

CIVILTÀ ORGANISTICA TREVIGIANA FRA SETTECENTO E OTTOCENTO

Che Treviso vanti una storia musicale, un patrimonio organario e una letteratura degni di considerazione è notorio, anche se l'argomento attende tuttora rivisitazione organica ed esaustiva.

Invero, se le fonti restano lacunose per le intercorse devastazioni documentarie, se spoliazioni e vicende belliche hanno depauperato la città di importanti testimonianze, vi si conservano esemplari pregevoli, rimessi in luce da accurati restauri e da un prestigioso Festival internazionale, mentre il fervore degli ultimi tempi ha acceso approcci più sistematici nelle ricognizioni e negli inventari d'archivio.

Di recente, a cura della Fondazione Levi, sono stati editi tre ponderosi tomi sul catalogo del fondo musicale della Biblioteca Comunale, ed un quarto volume — relativo alla musica strumentale — è imminente. Tutto ciò favorisce la conoscenza dettagliata di dati relativi specialmente al XVIII e al XIX secolo (al periodo, cioè, successivo all'esemplare stagione cinquecentesca fiorita attorno alla Cappella musicale del duomo, magistralmente indagata da mons. Giovanni D'Alessi), sino a pochi anni fa trascurato dagli studiosi anche perché ritenuto di minor interesse rispetto all'epoca polifonica. L'attenzione dei ricercatori, comunque, ha ormai superato il mero aspetto tenico per allargarsi giustamente alla conoscenza della cifra ambientale. Da parte nostra, siamo venuti offrendo vari contributi di esplorazione su questa stagione, facendola intravedere vivace e composita. La ricchezza di presenze e di suggestioni attestate fra estetica tardo-barocca, neoclassica e romantica, è infatti difficilmente riscontrabile in altri contesti. Treviso non è stata terra di organari (in questo ha guardato soprattutto a Venezia): può bensì annoverare una schiera di organisti-compositori noti ben oltre le sue mura. Fra le quali torniamo ad addentrarci con questa antologia tematica, nell'intento di approfondire l'illustrazione di una musica tanto più significativa quanto più nostra.

*

Come premessa agli spartiti selezionati, crediamo opportuno offrire una sintesi, attraverso gli autori qui documentati o considerati in precedenti saggi, del quadro strumentale coevo. Un periodo percorso da fondamentali rivolgimenti politici, fermenti sociali e trapassi artistici, puntualmente riecheggiato da una letteratura per tastiera trascesa dal sonatismo cembalistico tardo-settecentesco alle suggestioni sinfoniche dell'Ottocento, nella quale l'organo si fece interprete dell'assemblea orante e tramite di una produzione ben più ampia della sfera liturgica, sublimando insieme valenze aggregative e precisi significati culturali.

Si può anzi rilevare come, nel panorama europeo contemporaneo, le sue peculiarità tecniche e timbriche si siano compenstrate con scenari storicamente e geograficamente differenziati, e l'osservazione s'impone per l'esatta comprensione delle composizioni nate all'interno delle varie scuole, specie quando si assumano a parametri le opere di Bach. È noto infatti come il confronto tra l'organaria tedesca e la relativa letteratura, culminante appunto nel sommo compositore, e quella italiana si risolve nella netta superiorità della prima in ragione della cultura protestante, assegnante alla musica un ruolo fondamentale nel sentimento religioso nazionale, così che alla sua fioritura concorsero significativamente idealità identitarie e politiche. Al contrario, in Italia, da quando le novità linguistiche del melodramma omologarono la musica da chiesa al belcanto, i tratti distintivi di sacro e profano si confusero nell'aulicità controriformistica comune alla corte e al tempio. La progressiva perdita d'identità del genere entro un contesto vieppiù laico e secolarizzato si riflettè anche nei nostri repertori per tastiera, parimenti animando liturgia, pratica cameristica e "divertissement".

Il clima illuminista trevigiano considerò nondimeno la musica a livello teorico-speculativo pluridisciplinare, sia — attraverso la celebre "Schola Riccatiana" — nei suoi rapporti colla matematica e con l'architettura, sia negli aspetti fisici e terapeutici (famoso il trattato "Musica medica" di Antonio Galletti), mentre dal seminario diocesano uscirono due grandi librettisti del teatro d'opera: Lorenzo da Ponte e Giovanni Bertati, noti rispettivamente per la collaborazione con Mozart e con Paisiello.

