

LE SEI «LAUDI SACRE» MUSICATE DA T. CAENAZZO

GIUSEPPE RADOLE

Trieste

CDU: 78.071/783(497.13Rovigno)«18»
Gennaio 1990

Riassunto - Premesse alcune brevi notizie su due sacerdoti musicisti, Giov. Masato (1737-1826) e Andrea Rocco (1774-1859) che operarono nel Duomo di Rovigno, e dopo aver accennato alla esistenza di una scuola civica di musica, di cui nel 1854 fu maestro Luigi Cortelazzo, vengono esaminate sei inedite *Laudi sacre* di don Tomaso Caenazzo (1819-1901). Il manoscritto di queste laudi mariane, a 2 e 3 voci femminili e organo, rivela un aspetto sconosciuto del noto ricercatore storico, vale a dire la sua valenza musicale. Le laudi, su testo di anonimo, si raccomandano tuttora per la piacevolezza del canto e per la indubbia efficacia devozionale.

Sono così scarse le notizie sul passato musicale delle cittadine istriane, che, accingendosi a scriverne, ci si trova ad operare in un terreno quasi vergine.

Così a Rovigno, se abbondano le ricerche e gli studi sul suo interessantissimo canto popolare,¹ per tutto il resto, musica ecclesiastica, profana e scuole musicali, siamo ancora al palo di partenza.

Il Benussi accenna a qualche messa solenne con l'intervento dell'organo; alla costruzione di un nuovo strumento (tuttora al suo posto) ad opera di Antonio Barbini da Murano (1754), ed alla fornitura di un altro per la chiesa di S. Francesco da parte del lubianese Edoardo Kunad (1882), senza aggiungere altro.²

Lo Stancovich, così parco nella schedatura di istriani distintisi nella musica, riporta degli inizi dell'Ottocento il nome di don Giovanni Masato, cavandosi in cinque righe:

¹ La prima raccolta in assoluto che tratta del canto folcloristico istriano è apparsa in *L'Aurora*, Strenna a beneficio dell'asilo infantile di Rovigno, Rovigno 1862; la più autorevole quella di A. IVE, *Canti popolari istriani raccolti a Rovigno*, Torino 1877. Queste due antologie non sono rimaste isolate, ma sono state seguite nel tempo da altri studi e pubblicazioni.

² B. BENUSSI, *Storia documentata di Rovigno*, Trieste 1888, 243, 248, 252, 254 e 275; IDEM, «Le chiese di Rovigno del Can. Tomaso Caenazzo», in *Miscellanea di Storia Veneta*, edita dalla R. Dep. di Storia Patria per le Venezia, Venezia, s. IV, vol. III (1930), p. 26; G. RADOLE, *L'arte organaria in Istria*, Bologna, 1969, p. 104-107.

*Oltre alle cognizioni ecclesiastiche, accoppiava una cultura non ordinaria della musica, nella quale si distinse con molteplici composizioni. Esistono moltissime sue messe e sono pregevoli singolarmente un Miserere, ed un Popule meus, che annualmente si cantavano nei giorni santi. Cessò di vivere nel 1826.*³

Possiamo aggiungere che morì l'8 marzo 1826, d'anni 88 e mezzo: era nato dunque nell'ottobre del 1737. Occupò il posto di organista, succedendo ad un ignoto maestro nominato all'indomani dell'inaugurazione dell'organo Barbini. Del Masato siamo in grado di segnalare le seguenti composizioni: 3 *Messe corali* (versetti a 3 voci virili in alternanza con il canto gregoriano); 2 *Pange lingua*, in si bem. magg. ed in la min.; alcuni moduli di falsobordone per il canto del *Miserere* o di altro salmo.⁴

Per conoscenze musicali si distinse anche il parroco Andrea Rocco (Rovigno 1774-1859). Di lui, in un appunto del Caenazzo, si legge:

*Fu assai valente in musica, compositore di vari Miserere in falsobordone e ridusse a 3 voci la prima Messa corale, suonatore di organo e violino e cantore brillante, dotato di una bella voce di tenore, conservata sino alla fine.*⁵

La messa corale, da noi esaminata, è destinata ad una esecuzione in alternanza con i versetti gregoriani. La scrittura è di tipo popolare, dove le due voci superiori procedono quasi sempre per terze, mentre il basso marca e sostiene l'armonia.

