

volte); Polifonia medievale (una sola volta); Beethoven (tre volte); Storia della musica strumentale delle origini (tre volte). Ciò dimostra il suo interesse per compositori ed epoche estranei all'ambito cui attiene la sua opera pubblicata.

Ludwig aveva solo cinquantotto anni quando morì: è stupefacente che un'unica persona in un arco di vita così breve possa aver realizzato così tanto quanto lui. Quando Ludwig iniziò, non sapevamo quasi niente sulla musica medievale ma nel volgere della sua vita tutte le fonti esistenti erano state trascritte e analizzate. In successione, egli decifrò la notazione modale, individuò l'isoritmia e tracciò l'evoluzione dei generi musicali; fu, inoltre, il primo ad applicare alla musica i rigorosi metodi filologici di classicisti come Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf e Gustav Gröber, mostrando in ciò la decisione consapevole di concentrarsi pressoché unicamente sulle fonti ad esclusione quasi totale di tutto il resto. È sintomatico come all'inizio della sua carriera (1906), tenendo una conferenza dal titolo *Die Aufgaben der Forschung auf dem Gebiet der mittelalterlichen Musikgeschichte*, egli sottolineasse che gli studiosi avevano prestato troppa attenzione alla teoria e che le fonti dovevano occupare una posizione più centrale all'interno della disciplina, decantando la catalogazione come 'un compito estremamente gratificante'.³¹ Similmente, nella sua ultima conferenza, *Die Erforschung der Musik des Mittelalters. Festrede im Namen der Georg-August-Universität am 4. Juni 1930*, nella quale riassumeva i risultati conseguiti nei quindici anni precedenti, trattò solo della scoperta di nuove fonti e della corretta valutazione di quelle precedentemente già note.

È proprio in virtù del fatto che Ludwig si concentrò attentamente sullo studio delle fonti (e che lo fece così bene) che gli studiosi sono stati riluttanti a mettere in discussione i suoi presupposti: l'opera che s'interessa solo ai 'fatti', che non si interroga più sul 'chi fece, cosa, quando' sembra essere priva di preconcetti; tuttavia sappiamo che ogni studioso è condizionato da inevitabili pregiudizi. Quali furono, dunque, quelli di Ludwig? Al fine di mettere a fuoco le questioni intorno alle quali egli si interrogò e come egli giunse alle sue conclusioni, abbiamo bisogno di esaminare il suo *background*, per poi valutare in quale misura noi siamo ancora soggetti alla sua influenza. Nei paragrafi che seguono ricostruiremo il retroterra culturale da cui proviene Ludwig e il suo apporto, o meno, allo studio

³¹ «[E]ine überaus lohnende Aufgabe»; cfr. F. LUDWIG, *Die Aufgaben der Forschung auf dem Gebiet der mittelalterlichen Musikgeschichte* = «Beilage zur Allgemeinen Zeitung» [München], n. 12 (17 gennaio 1906), pp. 97-99, e n. 14 (18 gennaio 1906), pp. 107-109; trad. ingl. di John Haines, in *Friedrich Ludwig's 'Musicology of the Future'. A Commentary and Translation*, «Plainsong and Medieval Music», XII (2003), pp. 129-64.

della polifonia medievale; accosterò la sua visione del Medioevo a quella di un altro grande studioso della prima metà di questo secolo, Jacques Handschin, che sembra però aver esercitato un'influenza assai minore. Spero così di riuscire a dimostrare come la schiacciante presenza di Ludwig ci abbia trattiene dal porci nuovi interrogativi.

IL REVIVAL PALESTRINIANO

Nel paragrafo precedente ho già accennato al fatto che diversi allievi di Ludwig hanno ricondotto il *background* del maestro al *revival* palestriniano di matrice romantica, movimento direttamente derivato dall'ascesa della musica assoluta nel XVIII secolo che portò alla subordinazione della musica vocale alla musica strumentale e alla supremazia dei generi della sinfonia, del quartetto d'archi, dell'opera. La musica sacra, che fino ad allora era stata al centro della ribalta, fu improvvisamente relegata ad una posizione secondaria. Ciò costituì un motivo di grave preoccupazione per molti fedeli cristiani che iniziarono quindi a considerare la musica del passato, in particolare quella degli antichi compositori italiani, come un modello.