L'idea totalizzante della liturgia come fasto sonoro proseguì la prassi codificata attraverso un artigianato misurato e sicuro, non privo di riferimenti dotti, ma già informato ad una dimensione pubblica di ascolto che, come la banda sulla piazza, faceva della chiesa il suo luogo deputato. Invero, l'organaria regionale conservò dignità tale da richiamare l'attenzione di compositori come Marcello, Galuppi, Pescetti, Luchesi, Bertoni, Furlanetto, dediti ad altri generi, e specialmente all'opera. Nel Settecento l'organo si diffuse in ogni chiesa intrecciando rapporti razionali con lo spazio, il decoro e l'architettura, a significare la precisa attenzione di ottenere contemporaneamente un buon risultato visivo e sonoro. È questa l'epoca in cui, a vari livelli, vennero esprimendosi Andrea Luchesi, Giambattista Tagliasassi, Ignazio Spergher, Giambattista Bortolani, Girolamo Schiavon, Giambattista Cervellini, Niccolò Moretti, la cui matrice va ricondotta ai poli culturalmente prossimi di Venezia e Padova, e la cui produzione si apparenta alla levità coloristica e all'eleganza del secolo declinante.

Nell'ultimo Settecento chiese e monasteri avevano gareggiato nelle ufficiature in musica o nella ristrutturazione del patrimonio organario, governata in particolare, dopo la breve lezione del dalmata Pietro Nacchini, dalla scuola veneziana di Gaetano Callido. Colle confische napoleoniche ciò subì pesanti limitazioni, ma dopo la restaurazione asburgica si assistè ad una ripresa: nell'Ottocento crebbero varie realtà filarmoniche e "scholae" suburbane. Le solennità patronali continuarono a rappresentare eventi significativi sotto il profilo partecipativo e di costume, accentuando il rapporto diretto col popolo, tendenza — quest'ultima — emblematizzata dalla dinastia dei Fontebasso, i quali — a partire da Giuseppe e Giovanni — rispecchiarono tutto un secolo attraverso tre generazioni di artisti.

Altri autori che scrissero disinvoltamente sia per il tempio sia per salotti e teatri e che, in un contesto esprimente certe esigenze d'arte, di scienza e di progresso compatibili col clima censorio, coltivarono la musica a fini didattici e formativi si ebbero in Gaetano Nave, Giambattista Bellio, Beniamino Nardari, Pietro Fontebasso, Eugenio e Pierluigi Furlanetto, Antonio Biscaro, i quali lasciarono lavori che potremmo definire sacri più in rapporto all'ambito di riferimento che alla loro effettiva natura, non

diversamente da quanto testimoniato (sostanza artistica a parte, naturalmente) dai maggiori Bellini, Donizetti, Cheribini, Mercadante, sino a Rossini e a Verdi. Il clima restava lontano dalla soglia di concezioni più rigorose, acuendo i suoi portati sulla scia del melodramma imperante.

Nell'accostare i nostri musicisti va quindi tenuto presente — rispetto alla situazione d'oltralpe — il balzo effettivamente compiuto su altro terreno dall'intera area italiana. La stasi era evidente e di ciò si era consapevoli, come stigmatizzava nel 1866 il veneziano Felice Toffoli: "...In chiesa i giovani maestri fanno presentire la loro disposizione a scrivere un'arietta per dame o un terzetto semiserio. V'è la tendenza a sostituire l'artificio di mestiere all'ispirazione; gli abusi dell'istrumentazione, i grossolani effetti delle sonorità ci hanno reso insensibili alle cose semplici e belle...". Né stupirà, alla luce di questa constatazione, l'opinione raccolta attorno a quel tempo dal Fapanni presso un parroco di campagna che, lui vivente, non desiderava l'organo nella propria chiesa, trovandolo causa di distrazione durante le sacre funzioni. In effetti, in questo gioco d'interferenze, lo strumento s'era mondanizzato e aveva assunto come referente, nei suoi risvolti più plateali, un chiassoso sinfonismo bandistico.