Tutto qui. Eppure il 1° dicembre 1838, presentando Edoardo Jaell, domanda di aprire una scuola pubblica di musica a Trieste, come argomento di pressione, citava l'esistenza di una tale istituzione persino a Rovigno.⁶ Chi ne fosse allora il maestro responsabile ci è ignoto: sappiamo però che dopo il 1854 l'insegnamento era stato affidato a tale Luigi Cortelazzo il quale era obbligato a due ore giornaliere di lezione e, per arrotondare i proventi, istruiva in più alcuni alunni privati. Si occupava anche della musica in Duomo (organo, coro, e orchestra nelle grandi solennità) con soddisfazione del capitolo, dal quale venne più volte favorito. Siccome proveniva da Gemona del Friuli, scrivendo a Giov. Battista Candotti, maestro del Duomo di Cividale, giustificava il passaggio con le migliori condizioni offertegli dai rovignesi, tali da permettergli un buon tenore di vita per sé e per la famiglia. Al fecondo maestro friulano faceva richiesta di alcune messe, affermando che a Rovigno ne aveva in repertorio tre con organo e orchestra.⁷

³ P. STANCOVICH, *Biografia degli uomini distinti dell'Istria*, seconda edizione con saggio di annotazioni, Capodistria 1888, p. 455, n. 473.

⁴ TRIESTE, BIBLIOTECA DEL SEMINARIO, *Archivio Caenazzo*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ G. RAOLE, *Le scuole musicali a Trieste e il Conservatorio «G. Tartini»*, Trieste 1988, p. 17.

⁷ CIVIDALE DEL FRIULI, ARCHIVIO CAPITOLARE, *Epistolario Candotti*, lettera del Cortelazzo, Rovigno, 20.4.1854.

Il veneziano Gabriele Fantoni include però il Cortelazzo in un manipolo di «bravi maestri e compositori negli Istriani d'intorni», che «fanno tutti testimonianza della bella inclinazione della scuola Ricciana ridestata, e d'ottime sementi in buona terra deposte». E più avanti lo loda per la composizione di «Cantici sacri», mettendolo nel gruppo di altri maestri italiani, quali Tomadini, Cannetti, Terziani, Barbieri, ecc.⁸ Un suo *Te Deum*, probabilmente una parafrasi su testo italiano, incontrò il favore dei cori scolastici, tanto che ancora fra le due guerre veniva cantato nelle cerimonie di chiusura dell'anno scolastico.⁹

Ora, il ritrovamento di una raccolta di *Laudi sacre* (sei laudi mariane) musicate da Tomaso Caenazzo, viene a portare un contributo concreto a quella vita musicale rovignese che si svolgeva non durante le liturgie ufficiali, messe e vesperi, ma nelle devozioni popolari extra-liturgiche, nel caso specifico, durante le devozioni serotine del mese di maggio.¹⁰

La pratica mariana del mese di maggio, sino agli anni Sessanta del nostro secolo, quando fu introdotta la messa vespertina, era fiorentissima in tutta l'Istria e specie nelle cittadine costiere. Lo svolgimento si articolava su di uno schema dappertutto uguale: la recita del rosario; predica con la proposta del fioretto, ossia un atto di virtù, di grande valore educativo, da praticare il giorno seguente;¹¹ canto delle litanie lauretane in dialogo tra coro femminile e popolo; benedizione eucaristica; e, per chiudere, canto di una lauda, eseguita, secondo le possibilità e le occasioni, o dal coro o da tutta l'assemblea.¹²