Il primo ad elevare Palestrina e i suoi contemporanei al rango più alto fu il pastore luterano **Johann Gottfried Herder**. Durante i suoi studi a Königsberg, dal 1762 al 1764, egli iniziò un intenso scambio con Johann Georg Hamann e Johann Friedrich Reichardt sullo stato della vera musica da chiesa. Herder prendeva le mosse dall'osservazione che la musica da chiesa non esercitava più sull'assemblea dei fedeli l'effetto di prima.³² Gradualmente egli giunse alla conclusione, come sostenne nel saggio intitolato *Cäcilia del 1793*, che se i compositori di musica sacra avessero imitato i grandi compositori del passato, l'assemblea si sarebbe commossa, «poiché, quale musica meravigliosa e toccante usasti, o santa Cecilia, per ispirare i tuoi compositori favoriti, Leo, Durante, Palestrina, Marcello, Pergolesi, Bach e Händel?». ³³ Egli richiedeva inoltre che la musica da chiesa fosse sempre eseguita **a cappella**³⁴ e che

³² Cfr. HANS GÜNTHER, *Johann Gottfried Herders Stellung zur Musik*, Leipzig, 1903, pp. 9-13.

³³ «[D]enn, heilige Cäcilia, mit welchen Würde- und Herzenstönen hast du deine Lieblinge, Leo, Durante, Palestrina, Marcello, Pergolesi, Bach, Händel begeistert?»; cfr. JOHANN GOTTFRIED HERDER, *Cäcilia*, in ID., *Sämtliche Werke*, vol. XVI, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1887, pp. 253-72; rist., Hildesheim, 1994.

³⁴ «Die Basis der heiligen Musik ist Chor [...]. Nur auf dem Wege des Chors (im weitesten Verstande genommen) gelangt man zu jener Bewegung und Rührung, die diese Musik erfordert»; *ivi*, pp. 261-62 («La base della musica sacra è il coro [...]. Solo attraverso il coro (nel significato più ampio del termine) si raggiunge quell'emozione e quel sentimento che questa musica richiede»).

non fosse drammatica,³⁵ il che escludeva le cantate di Bach dal servizio liturgico.

Le idee di Herder furono ulteriormente sviluppate dal suo vecchio amico di Königsberg, **Johann Friedrich Reichardt**.³⁶ Dopo un viaggio in Italia nel 1783, dove ebbe modo di ascoltare la musica di Palestrina, nel 1784 Reichardt fondò a Berlino il **'Concerto spirituale'** sul modello degli omonimi concerti parigini. I suoi programmi di sala giocarono un ruolo importante nella rinascita della musica sacra. Nei suoi scritti s'incontrano spesso espressioni come 'pura (*rein*) musica da chiesa' e 'sublime semplicità del canto' (*hohe Simplizität im Gesang*);³⁷ egli si riferisce a Palestrina come a un 'santo della musica' (*Musikheiliger*), come «al più importante compositore dell'alto stile solenne a noi noto». Nel 1805 Reichardt scrisse che l'unico soggetto della musica era 'l'io più intimo' (*der innere Mensch*) e che «l'effetto sul cuore è il primo e più nobile fine dell'arte musicale». Si noti l'uso degli aggettivi '*rein*' e '*innere*', caratteristici dell'atteggiamento ottocentesco verso la polifonia classica e ancora utilizzati da Ludwig. Fu con Reichardt che il centro del movimento si trasferì a Berlino.

Nel 1789 a Berlino fu aperta da Carl Friedrich Christian Fasch la Singakademie con l'intento di stimolare la rinascita del canto corale. In uno dei documenti principali del movimento, ovvero il saggio di **Ernst Theodor Amadeus Hoffmann** intitolato ***Alte und neue Kirchenmusik del 1814***, Palestrina viene ad assumere una posizione dominante: «Le opere semplici e solenni di Palestrina sono concepite nel

³⁵ «Die heilige Stimme spricht vom Himmel herab; sie ist Gottes Stimme und nicht der Menschen; weh ihr, wenn sie, um sich sichtbar zu machen, ein theatralisches Gewand anleget Diese Unsichtbarkeit, wenn ich sie so nennen darf, erstreckt sich bis auf die kleinsten Anordnungen und Verhältnisse der geistlichen Tonkunst. Eine Arie, ein Duett oder Terzett, das einzeln glänzt, jede Sylbe, in welcher der Dichter oder Künstler spricht, um sich zu zeigen, schadet der Wirkung des Ganzen und wird dem reinen Gefühl unausstehlich. Dramatische und Kirchenmusik sind voneinander so unterschieden, wie Ohr und Auge»; *ivi*, p. 265 («La voce santa parla dal cielo; è la voce di Dio e non del popolo; che tristezza [è la voce di Dio] quando per essere visibile le fu data una veste teatrale! Questa invisibilità, se posso chiamarla così, si estende ai più piccoli costrutti e particolari dell'arte sacra della musica. Un'aria, un duetto o trio che rifugge per se stesso, ogni sillaba con cui il poeta o l'artista parla per mostrarsi, sono dannosi all'effetto dell'insieme e sarà inconciliabile con un sentimento puro [...]. La musica drammatica e la musica sacra sono diverse l'una dall'altra come l'occhio dall'orecchio»).