Analogamente, con una sequela di pagine strutturalmente e armonicamente piuttosto stringate, il fertile sfondo nostrano rievocò brio e coloriture di rossiniana memoria. Del resto, erano gli anni di padre Davide da Bergamo, dei Fumagalli, di Giovanni Morandi, di Vincenzo Petrali e d'una schiera di epigoni che sulla tastiera venivano surrogando dinanzi alla componente più umile sonorità ricercate.

Lungo la seconda metà del secolo, le innovazioni dell'organo concertato attuate dai vari costruttori (Aletti, Agostini, Bazzani, Cipriani-Pugina, De Lorenzi, Maggiotto-Giacobbi, Scuro, Zordan) accentueranno simili gusti. L'organo callidiano del duomo subirà nel 1876 coi Locatelli una radicale trasformazione ispirata alle risorse della scuola lombarda; circa vent'anni prima s'era installato nella chiesa S. Agostino un esemplare serasiano le cui peculiarità meccaniche ed espressive superavano la tradizione veneta. Di qui, la spettacolarità dei giochi orchestrali e gli adattamenti di motivi operistici, protratti anche dopo l'affermazione del pianoforte a pro-

tagonista di simili fantasie nei trattenimenti di società. Tale confusione estetica vide i nostri autori sfoggiare efficacemente i “ferri del mestiere”, e l’ottica odierna vi consente un approccio meno pregiudizievole in quanto imprescindibile dalla comprensione dell’epoca.

A fine secolo, i criteri propugnati dalla riforma della musica sacra chiameranno in causa i progetti e i repertori d’organo con un radicale mutamento di prospettiva: l’impianto fonico dello strumento rinuncerà alle velocità orchestrali per un ritorno all’originaria purezza timbrica. Del resto, la restaurazione del gusto sosteneva profonde idealità liturgiche: più che di essere interlocutori privilegiati dei silenzi cerimoniali, agli strumenti fu chiesto di sintonizzarsi con la preghiera e di favorire la coralità assembleare.

Al riguardo, gli intendimenti del conterraneo Pio X trovarono degna interpretazione nel “momento perosiano” nonché nell’opera di Tebaldini, Bottazzo, Grassi, Ravanello, cui — ai primi del Novecento — fecero eco l’azione pastorale del vescovo Andrea Giacinto Longhin e la testimonianza di maestri di cappella come don Giovanni Camillo e mons. Giovanni D’Alessi. All’organo del duomo, intanto (ultimo titolare della dinastia), Carlo Fontebasso cercherà — sia pur con indugi tardo-romantici — d’interpretare le mutate esigenze in pagine di nobile ispirazione e d’interessante ricerca armonica.

*

Il genere della *Pastorale*, incentrato sulla tematica natalizia cristiana, ha una storia rimarchevole in cui confluiscono echi popolari e colti.

L’aggettivazione si rifà alle caratteristiche degli strumenti rustici (pive, zampogne, pifferi, cornamuse) che comparvero nelle sacre rappresentazioni, così come l’andamento musicale si ispira alle nenie bucoliche: movimento di 6/8, 9/8 o 12/8, linea melodica per terze, accompagnamento di bordoni tipici della “Siciliana” o della “Musetta”.

Questa tradizione trova interessanti paralleli nella storia del costume e dell’arte, ed è tipica del gusto musicale italiano; timbri e modi pastorali si riscontrano in Frescobaldi, Corelli, Scarlatti, Zipoli, Manfredini, Locatelli,

Vivaldi, e in altri autori. L’andamento pastorale è dato dal basso di tonica, spesso contrappuntato da ornamentazioni; la semplicità tematica (presa talora dal repertorio cantato) ha normalmente forma bipartita: ad una nenia cullante e contemplativa segue un movimento vivace, esprimente allegrezza. I brani possono essere peraltro in unico tempo, o in più movimenti governati da intenti descrittivi, sino ad assumere dignità di concerto: la loro attualità è comprovata da vari musicisti contemporanei.

Pur nel limite monotematico, la nostra selezione riesce emblematica di stili e tendenze, oltre che dell’ambiente fonico cui i singoli brani vanno ricondotti. L’arco cronologico abbraccia due secoli, via via accentuando, rispetto alle ascendenze cembalistiche, affliti romantici e intonazioni sinfoniche, soffermandosi alle soglie del Novecento con espressività più intimistica.

Sotto la scrittura più o meno codificata emergono i tratti degli autori, saldati senza particolari asprezze nella vitalità della tradizione.