Autore, dunque, della musica di queste sei laudi è il rovignese Tomaso Caenazzo (Rovigno 1819-1901), noto agli studiosi per altri impegnativi contributi e ricerche sulla storia di Rovigno.¹³ Fin da giovinetto egli s'era proposto di farsi sacerdote. A questo fine, per gli studi classici, frequentò il seminario di Venezia, dove, vuoi per mancanza di analoga istituzione nella provincia istriana, vuoi per l'assenza di una scuola superiore pubblica in lingua italiana, con-

⁸ G. FANTONI, *Storia universale del canto*, vol. II, Milano 1873, p. 70 e 116.

⁹ *Il Piccolo della sera*, Trieste, 17.7.1925, dove si parla della chiusura dell'anno scolastico a Capodistria e dell'esecuzione del *Te Deum* di Cortelazzo.

¹⁰ Le fotocopie delle *Laudi sacre musicate da T. Caenazzo* ci sono state fornite dal prof. Giovanni Radossi di Rovigno.

¹¹ Il fioretto, secondo il detto popolare: *De sabo no bevo vin, per farghe un fioreto a la Madonna* veniva praticato dai devoti ogni sabato, giorno consacrato alla Madonna, durante tutto l'anno.

¹² Questa formula della pia pratica del mese di maggio, le cui remote origini risalgono al Medio Evo, ebbe vasta diffusione nel Settecento, prima nell'ambito domestico, dove si esponeva e adornava di fiori l'immagine della Vergine, davanti alla quale si recitava il rosario, e in un secondo tempo, per impegno dell'episcopato, nelle pubbliche chiese, favorendo la predicazione popolare ed il canto delle laudi. A questo proposito ci piace citare un libriccino di ventisei laudi che venivano proposte ai fedeli di Pirano, *Odi popolari a Maria Santissima da cantarsi nel mese di maggio a lei dedicato nella chiesa di Santo Stefano protomartire in Pirano 1863, Rovigno, Tipografia istriana di Antonio Coana*. A Pirano in ogni chiesa rionale veniva celebrata in maggio la funzione mariana, moltiplicando così gli incontri di preghiera.

¹³ Per le notizie biografiche abbiamo attinto alla *Presentazione* di G. ROSSI-SABATINI a «T. Caenazzo, Cinque secoli di dominazione veneta a Rovigno», *Atti del Centro di ricerche storiche di Rovigno*, vol. XI (1980-1981), p. 403-408.

fluivano in parte i giovani istriani aspiranti alla carriera ecclesiastica. Gli studi teologici invece li portò a termine nel seminario di Gorizia. Qui infatti, nell'autunno del 1818 era stato aperto il grande seminario teologico centrale per tutte le diocesi del Litorale illirico: Gorizia, Trieste-Capodistria, Parenzo-Pola e Veglia.¹⁴ Si è che alla città isontina, a differenza di Trieste cui erano demandate funzioni di centralità amministrativa ed economica, fu assegnato dal Governo austriaco il compito delicato dell'educazione del clero di tutte le diverse etnie regionali, in una visione unificante di formazione e di cultura. A Gorizia dunque il Caenazzo compì gli studi teologici che lo portarono all'ordinazione ed al primo incarico pastorale a Rovigno, sua patria.

Dove abbia appreso la musica, con nozioni così sicure da poter affrontare la composizione, ci resta ignoto. Siamo propensi però a credere che ciò sia avvenuto già a Venezia, dove «maestro di canto nel Seminario Patriarcale di Venezia era l'abate Baldini», custode pure dello storico fondo musicale (depauperato però dai Francesi) raccolto nell'Archivio della Cappella marciana.¹⁵ Di questo maestro, tra le carte del Caenazzo, figura una antologia di *Bordoni* a 2 e 3 voci, con, in appendice, i moduli patriarchini per il canto dell'epistola e del vangelo. Riteniamo che questo documento sia sufficientemente probante per dire che il Caenazzo fu allievo di composizione dell'abate veneziano.¹⁶ Lo studio della musica continuò poi a Gorizia.