³⁶ WALTER SALMEN, *Johann Friedrich Reichardt. Komponist, Schriftsteller, Kapellmeister und Verwaltungsbeamter der Goethezeit*, Freiburg, Atlantis Verlag, 1963, pp. 97 e 141.

³⁷ Per una descrizione più dettagliata della visione di Reichardt su Palestrina, cfr. *ivi*, pp. 284-87.

³⁸ «[D]en größten uns bekannt gewordenen Komponisten in dem erhabenen feierlichen Stil»; cfr. JOHANN FRIEDRICH REICHARDT, in «Musikalisches Kunstmagazin», II (1791), p. 55; cfr. anche W. SALMEN, *Johann Friedrich Reichardt*, cit., p. 286.

³⁹ «[D]ie Wirkung aufs Herz ist der erste höhere Zweck der Tonkunst»; cfr. J.F. REICHARDT, in «Berlinerische Musikzeitung», I (1805), p. 53. Cfr. anche W. SALMEN, «Johann Friedrich Reichardt», *MGG*, vol. XI, coll. 151-61.

più alto spirito di pietà e amore e proclamano la religiosità con forza e magnificenza». ⁴⁰ Così Hoffmann parla della musica di Palestrina:

La sua musica può, infatti, essere descritta attraverso le parole con cui gli italiani hanno designato l'opera di molti compositori, che rispetto a lui sono frivoli e superficiali; è proprio **'musica dell'altro mondo'**.⁴¹ Il movimento delle singole parti ricorda il canto piano: raramente esse eccedono l'ambito di una sesta e non compare mai un intervallo difficile da intonare, o, come essi dicono, che 'non si trovi in gola'. Va da sé che Palestrina, seguendo la prassi del tempo, scrisse solo per quattro voci, **senza accompagnamento strumentale**. La lode all'Altissimo e Santissimo sarebbe sgorgata direttamente dal petto, senza alcun elemento estraneo o intermediario.⁴²

Hoffmann si distingue dagli altri in quanto non crede possibile far rivivere lo 'stile antico' all'interno di una composizione moderna; a suo parere, Palestrina fu rimpiazzato da Beethoven e anziché comporre nuova musica nello stile palestriniano Hoffmann propone lo studio sistematico della storia della musica da chiesa e la realizzazione di edizioni di musica antica.

Nel 1825 **Anton Friedrich Justus Thibaut**, professore di diritto a Heidelberg, pubblicò un libro (***Über die Reinheit der Tonkunst***) in cui sosteneva che il deterioramento dei gusti musicali poteva essere combattuto attraverso la reintroduzione della musica antica nel servizio liturgico cattolico e luterano; egli sollecitava edizioni di musica antica e considerava «la pubblicazione di una qualsiasi opera molto più onorevole [...] della continua sgradevole auto-produzione». ⁴³ Il suo desiderio era assistere alla fondazione di scuole di musica sacra dove fosse insegnata la '*reine Tonkunst*': in altre parole, egli propugnava per la musica ciò che i **Nazareni facevano per l'arte**. I Nazareni erano artisti tedeschi che vivevano a Roma e che praticavano il cattolicesimo dipingendo soggetti religiosi ispirati all'arte del Medioevo e del Rinascimento.

Thibaut cercava persone di una qualità morale superiore per costituire delle associazioni votate all'esecuzione della musica antica. Essendo '*rein*' un termine – ampiamente usato da Ludwig – dalle molteplici accezioni, il curatore della terza edizione dell'opera di Thibaut, il consigliere ministeriale dott. K. Bähr, spiega quale sia il significato sottinteso dall'autore:

⁴⁰ ERNST T.A. HOFFMAN, *Alte und neue Kirchenmusik*, «Allgemeine musikalische Zeitung», XVI (1814), col. 582; trad. it. di Mariangela Donà, p. 233; trad. ingl. di Martyn Clarke, p. 357, [sulla quale si è basata fondamentalmente la trad. it. qui pubblicata (NdT)].