L’antologia ne comprende una decina, diversi per levatura e notorietà (di ciascuno si forniscono brevi singole schede e, in nota, i riferimenti bibliografici): più della metà (Bortolani, Bellio, Furlanetto, Biscaro, Vettoruzzo, Carlo e Ugo Fontebasso) costituiscono novità assolute.

Sono stati intenzionalmente omessi altri musicisti come Giambattista Cervellini e Ignazio Spergher, illustrati — anche con esempi del genere — in precedenti lavori ai quali si rinvia, mentre di Niccolò Moretti si è inserita un’ulteriore pagina inedita.

Immaginare queste melodie nella quiete raccolta delle chiese della nostra terra riesce suggestivo; esse ci restituiscono un preciso passato sublimando, in certo modo, il sentimento di generazioni di predecessori che, nella loro spontaneità, consentono di riaccostare idealmente.

Un vivo ringraziamento ai responsabili degli archivi e delle biblioteche frequentati per le nostre ricerche: in particolare al dott. Emilio Lippi e al dott. Luigi Perino, per aver favorito la disamina del fondo della Comunale.

GLI AUTORI

Andrea Luchesi (1741 - 1801)

Questo compositore rappresenta uno dei più casi più avvincenti della musica del Settecento. Nato a Motta di Livenza e formatosi a Venezia con Gioacchino Cocchi, Giuseppe Paolucci e Giacomo Saratelli, fu invitato a Bonn nel 1774 dall'Elettore di Colonia, affiancandovi inizialmente l'anziano "Kapellmeister" Ludwig van Beethoven, nonno del giovane Beethoven: quest'ultimo crebbe - per così dire - sotto i suoi occhi. Luchesi guidò l'istituzione fra le migliori di Germania ed ebbe rapporti coi Mozart, incontrati a Venezia, dove s'era messo in luce come operista. Prima dell'esperienza tedesca, aveva composto il *Requiem* per il Duca di Monteleone e un *Oratorio* per gli Incurabili, la *Messa per l'incoronazione della Vergine* per Verona, lavori teatrali per Brescia e Lisbona. Ricercato concertista (inaugurò nel 1768 a Padova l'organo della Basilica del Santo), fu familiare a Giordano Riccati e a padre Vallotti, di cui seguì il sistema compositivo.

Con la direzione della Cappella di Bonn, la sua produzione - richiesta ben oltre la sfera di corte - restò rigorosamente anonima. Solo il 1784 ci segnala l'opera *Ademira*, che accolse a Venezia il re di Svezia, e fra il 1783 e il 1796 furono licenziati altri lavori, fra cui una *Sonata facile* per pianoforte e violino. Giustamente, l'importanza di questo conterraneo è oggi riproposta a livello internazionale.

- La composizione, di chiara destinazione organistica, è adespota: figura nel Fondo Correr del Conservatorio di Venezia; Giorgio Taboga l'attribuisce al periodo giovanile in base ad altre composizioni dell'autore presenti nel manoscritto.

Il primo movimento conduce un motivo agreste entro l'iniziale figurazione ritmica (la tipica "piva"). Più interessante l'*Allegro*, coi procedimenti imitativi e le ottave spezzate della sinistra nella parte centrale.

Giambattista Bortolani

Alle lacune biografiche su questo musicista (detto anche "il Melani") sopperisce qualche notizia desunta dalla sua familiarità con Giordano Riccati, del cui insegnamento si giovò sin dai primi anni. Il conte (osserva il Federici) lo condusse anzi "ad un perfetto termine nel suono del gravicembalo, in cui divenne esperto e delicato maestro, e nel magisterio del contrappunto, in cui - se un panico timore talora non l'avesse sorpreso - salito sarebbe ad un posto sublime di merito".

Nel 1770, trovandosi ad istruire l'organista di Castelfranco che aveva iniziato gli studi con Francescantonio Vallotti, chiedeva lumi sul sistema teorico del celebre padre al suo antico istitutore che, del resto, gli confermava predilezione dedicandogli nel 1787 la sua dissertazione sulla musica enarmonica. Nominato maestro di cappella a Bassano, vi rimase appena un anno "con vera soddisfazione di quei nobili intenditori", tornando a Treviso come maestro di cembalo e compositore di musica sacra.