Non sembra che a Rovigno abbia avuto incarichi di istruzione nel canto dei coristi del Duomo, ché a questo provvedeva il maestro organista. Probabilmente se ne occupò soltanto marginalmente, per rendere più dignitoso il canto nelle funzioni extra-liturgiche, come appunto erano quelle del mese di maggio e alle quali erano ammessi anche i cori femminili.¹⁷ E la raccolta di cui parliamo, infatti, è pensata e scritta per coro a 3 voci femminili, con accompagnamento di armonio.

La partecipazione di complessi non maschili era una licenza, valida soltanto per le funzioni non liturgiche, poiché vigeva allora il veto più assoluto sulla partecipazione delle donne ai cori ecclesiastici. In Istria ci si atteneva rigorosamente a questa norma, tant'è vero che le corali erano sempre e solo a voci virili, e se nelle grandi solennità si aveva bisogno dei soprani, questi venivano reclutati tra i ragazzi.

C'era, ripetiamo, una tolleranza per gruppi corali femminili, come popolo e non come coro liturgico, che potevano esibirsi fuori della cantoria, o anche in

¹⁴ AA.VV., *Cultura e formazione del clero fra '700 e '800 Gorizia, Lubiana e il Lombardo-Veneto*, Gorizia (Fonti e studi di storia sociale e religiosa, 2), Gorizia, 1985, *passim*.

¹⁵ F. CAFFI, *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco in Venezia (dal 1318 al 1797)*, riedizione annotata con aggiornamenti bibliografici (al 1984) a cura di Elvidio Surian, Firenze 1987, p. 463.

¹⁶ *Archivio Caenazzo*, *cit.*

¹⁷ La partecipazione delle donne ai cori ecclesiastici a voci miste fu ammessa ufficialmente appena da Pio XII con l'enciclica «*Musicae sacrae disciplina*», 25.12.1956, n. 37.

cantoria, purché l'organista fosse una donna. Crediamo che a Rovigno il gruppo che eseguiva le laudi del Caenazzo si disponesse nella navata. La supposizione ci sembra tanto più attendibile sapendo quanto il clero roviginese, ed il Caenazzo in particolare, fossero fedeli a tutte le disposizioni canoniche. Ecco perché il giovane sacerdote fu elevato alla dignità di canonico di Sant'Eufemia già nel 1858 e che

*negli ultimi vent'anni visse ritirato in volontaria segregazione tra casa e chiesa: l'aria nuova e più moderna, per certi aspetti più spregiudicata, che spirava a Rovigno sul finire dell'Ottocento, non gli parve conciliabile con la sua mentalità di pio e severo, forse un po' troppo tradizionalista, uomo di chiesa.*¹⁸

Visse ritirato sì, ma non ozioso, se gli riuscì di consultare un mare di documenti e di stendere tanti appunti, di cui hanno in seguito approfittato altri studiosi. Tra queste sue carte furono trovati, scrive il Rossi-Sabatini, «persino brani e spartiti per cori liturgici». Il che vuol dire che le sei laudi che ora vogliamo esaminare non costituiscono l'unica fatica musicale del canonico roviginese.

Anche se talvolta da un solo frammento si riesce a capire la grandezza di un autore, per dare un giudizio più sicuro sull'arte compositiva del Caenazzo sarebbe quanto mai utile poter esaminare anche questi altri «cori liturgici», essendo le sei pagine a nostra disposizione così poche, da frenare un deciso apprezzamento critico, sia nel bene che nel male.

Ma ecco anzitutto i testi:

1. AVE MARIA

Quello che già l'arcangelo
a pro de l'uom perduto
ti diè Maria saluto
umil rivolgo a Te.

Rit.: Ave Maria, le genti
tutte con lieti accenti
Ave Maria, ripetano
Ave Maria, con me.