⁴¹ Citazione in italiano nel testo di Hoffmann [NdT].

⁴² *Ibid.*

⁴³ «[D]ie Bearbeitung eines solchen Werkes weit ruhmvoller [...] als das ewige leidige Selbstschaffen»; cfr. ANTON FRIEDRICH JUSTUS THIBAUT, *Über die Reinheit der Tonkunst*, a cura di Raimund Heuler (include la 1ª ed. [1824] e la 2ª ed. [1826]), Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1907, p. 15.

Con questa 'purezza' [*Reinheit*] egli si riferisce, naturalmente, non a quella tecnica, la purezza del comporre e dell'eseguire, bensì alla [purezza] dell'arte della musica; per lui questa era una [purezza] molto diversa, più elevata, oserei dire etica, e sarebbe giustificato in pieno definire il suo libro un atto morale nel regno della musica. Egli possiede una passione innata per ciò che è in realtà ideale e sublime, per tutto ciò che è nobile, elevato e puro e combina tale sentimento con un'accortezza estremamente raffinata e sicura nel riconoscere questo ovunque e richiamare su di esso la nostra attenzione [...]. Tale visione della 'purezza' lo rende un inconciliabile **nemico di tutto ciò che è superficiale, ordinario, immorale e frivolo**. Questa visione l'ha guidato non solo nella scelta dei pezzi che ha cantato ma anche nella scelta dei componenti del suo coro.⁴⁴

Il significato immediato di *rein* attiene all'idea classica o classicista di semplicità, ma rinvia anche al fanciullesco candore dei Nazareni; in musica il termine *rein* implica il contrappunto severo, lo stile a cappella, ma in termini più generali, esso esprime anche integrità morale e **un religioso distacco dal profano**. La vera musica sacra o, come la chiama Thibaut, '*heilige Tonkunst*' (la sacra arte della musica) presuppone «un'anima profonda, serena, introspettiva, pura».⁴⁵ Inutile dire che Thibaut era profondamente religioso;⁴⁶ desiderando ascoltare dentro alle grandi cattedrali solo musica corale (e ammettendo la musica strumentale solo nelle sale da concerto), bandiva tutta la musica profana dalla chiesa: «Pertanto io considererei imperdonabile se anche una singola battuta tratta dai devoti canti di Palestrina dovesse essere inclusa in un pezzo d'opera, e dall'altra parte, sarei ugualmente disgustato se una Messa includesse anche un pochino della grazia ingegnosa che contraddistingue il *Figaro* di Mozart in maniera così unica».⁴⁷

Thibaut mise in pratica le sue idee: diresse un coro di dilettanti che eseguiva musica antica, alle cui prove assistettero Goethe, Tieck, Mendelssohn, Schumann ed

⁴⁴ «Mit dieser 'Reinheit' meinte er natürlich nicht die technische, die Reinheit des Tonsatzes oder der Aufführung, sondern die der *Tonkunst*; es war ihm eine ganz andere, höhere, ich möchte sagen *sittliche*, und man kann mit vollem Recht seine Schrift eine sittliche Tat auf dem musikalischen Gebiete nennen. Er hatte einen angeborenen Sinn für das wahrhaft Ideale und Grossartige, für alles Edle, Erhabene und Reine und verband damit einen überaus feinen und sicheren Takt, es überall herauszufinden und darauf aufmerksam zu machen [...] Jener Standpunkt der 'Reinheit' machte ihn zum unversöhnlichen Feind alles Seichten, Gemeinen, Ungesunden und Leichtfertigen, er leitete ihn nicht bloss bei der Wahl der Stücke, die er singen liess, sondern auch bei der Wahl der Mitglieder seines Singvereinen»; *ivi*, p. 84.

⁴⁵ «[E]in tiefes, beruhigtes, in sich gekehrtes, reines Gemüt»; *ivi*, pp. 41-42.

⁴⁶ *Ivi*, p. 31.

⁴⁷ «Ich würde es also für unverzeihlich halten, wenn aus frommen Gesängen von Palestrina nur ein einziger Takt in ein Opernstück aufgenommen werden könnte; aber abscheulich wäre es auch dagegen, wenn in einer Messe nur das Kleinste vorkäme von der genialen Leichtfertigkeit, wodurch sich Mozarts *Figaro* auf eine fast einzige Art auszeichnet»; *ivi*, p. 23.