Contemporaneo di Spergher, Schiavon, Moretti, si distinse per dottrina e sobrietà di scrittura, come attesta una decina di composizioni per voci virili conservate alla Comunale, concepite in stile "a cappella" perlopiù omoritmico.

- La *Pastorale espressiva* datata 1797 (presente nel fondo della Comunale) è una delle rare pagine strumentali pervenuteci di questo autore. Dal gusto popolare e dall'accompagnamento essenziale, richiama una certa levità cembalistica nel *Presto spiccato*, siglato da alcune battute accordali.

Girolamo Schiavon (1751 - 1821)

Noto anche col soprannome di “Notte”, nacque a Santa Maria del Rovere e fu avviato alla musica da Medoro Coghetto, maestro di coro della cattedrale, dove divenne organista appena ventenne. Mantenne l’incarico per mezzo secolo: conobbe pertanto il vecchio strumento risalente al XV secolo, ed inaugurò quello costruitovi da Gaetano Callido nel 1773. Fornì musiche ai maggiori conventi cittadini, formando allievi celebri come Niccolò Moretti e Bortolo Bozzo, quest’ultimo passato al conservatorio veneziano dell’Ospedaletto.

Il suo biografo Costantini lo definisce “uomo di semplici e specchiati costumi che, umilissimo com’era, aveva l’armonia nella mente e nel cuore, creando a un tratto la musica senza cercar la gloria di conservarla”. La sua reputazione si evince anche dal fatto che fu chiamato a succedergli il valente Giuseppe Fontebasso, il quale aprì la dinastia di organisti-compositori durata sino al primo Novecento.

La maggior parte della produzione di “Notte”, forte di oltre duecento titoli, scomparve nell’incendio della Capitolare nel 1944, ancorché diversi lavori siano recentemente riemersi.

- La *Pastorella* ci è giunta in copia conservata presso la Comunale.

Le sonorità accordali e gli episodi modulanti del primo tempo introducono, dopo un accenno di sospensione, l’*Allegro* con andamento di Rondò, concluso su reiterati accordi di tonica-dominante.

Niccolò Moretti (1763 - 1821)

Nato da facoltosa famiglia a Breda di Piave e iniziato alla musica dal padre, fece apprendistato all’organo di quella parrocchia, fornito nel 1706 dal veronese De Bonis e rifatto nella seconda metà del secolo dal Callido. Si perfezionò quindi con Girolamo Schiavon, accasandosi a Treviso in contrada del duomo: professò come istitutore e autore di musica sacra, chiudendo la sua esistenza di organista a Sant’Andrea, dov’ebbe speciali suffragi. Istruì allievi quali Gaetano Almorò Nave e Pietro Sartori (padre del celebre pianista Luigi).

L’abate Crespan, suo biografo, lo ricorda quale “...compositore felice e di genio, studioso dei famosi maestri, ricco d’immaginazione feconda”.

Invero, pur marcata da un gusto decisamente sinfonico, la sua musica corale e strumentale risuonò a lungo nelle chiese della regione: essa non elude riferimenti dotti, data la familiarità dell’autore con la maggior produzione italiana e d’oltralpe.

- Il manoscritto, già appartenuto ad Antonio Biscaro, figura nella Biblioteca del Liceo musicale “Manzato”. Pagina semplice e cantabile, espone un motivo di zampogna sul doppio pedale di tonica, ribadito con abbellimenti ed imitazioni sino all’*Allegretto grazioso*, ugualmente lineare.

Giambattista Bellio (1802 - 1847)

Fratello dell'incisore Giovanni Bellio e domiciliato nella parrocchia urbana in di S. Stefano, fu allievo di padre Anselmo Marsand, uno degli ultimi rappresentanti della scuola classica veneta (succeduto al Calegari nella Cappella Antoniana), mostrando precocità di artista e di organizzatore. Divenne infatti il precipuo animatore della vita musicale preisorgimentale: fondò la banda civica e un istituto di musica affiliato alla Società Filodrammatica, approfondendo il suo talento in originali esercizi, solfeggi, cori, cantate, sì da mettere in luce - anche fuori provincia - quei valorosi dilettanti. Gestore di un deposito di pianoforti, strumentista versatile (suonava anche il violoncello nel quartetto Zaccagna) nonché socio di più accademie, diede buone prove nella composizione, segnatamente nel melodramma. Dal debutto nel 1824 col ballo giocoso *Rinaldo d'Asti*, seguito due anni dopo dal dramma serio *Bianca e Fernando* (1827) su libretto di Paolo Pola, alla morte avvenuta in valida età, i teatri accolsero altre sue opere come *Il barbiere di Gheldria* (1829) e *I Zingari* (1840)

Oltre a musica d'intrattenimento, scrisse dei quartetti, e per organo lasciò sonate e sinfonie permeate di sensibilità romantica; buona parte della sua produzione fu acquistata da Luigi Bailo per la Comunale.