Ave, o di grazia piena
tu sei la benedetta
d'infra la stirpe eletta
del popol del Signor. *Rit.*

Ave, il Signor è teco
sia il frutto benedetto
entro il tuo seno eletto
o Madre del Signor. *Rit.*

2. ROSA MISTICA

Quanto è bella, quanto è cara
la regina d'ogni fior,
più si mira e più s'impara
quanto a lei si debba onor.

Rit.: O Maria, su tutti i cori
de' beati in ciel tu sei
qual la rosa che dei fiori
tutti i pregi unisce in sé.

O Maria, se del tuo viso
solo un raggio vibri in me
mi parrà che in paradiso
già mi trovi insiem con te. *Rit.*

¹⁸ G. ROSSI-SABATINI, *op. cit.*

3. REFUGIUM PECCATORUM

Ascesa a tanta gloria
prega, o Maria, per noi,
noi pur siam figli tuoi,
figli de' tuoi dolor.

Rit.: Siam peccator, siam rei,
ma tu ti chiami e sei
dolce speranza ai miseri
Rifugio ai peccator.

In questa lacrimosa
di pianti amara valle
consolici lo strale
del tuo divino amor. *Rit.*

Grande avvocata nostra
da l'alto de' tuoi cieli
rivolgi a' tuoi fedeli
un guardo di pietà. *Rit.*

Dolenti qui e piangenti
in questo amaro esiglio
speriamo del tuo figlio
nelle promesse ognor. *Rit.*

4. ANNUNZIAZIONE

Salve o figlia dell'Eterno,
salve o Vergine beata,
benedetta salutata
da l'araldo del Signor.

A l'angelica parola
vereconda abbassi il ciglio
perché temi del tuo giglio
offuscato il bel candor.

Da l'Altissimo adombrata
serbi tu nel sen fecondo
chi darà la pace al mondo
l'aspettato Redentor.

Nel furor degli elementi
nell'orror della procella
sei la luce, sei la stella
che diffonde il suo splendor.

5. CUORE DI MARIA

La terra, il ciel t'onorano,
t'onora il divin figlio,
tu sei l'intatto giglio
che il serpe non guastò.

Rit.: Prendi il mio cor, o Vergine
tu riformar lo puoi,
dammi gl'affetti tuoi,
dammi il tuo amor divin.

Te tutti i cori angelici
acclamano regina
o pura, a te s'inchina
lo stuolo dei fedel. *Rit.*

Dal tuo stellato soglio
d'un guardo tu ci alletta
e a richiamar t'affretta
i tuoi fedeli a te. *Rit.*

6. A MARIA

Tu sei bella a me lo disse
del tuo core il dolce oggetto
quel Gesù che stringi al petto
e ne baci i santi piè.

Rit.: O Maria, qual casta gioia
desta in te quel divin figlio
che fa bello il paradiso
ed irradia la tua [...]

Tu sei pura, e nel tuo seno
venir volle il Redentore
per salvare col suo amore
l'infedele umano stuol. *Rit.*

Tu sei pia, e tua pietade
mosse il sommo eterno Padre
a creare in te la madre
del divino Redentor. *Rit.*

L'autore di questi versi, che è ignoto, ma potrebbe essere un qualche poeta locale, dà un contributo a quella enorme produzione devozionale in onore della Madonna, più spesso frutto di buone intenzioni, che di autentici valori

poetici. C'è però, nelle laudi musicate dal Caenazzo, sincerità di espressione che sgorga da una fede candida, priva di problematiche e che, se non fosse intaccata da sciupate immagini retoriche, sarebbe più accettabile anche all'uomo moderno. Ma era forse questa ingenua semplicità avvolta di retorica una componente voluta e ricercata, se non vi si sottrasse neanche il Manzoni allorché scrisse alcuni testi per la prima comunione, dei quali diamo qui un esempio:¹⁹

Vieni, Signor riposati
regna nei nostri petti,
sgombra dai nostri affetti
ciò che immortal non è
Vieni, vieni, Gesù mio,
in possesso del mio cuore
tutto infiammato d'amore
onde viva sol per te.