Hegel. **L'opera di Thibaut fu celebre per tutto l'Ottocento**, fino al primo Novecento e la sua terza edizione fu pubblicata nel 1907.⁴⁸

In maniera piuttosto curiosa, un'altra importante figura all'interno del movimento fu, a sua volta, uno studioso di diritto, **Carl von Winterfeld**, autore di famosi volumi quali *Pierluigi Palestrina* (1822), *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter* (1843) e *Der evangelische Kirchengesang* (1843).⁴⁹ In quest'ultimo egli suggeriva di riconoscere in Johann Eccard un Palestrina tedesco: Winterfeld fu un sostenitore entusiasta della monarchia prussiana e credette di aver riconosciuto un atteggiamento analogo verso il suo Paese in Johann Eccard,⁵⁰ di cui supervisionò numerose pubblicazioni di musica. Uno degli effetti prodotti dal suo libro fu che **la Chiesa luterana iniziò a reintrodurre il corale nel servizio liturgico** e a cantare i **mottetti di Palestrina e di Lasso in traduzione tedesca**, sviluppi, questi, paralleli alla riscoperta cattolica di Palestrina e del canto gregoriano.

Tuttavia, fu un'altra figura berlinese, **Eduard Grell** (1800-86), ad essere il sostenitore più radicale di una musica a cappella nello stile di Palestrina.⁵¹ Grell fu direttore della Singakademie berlinese e docente di composizione presso l'Akademie der Künste, ma l'unico genere di composizione che insegnò fu quello nello stile di Palestrina. Egli disapprovava del tutto la musica strumentale e per questo motivo tentò di boicottare l'ingresso di Joseph Joachim nell'Akademie.

Heinrich Bellermann, allievo di Grell, ebbe una cattedra presso l'università di Berlino nel 1867 e si occupò soprattutto della storia della musica del secolo XVI;⁵² il libro intitolato *Contrapunkt*, dedicato al suo maestro, fu pubblicato a Berlino nel 1862. Come Grell, egli si espresse a favore della composizione di musica nello stile palestriniano, non perché rimpiangesse il tempo passato, ma perché egli considerava

⁴⁸ Secondo Martin Staehelin, la biblioteca musicale dell'Università di Göttingen, dove furono custoditi tutti i libri di Ludwig dopo la sua morte, possedeva una copia del testo di Thibaut annotata da Ludwig. Fino all'ottobre 2002 il libro era elencato nel catalogo ma non lo si è potuto trovare da nessuna parte. Desidero ringraziare Christopher Reynolds per aver condotto indagini in merito.

⁴⁹ Altri studiosi di diritto attivi nel movimento palestriniano furono E.T.A. Hoffmann e Wilhelm Heinrich Wackenroder. Cfr. anche ADOLF NOWAK, *Johannes Eccards Ernennung zum preussischen Palestrina durch Obertribunalrat von Winterfeld*, in *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, a cura di Carl Dahlhaus, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1980, pp. 293-300. Per un nuovo studio sull'argomento cfr. JAMES GARRATT, *Palestrina and the Romantic Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, che è apparso troppo tardi per essere qui preso in considerazione.

⁵⁰ A. NOWAK, *Johannes Eccards Ernennung*, cit., p. 297.

⁵¹ REINHOLD BRINKMANN-BERND WIECHERT, «Grell, Eduard», *New Grove Online*.

⁵² Lo studio migliore su Bellermann è quello di CARL DAHLHAUS, *Geschichte als Problem der Musiktheorie. Über einige Berliner Musiktheoretiker des 19. Jahrhunderts*, in *Studien zur Musikgeschichte Berlins*, cit., pp. 412-13; cfr. anche DIETRICH SASSE, «Bellermann, Heinrich», *MGG*, vol. I, coll. 1608-10.

la polifonia rinascimentale come qualcosa di eternamente vero e superiore,⁵³ a fronte del triste declino in cui, a suo avviso, versava la musica dell'Ottocento. Nell'introduzione al suo manuale sul contrappunto scriveva:

Il presente libro è perciò scritto principalmente per il futuro insegnante di canto, perché tramite esso acquisti familiarità con quelle epoche in cui solo la musica vocale era considerata musica d'arte e non era ancora corrotta dalla dannosa influenza della musica strumentale. In verità, anche la musica strumentale ha il suo valore e la sua ragion d'essere, a condizione che essa si mantenga entro i modesti confini dell'imitazione della musica vocale e da questa tragga le sue regole. Nel corso del tempo, dall'inizio del XVIII secolo e anche prima, questa relazione si è diametralmente rovesciata.⁵⁴

Per Bellermann, quindi, aveva senso fare ogni sforzo per riesumare il 'vero stile antico': egli pubblicò trattati di teoria, e numerosi mottetti di Palestrina, e approntò un'edizione del *Locheimer Liederbuch*.