Con la sua morte e con lo smarrimento seguito all'infausta campagna d'indipendenza, quanto da lui intrapreso si spense. Solo nel 1859 un giovane ardimentoso già suo allievo, Giovanni Masutto, tornerà ad aprire a Treviso una scuola di musica che - intitolandosi al maestro chiamatovi nel 1862 - diverrà il glorioso istituto "Manzato".

- Secondo la copia conservata nell'Istituto Diocesano di Musica, questa *Pastorella* data al 1839. Il primo tema esposto per seste riesce affettuoso, mentre l'*Allegro* scandito su accordi ribattuti nella tonalità d'impianto, con qualche passaggio alla dominante, acquista marziale incisività.

Eugenio Furlanetto (1811 - 1893?)

Nativo di Monastier, partecipe della più cospicua tradizione artistica veneziana in quanto nipote di Bonaventura Furlanetto (detto "Musin"), insigne contrappuntista e compositore succeduto al Bertoni nella direzione della Cappella Marciana, questo autore compì la sua formazione nel capoluogo lagunare. Didatta, pianista e soprattutto organista, professò per più di quarant'anni a Mogliano. Concertista e collaudatore, oltre allo strumento di questa arcipretale (1842), inaugurò quelli di Mirano (1857) e di Zenson (1865), tutti opera dei Bazzani.

Attivo nei trattenimenti della società trevigiana e in familiarità con Giambattista Bellio ed Antonio Biscaro, lasciò pagine di carattere extraliturgo (sonate, variazioni, marce, sinfonie), improntate alle suggestioni dell'organo concertato.

Due suoi figli, Antonio Valentino e Pierluigi, ne seguirono le orme: il primo sostenendo fervidamente le innovazioni organarie di Giambattista De Lorenzi; il secondo presentando lodate composizioni d'ambito sacro e teatrale, scomparendo purtroppo appena trentenne nel 1880.

- Il manoscritto (appartenente alla Comunale) reca le indicazioni originali per la registrazione. La composizione simmetrica, inframezzata da un Trio alla dominante, viene aperta dal basso; la scrittura denota varietà e ricercatezza.

Antonio Biscaro (1809 - 1886)

Nativo di Santa Bona, vi professò a lungo come organista. Didatta in ambito privato e istituzionale (specie presso il seminario diocesano), educò all'arte due generazioni di concittadini. Nonostante il temperamento riservato, animò la vita musicale accademica e liturgica; familiare a nomi qui documentati (Bellio, Furlanetto) e ad altri come Luigi Sartori e Antonio Fanna, raccolse un cospicuo archivio di partiture.

Fu pianista, contrappuntista e concertatore (nel 1844, per la commemorazione del Sartori, diresse in Sant'Agnese - sede della "Società di S. Cecilia" - il "Requiem" in re min. di Cherubini). Lavorò a soggetti sacri, fra cui una *Messa da requiem* eseguita nel 1855 in S. Marco a Venezia con la direzione di Antonio Buzzolla (riproposta a Treviso dagli estimatori per la sua morte), due *Salmi* su poesia del Tommaseo, un *Benedictus*. Nel genere strumentale e cameristico lasciò pagine per pianoforte ed organo, un *Canto di Paolo e Francesca*, romanze. Vari lavori (diversi pubblicati da Ricordi) si conservano anche a Venezia e a Milano.

Nell'ultimo periodo ebbe a discepolo Giovanni Camillotto, futuro maestro di cappella in cattedrale, che gli dedicherà un "De profundis".

Col Biscaro si chiudeva l'epoca in cui il repertorio organistico s'era aggirato sul melodramma e iniziava il nuovo indirizzo riformistico.

