano scegliere, sappiano scegliere! ecco quello che bisogna ripetere fino alla sazietà ai maestri di cappella! Se non sapranno fare buona scelta, rovi-

il voto che le sue opere in gran parte ancora sconosciute, vengano alla luce e rivelino sempre meglio quanto grande fosse la multiforme ed innovatrice genialità di questo umile figlio del Friuli e come egli a buon diritto abbia meritato l'appellativo di Palestrina del secolo XIX.

Narodna in univerzitetna knjižnica * Ljubljana

neranno la buona causa con spartiti liturgicamente fors'anche passabili, perchè castigati, composti e dignitosi, ma artisticamente cattivi, perchè vuoti senza ispirazione, senza pensiero.

Dove non c'è modo di avere buone esecuzioni di musica figurata per difetto di forze, è desiderabilissimo che si stia al canto fermo, cercando di eseguirlo decorosamente, colla sicurezza di ottenere gli stessi ed anche migliori effetti, che non col figurato.

26. VII. 1946