

PREFAZIONE

Giovannimaria Perrucci, a cui si deve la scoperta e la presente pubblicazione dei versetti di Francesco Basili, ricorda come questo maestro sia passato alla storia “suo malgrado” in quanto firmatario nel 1832 del verbale d’esame che negava a Giuseppe Verdi l’accesso al Conservatorio di musica di Milano. Lo fu, essendo allora “Censore” di quell’istituzione.

In realtà v’è stato chi, negli anni Settanta del XIX secolo, ha cercato di onorare e far conoscere al mondo musicale la sua nobile figura di compositore. Il suo *Miserere a quattro voci concertato [...] cantato nella Settimana Santa in S. Pietro in Vaticano* è stato, infatti, pubblicato da Ricordi nel primo dei sette fascicoli della *Biblioteca Musicale Sacra* apparsi tra il 1877 e il 1879. La fortuna di questa composizione è continuata a Roma sino al primo trentennio del XX secolo. Il fedele commentatore di casa Ricordi Edoardo Perelli che, sotto lo pseudonimo Edwart, ha scritto introduzioni per tanti spartiti d’opera come pure per ognuno dei fascicoli della *Biblioteca Musicale Sacra*, presentava al pubblico Basily (grafia allora normalmente usata per il cognome derivato dalla forma plurale di Basilius) e il suo *Miserere* con parole di alto elogio. Le composizioni da chiesa del maestro lauretano sono dette “d’ottimo stile” e il *Miserere* “vero modello di musica religiosa, quale la si intende dai moderni”. Le “serene e meste emozioni del sentimento” non sono mai soffocate dall’“artificio contrappuntistico”. Le imitazioni sono “libere”, senza “sfoggio di canoni o di fughe”. Sono parole che s’attagliano anche a quelli tra i presenti *Versetti* in cui, come osserva il curatore, “è impiegata la scrittura polifonica (talvolta in stile fugato)”. S’incontrano effettivamente versetti, in particolare i numeri 35, 55, 66, 84 e 90), la cui scrittura è improntata a quello che allora era detto “stile legato”. Solo sporadicamente fa capolino qualche spunto fugato o liberamente imitativo, come nei numeri 70, 78 e 96, ed è curioso che le uniche ricorrenze del termine fugato si riscontrino in due brani, l’*Allegro fugato* n° 6 e n° 60, a cui è assolutamente estranea la scrittura imitativa. Domina invece, come nella maggior parte della musica organistica italiana dell’epoca, una scrittura vicina a quella pianistica e non manca qualche tempo di danza, che in due casi (il *Tempo di polacca* n° 20 e 95) è esplicitamente indicato.

Il genere del versetto nasce e si sviluppa soprattutto al servizio della liturgia, per l’alternanza col canto, in particolare col “canto fermo”. È dunque destinato all’organo, destinazione che nei presenti versetti traspare dalle continue indicazioni di pedale, anche se non è specificata nel titolo né confermata da indicazioni di registrazione, indicazioni di cui sono invece ricchi nella stessa epoca, ad esempio, i versetti concertati del pistoiese Giuseppe Gherardeschi. Un’esecuzione al pianoforte, tuttavia, non era affatto esclusa ed è certo a questo strumento che la dedicataria, la “nobile donzella Matilde Perozzi”, poteva trarne “diletto”. Si veda a tale riguardo l’opera di Padre Davide da Bergamo (al secolo Felice Moretti) pubblicata presso Ricordi verso la metà del secolo *Settantadue versetti musicali in tutti i modi maggiori e minori con introduzione e finale per gli usi rituali dell’organo come pure dei famigliari del pianoforte*. La raccolta è introdotta da un verboso prologo di S[amuele] Biava, *Dei suoni e dei canti indirizzati coll’organo e col buonaccordo alla educazione evangelica delle famiglie e delle nazioni*, ove si spiega che “buonaccordo” è “nome generico, di cui sono specie quelli di gravicembalo, arpicordo e spinetta”. In un’esecuzione “casalinga” dei versetti dovevano evidentemente essere omesse le note di pedale, a meno che non si disponesse di uno strumento con pedaliera, com’era il caso in tardive spinette costruite in Italia ancora nei primi decenni del XIX secolo.