Anche il figlio Girolamo (1858-1937), magistrato, storico e violinista, benemeritò nella cultura musicale trevigiana, che indagò sagacemente nei documenti d'archivio.

- Interessante sul piano armonico, la composizione (conservata presso il "Manzato") ha un lungo *Adagio* a mo' d'introduzione, che ripete il tema al basso coi caratteristici tromboncini. L'*Allegretto* abbonda di ottave e di accordi di gusto romantico.

Artemio Vettoruzzo (1822 - 1893)

Anche la cultura musicale della provincia, specie grazie a talenti nativi, seppe mantenersi ad un livello rispettabile.

Ciò trovò chiara espressione ad Asolo nell'opera di Artemio Vettoruzzo, già allievo di Giovanni D'Andrea, organista e maestro di cappella. Chiamato a succedergli interinalmente appena ventenne e confermate le sue attitudini, divenne titolare dello strumento callidiano della Collegiata (appena rimaneggiato dal bassanese Maggiotto) e di quello della succursale di S. Angelo, governandoli con perizia per mezzo secolo. Personalità versatile (scrise anche d'agraria), assunse nel 1883 la presidenza della Società Filarmonica, sorta allo scopo di formare i cantori tanto per le accademie quanto per il servizio liturgico nonché di curare la banda e l'orchestra cittadine. Riuscì compositore onorevole, e la partecipazione al concorso bandito nel 1887 dalla Società Artistico-Musicale di Palermo gli valse il diploma di primo grado.

Poco dopo la sua nomina, il vescovo Giovanni Antonio Farina vietava nelle chiese gli strumenti profani e gli apparati bandistici nell'organo, ponendo i presupposti per la riforma della musica sacra ribaditi da Pio IX e Leone XIII. Non sappiamo quanto Vettoruzzo interpretasse questi orientamenti; certo lo spirito ceciliano attecchiva piuttosto lentamente se al suo successore i fabbricieri suggerirono un compromesso: lasciasse pure la parte teatrale esclusa dalle circolari pontificie, ma - specie nelle maggiori festività - non rinunciasse a qualche pezzo d'effetto per assecondare la popolazione che, del resto, contribuiva alle spese...

- L'*Andantino Pastorale* appartiene al servizio natalizio d'organo premiato nel citato concorso e fu stampato in calcografia. Aperto sul pedale di dominante, si chiude su quello di tonica, dopo aver variato il tema suggestivo con un elaborato fraseggio cromatico.

Premessa del revisore

Le “Pastorali per organo di autori trevigiani fra Sette e Ottocento” qui raccolte presentano, generalmente, una struttura formale articolata in tre parti: l’idea principale, lo sviluppo e la ripresa del tema.

In alcune composizioni, brevi modulazioni alla dominante e alla relativa minore rendono il discorso musicale più vario e interessante.

Lo stile armonico e la fantasia ritmica riflettono un gusto fra classico e romantico, nel quale lo spirito pastorale s’inserisce agevolmente imitando antiche melodie.

La scrittura dei manoscritti è apparsa chiara e intelleggibile su due pentagrammi con le chiavi di Sol e di Fa (violino e basso): in una sola “Pastorale” (Moretti) alcune misure figuravano in chiave di contralto, e sono state rese in notazione odierna.

Nella trascrizione, revisione ed interpretazione degli originali ci si è fedelmente attenuti alle indicazioni dei movimenti e ai segni di espressione; si sono unicamente aggiunti tra parentesi, laddove non apparivano, alcuni segni di dinamica chiaramente desumibili dall’analisi del fraseggio, così come alcune alterazioni evidentemente trascurate dal copista, richieste come logica conseguenza di una proposta musicale precedente.

Sono stati altresì verificati tutti i segni di scrittura, e in particolare - richiamandoci a misure precedenti o a criteri analogici - le figure di valore omesse in qualche battuta.

Speciale attenzione ricostruttiva è stata dedicata alla “Pastorella” di Giambattista Bellio, dato che verso la fine del manoscritto alcune parti musicali e armoniche non apparivano in logica successione.

Ringrazio vivamente il professore e musicologo Giuliano Simionato per avermi messo a disposizione il materiale e per la competenza storica con la quale me ne ha favorito lo studio.

Treviso, settembre 2000

Amedeo Aroma