Il ritmo del verso risulta assai scorrevole, com'è nei libretti d'opera, di cui non è riprodotto soltanto la propensione al canto, ma persino la materialità verbale, come «Dal tuo stellato soglio», primo verso della terza strofa nella lauda n. 5, verso che apre la famosa preghiera del Mosè di Gioacchino Rossini. Ma non è che questa adattabilità al canto sia un difetto, anzi. Si voleva soltanto evidenziare che, nell'Ottocento, il melodramma permeava delle sue formule ogni testo destinato al canto, sacro o profano che fosse. Presente nei versi anche qualche secentesco marinismo, come quel

Consolici lo strale
del tuo divino amor,

dove lo strale, che per sé è diretto ad uccidere, diventa fonte di consolazione.

La musica, adagiandosi sulle quartine delle strofe e del ritornello, viene a formare dei periodi regolari di otto battute, che tuttavia, come nella prima lauda, possono raccogliere delle irregolarità per giustapposizione ed inserzione di ripetizioni (*Ave Maria*), per costituire un intermezzo in miniatura di premessa al ritornello, cui perviene con una cadenza affidata allo strumento.

Nel melodizzare, il Caenazzo usa con molta proprietà le cosiddette note estranee all'armonia: appoggiature, note di passaggio e specialmente note di volta, raggiungendo effetti un po' rammolliti di none. Ma tutto ciò era congeniale al linguaggio musicale tardo-ottocentesco.

Plateale ci sembra l'inizio della lauda intitolata *Annunziazione*, più adatto ad una marcia, che non alla descrizione di un colloquio misteriosamente intimo e riservato.

¹⁹ Da una raccolta manoscritta di canti per la prima comunione musicati dal friulano Jacopo Tomadini (Cividale del Friuli 1820-1883).

Di riflessi melodrammatici infine è tinteggiata la *A Maria*, maggiormente evidenziati dall'arpeggio strumentale.

Dal punto di vista armonico, senza andare alla caccia di errori nella condotta delle parti (ma qualche ottava gli è pur scappata), siamo davanti a pagine che non perseguono molta varietà accordale e la preponderanza degli andamenti tonica-dominante è più che evidente. Desta invece sorpresa l'impianto tonale della seconda lauda: re magg. la strofa e sol magg. il ritornello; e della quarta: re magg. la strofa, con cadenza finale in fa diesis min., che porta al la magg. della seconda parte.

L'accompagnamento strumentale (armonium), seppur raramente, viene elaborato in modo da essere indipendente dalle voci, ma nei collegamenti tra i periodi o nel concluderli, per coprire i punti morti, non sa allontanarsi dalla banalità delle formule.

La forma di gran lunga preferita è quella di canzone (AA-BA).

Concludendo, senza propendere né per la severità né per l'indulgenza, si può affermare che le sei laudi musicate dal Caenazzo, riflettendo l'epoca storica della loro composizione (seconda metà dell'Ottocento), sono delle pagine ancora piacevoli e certamente rispondenti al fine per cui furono scritte: accrescere e nobilitare la devozione mariana popolare.

Ave Maria

Andantino

belli che già l'ar-ri-va-ge-to a por-de l'um-per-

du-to te-de-ria se- tu-mil-li-

ni-gro-a te * a-ri-a * a-ri-a *

re-cha-ri-a le-gi-ti-mi-ta-tem li-bera-

The image shows a handwritten musical score for the Ave Maria. It consists of four systems of music. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system features a vocal line with asterisks above it and a piano accompaniment. The fourth system continues the vocal line and piano accompaniment. The score is written in a cursive, handwritten style.

mi - si - re da - ria ri - pe - ta - no

me

II^a strofa

Ave, o di grazia piena
 tu sei la benedetta
 d'infra le stampe eletta
 del popol del Signor

Ave Maria, te gaudet
 mille cum liliis acant
 Ave Maria, regnans
 Ave Maria, cum me

III^a strofa

Ave, o signore à teor:
 sia il frutto benedetto
 tutto il tuo coro eletto
 O padre del signor.