Ci auguriamo di cuore che quest’edizione abbia felice accoglienza. Lo meritano la sua accuratezza e soprattutto la “straordinaria varietà inventiva” dei brani che Giovannimaria Perrucci mette in rilievo, confermando il giudizio che era stato dato da François-Joseph Fétis, solitamente poco benevolo nei confronti dei contemporanei italiani. L’erudito belga era stato colpito, in un incontro col settantaquattrenne Basili nel 1841, “dalla giovinezza delle sue idee, dal suo eccellente sentimento dell’armonia”, oltre che “dal fuoco” che, seduto a un vecchio pianoforte, “metteva nella sua esecuzione”.

LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI

PREFACE

Giovannimaria Perrucci, who discovered the *Versetti* by Francesco Basili, records how the composer had the misfortune to pass into history for signing the examination decision not to admit Giuseppe Verdi to the Milan Conservatory of music – this was due to him being the institution’s “Censor” at that time.

There were, however, those who had tried in the 1870s to honour and bring musical recognition to his noble status as a composer. His *Miserere a quattro voci concertato [...] cantato nella Settimana Santa in S. Pietro in Vaticano* was, in fact, published by Ricordi in the first of the seven volumes of the *Biblioteca Musicale Sacra* that appeared between 1877 and 1879. The success of this composition continued in Rome until the 1930s. Edoardo Perelli, Ricordi’s faithful commentator who, under the pseudonym Edwart, wrote introductions for many scores as well as for each of the volumes of the *Biblioteca Musicale Sacra*, publicly presented Basili (which was the way in which his surname was then normally spelt, derived from the plural form of Basilius) and his *Miserere* with words of high praise. His church compositions are described as being “of excellent style” and his *Miserere* as “a true model of religious music, as it is understood today”. The “serene and mournful feelings of sentiment” are never suffocated by “contrapuntal artifice”. The imitations are “free”, without “ostentatious canons or fugues”. Such words can also be applied to these *Versetti* in which, as the editor observes, “polyphonic writing (sometimes in fugal style) is not infrequently used”. We encounter *versetti* (particularly numbers 35, 55, 66, 84 and 90) whose composition is marked by what was then called “legato style”. There are only sporadic appearances of some fugato or freely imitative suggestions, such as in numbers 70, 78 and 96, and it is curious that the only references to the word *fugato* are found in two pieces: *Allegro fugato* no. 6 and no. 60, in which there is absolutely no imitative writing. There is, however, a predominance of writing that resembles the style of piano compositions, as in most Italian organ music of the period, and there are even some dance tempi, which in two cases (*Tempo di polacca* no. 20 and no. 95) are expressly indicated.

The *versetto* as a form was created and developed for liturgical purposes, to alternate with song, in particular with Gregorian chant. It is therefore written for organ, as can be seen in these *versetti* from the continual pedal instructions, even though it is not specified in the title nor confirmed by indications of registration, which were common in this same period, for example in the *versetti* by Giuseppe Gherardeschi of Pistoia. A piano performance was nevertheless certainly not out of the question and the “nobile donzella Matilde Perozzi”, to whom it was dedicated, might well have gained “diletto” (pleasure) from it. We note in this respect the compositions of Padre Davide da Bergamo (born Felice Moretti) entitled *Settantadue versetti musicali in tutti i modi maggiori e minori con introduzione e finale per gli usi rituali dell’organo come pure dei famigliari del pianoforte* published by Ricordi towards the middle of the century. The collection is introduced by a wordy prologue by S[amuele] Biava, *Dei suoni e dei canti indirizzati coll’organo e col buonaccordo alla educazione evangelica delle famiglie e delle nazioni*, in which it is explained that the word buonaccordo is a “general name used for instruments specifically called gravicembalo, arpicordo and spinet”. The pedal notes would obviously have to be omitted in a “home” performance of the *versetti*, unless a pedal instrument was available, as in the case of the late spinets that were still being built in Italy in the early decades of the 19th century.

We sincerely hope that this edition will be successfully received. It deserves to be, for its precision and especially for the “extraordinary inventive variety” of its pieces as Giovannimaria Perrucci explains, confirming the view expressed by François-Joseph Fétis, who was not usually well disposed towards his Italian contemporaries. When he met the seventy-four year old Basili in 1841, the Belgian critic was struck “by the youthfulness of his ideas, by his excellent feeling for harmony”, as well as “by the fire” that, when seated at an old pianoforte, “he put into his performance.”

LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI
(translation by Richard Dixon)