Ave Maria ecc.

Rosa mistica

Handwritten musical score for the piece "Rosa mistica". The score is written on five systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are written below the vocal line. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. The lyrics are: "fante è bella quanto è non la re- gi- na d'ogni fior lei si mira a fin s'impa- ra quanto lei si della non o Ma- ria su tutti i non si de- de in ciel tu sei qual la ro- sa che de' fior... in tutti i pre- gi mi- se in de- no su tutti i non de' bea- ti in quel tu".

fante è bella quanto è non la re- gi- na d'ogni fior lei si
mira a fin s'impa- ra quanto lei si della non o Ma- ria su tutti i
non si de- de in ciel tu sei qual la ro- sa che de' fior... in tutti i
pre- gi mi- se in de- no su tutti i non de' bea- ti in quel tu

sei quale rosa che dei fiori tutti i pre... gi ammi... se

II^a Strofa

O Maria, se del tuo viso
 solo un raggio vibra in me
 mi parra che in paradiso
 già mi trovi insieme con te

O Maria, se tutti i cori ecc.

Refugium peccatorum

tere - sa a tante glo - ri - a pro - pter o Maria per no - i
ni pro - pter in - fi - gli tu - i fi - gli de - i tu - i in - do - lo - ri
Sum peccator sum re - i na - te te ab omni - bus re - i
dolca sperance ai mi - se - ri ri: fugiamus pe - c - ca - to - ri

II^a Strofa

Ota questa lacrimosa
 di piante amara valle
 consolici lo strale
 del tuo divino amor

Siam peccator, siam rei ecc.

III^a Strofa

Grande avvocata nostra
 da l'alto de' tuoi sidi
 involgi a' tuoi fedeli
 un guardo di pietà

Siam peccator, siam rei ecc.

IV^a Strofa

Dolenti sari e piangenti
 in questo amaro esigli
 speriamo del tuo figlio
 nelle promesse ognun

Siam peccator, siam rei ecc.

Annunziata

Salve - figlia de l'è - ter - no Salve - vergine be -
ni - ta bene - det - ta ia - lu - te - ta de l'a - nal - do del si -
gno - l'an - gel - ta pa - ro - la ve - ro - ta - abba - il
ni - glo - fo - de - ta mi del tu - gi - glo - offu - sa - to il bel san -

Piu lento

rall.

dor a l'angeli - ca pa - no - la me - se - da ab - taci il'
 ni - gli per chi terri del tuo ni - gli offus - ca - to e bel - can
 dor

II^a Strofa

Da l'Altissimo adombrata
 Serbi tu nel tuo secondo
 Chi darà la pace al mondo
 L'espertato Redentor
 Nel fuor degli elementi
 Nell'oscur della procella
 Sei la luce, sei la stella
 Che diffonde il tuo splendor

luore di Maria

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "luore di Maria". The score is written on four systems of staves. The top staff is a vocal line in treble clef, and the bottom two staves are piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The music is in common time (C) and features a mix of treble and bass clefs for the piano part. The lyrics are written in Italian and are interspersed with the musical notation. The handwriting is in cursive, and there are some corrections and markings throughout the score, including a large flourish at the end of the final system.

la tua, il tuo no-ramo ho-ramo il dno R-glor
ti si t-letto gi-glor de il semp in pa
pandi il misere or-gerien te reforma lo pro
danni gli affett tuo - - - danni il tuo di rin

II^a Strofa

Te tutti i cori angelici
 acclamano regina,
 o pueri, a te s'inchina
 lo stuolo dei fedeli

Prendi il mio cor o Vergine ecc.

III^a Strofa

Dal tuo stellato soglio,
 s' in guardo tu in alleluia
 e a chiamar t' affretta
 i tuoi fedeli a te

Prendi il mio cor o Vergine ecc.

A Maria

Tu sei bella e me lo disse del tuo so... re il del... ce ag -
get... to qual beu... da stringi al petto e ne la... si... san... ti
più da... ria qual car... ta gio... na desta in te qual del... rin
fi... glio de... bello il para... diso ed in... ra... dia la... tua

II^a Strofa

Tu sei pura, e nel tuo seno
 Tenir volle il Redentore
 per salvare col suo amore
 l'infedele umano stuol

O Maria qual casta gioia ecc.

III^a Strofa

Tu sei più, e tua pietade
 mosse il sommo eterno Padre
 a creare in te la madre
 del divino Redentor

O Maria qual casta gioia ecc.

SAŽETAK: *Duhovna glazba Tomasa Caenazza* - Izobilju studija o glazbenom rovinjskom folkloru odgovara u negativnom smislu veoma oskudno poznavanje »učenog« muzičkog života i djela malobrojnih kompozitora. Zasad poznati su samo don Giovanni Masatto (1737-1726) i don Andrea Rocco (1774-1859), autori nekoliko stranica za crkvenu porabu. Spominje se također postojanje gradske muzičke škole u prvoj polovici XIX stoljeća, navodeći i ime Luigi-ja Cortelazza, koji je navodno njome upravljao oko 1854.

Ovim malobrojnim muzičkim stvaraocima, evo pridružuje se i don Tomaso Caenazzo (1819-1901), poznat do danas samo po svojim istraživanjima povijesti Rovinja. Autor objavljuje, naime, rukopisnu zbirku šest *Laudi sacre* (Duhovni hvalospjevi) u čast Djevice, za 2 i 3 ženska glasa i orgulje. Ove kompozicije ističu se i po dobroj građi anonimnih pjesničkih stihova i glazbe što ju je Caenazzo napisao s dobrim znanjem i ukusom. Te skladbe, iako odaju historijsku epohu njihova sastavljanja, kada je suvereno vladala melodrama, ispadaju još dopadljivije i osobito odgovaraju svrsi za koju su bile napisane: oplemeniti pučku Marijinu pobožnost.

POVZETEK: *Cerkvena glazba Tomaža Caenazza* - V nasprotju s številnimi študijami o rovinjski folklori imamo na razpolago le malo raziskav, ki bi se ukvarjale z »učeno« glasbo. Zelo malo je tudi skladateljev te glasbe. Omeniti velja le dve imeni: duhovnika Ivana Masota (1737-1826) in Andreja Rocca (1774-1859), ki sta napisala nekaj skladb za cerkvene namene. Poleg tega se omenja tudi neka glasbena šola, ki naj bi obstajala v začetku devetnajstega stoletja, v zvezi z njo pa ime Alojza Cortelazza, ki naj bi jo vodil okoli leta 1854.

Tem redkim glasbenikom moramo pa sedaj dodati še ime Tomaža Caenazza, duhovnika (1819-1901), ki je bil do sedaj poznan le po svojih raziskavah o rovinjski zgodovini.

Objavljena je bila tudi Caenazzova rokopisna zbirka šestih cerkvenih spevov *Laudi sacre*, posvečenih Devici Mariji za orglje in dva oz. tri ženske glasove. Spevi izstopajo tako po dobro napisanih verzih, ki so sicer anonimni, in po svoji glasbi, ki jo je napisal Caenazzo z dokajšnjo mero znanja in dobrega okusa. Ti spevi so še dandanes prijetni za uho, čeprav je v njih seveda mogoče zaznati zgodovinski čas, ko so nastali, to je čas, ko je nesporno prevladovala v glasbenem življenju spevoigra. Dodati je še treba, da so omenjeni spevi vsekakor odgovarjali namenu, s katerim so bili napisani: šlo je za pravljanje ljudske Marijine pobožnosti.