L'allievo di Bellermann Gustav Jacobsthal condivise con il maestro la passione per Palestrina e insegnò a tutti i suoi studenti il contrappunto rigoroso nello stile palestriniano. Albert Schweitzer disse di lui: «Ho appreso la teoria musicale sotto la guida di Jacobsthal, un pupillo di quel Bellermann che, nella sua visione unilaterale, rifiutava di riconoscere come arte tutta la musica successiva a quella di Beethoven». Da lui, comunque, si poteva imparare tutto quanto concerne il contrappunto puro, e di questo gli sono grato.⁵⁵ Per Jacobsthal, Palestrina restava il più grande compositore. Egli iniziò la sua ricerca storica partendo da un livello di conoscenza superiore a quello dei suoi maestri e divenne uno dei primi studiosi ad occuparsi seriamente della musica medievale; esordì con una tesi di laurea sulla notazione mensurale dei secoli XII e XIII e più tardi avviò un progetto a lungo termine dedicato allo studio dei precursori di Palestrina. A detta di tutti Jacobsthal fu un perfezionista che operò lentamente e sistematicamente pubblicando poco; il suo libro più importante è *Die chromatische*

⁵³ C. DAHLHAUS, *Geschichte als Problem der Musiktheorie*, cit., pp. 412 sgg.

⁵⁴ «Das vorliegende Buch ist daher recht eigentlich für den künftigen Gesangslehrer geschrieben, der durch dasselbe mit jenen Zeiten vertraut gemacht werden soll, in denen der Gesang allein für kunstgemäße Musik gehalten wurde und noch nicht durch den schädlichen Einfluß der Instrumentalmusik verdorben war. Gewiß hat die Instrumentalmusik auch ihren Wert und ihre Berechtigung; so lange sie sich nämlich in den bescheidenen Grenzen einer Nachahmerin des Gesanges hält und von jenem ihre Gesetze ableitet. Im Laufe der Zeiten, schon seit Anfang des achtzehnten Jahrhunderts und noch früher, hat dieses Verhältnis sich aber geradezu umgekehrt; cfr. HEINRICH BELLERMANN, *Contrapunkt*, 3ª ed., Berlin, J. Springer, 1887, p. 8.

⁵⁵ ALBERT SCHWEITZER, *Aus meinem Leben und Denken*, Leipzig, Felix Meiner, 1931; trad. it. di Amerigo Guadagnin, p. 17; cfr. anche la trad. ingl. di C.T. Champion, p. 10. Si veda anche H. BESSELER, «Gustav Jacobsthal», *MGG*, vol. VI, col. 1619.

Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche (1897), considerato da Ludwig e da Bessler un modello di erudizione musicologica. Stava per iniziare un progetto sul Codice di Montpellier quando morì. Anche se la maggior parte della sua opera è dedicata alla musica medievale, non c'è dubbio che la musica che lo toccava nell'intimo e al cui confronto valutava tutta la musica precedente era quella di Palestrina. Al pari di alcuni degli studiosi precedenti sopra citati, diresse un coro universitario a Strasburgo le cui partiture furono raccolte in un catalogo, pubblicato da Ludwig, all'interno del quale domina il repertorio corale del Cinquecento, che fu anche il repertorio più spesso eseguito. Oltre a ciò il catalogo elenca composizioni di Grell, Bellermann e Jacobsthal stesso, sebbene il coro eseguisse anche Zelter, Gluck, Mozart, Beethoven, Lully e Rameau,⁵⁶ ma non musica medievale; sembra dunque che l'interesse di Jacobsthal per il Medioevo fosse più teorico che pratico. Jacobsthal si distingue dal gruppo dei revivalisti luterani di Palestrina in quanto era ebreo e non fu mai battezzato: meraviglia dunque il fatto che la sua passione per la polifonia rinascimentale fosse congiunta al fervore religioso dei suoi maestri e del suo allievo Ludwig.

In breve, la diretta ascendenza intellettuale di Ludwig si identificava nel revival berlinese di Palestrina, un movimento caratterizzato dal rigetto della musica contemporanea, in quanto religiosamente inappropriata e inefficace, e dai tentativi di ristabilire una polifonia a cappella per l'uso ecclesiastico. La motivazione religiosa era di fondamentale importanza: il revival musicale doveva servire a scopi religiosi. Per alcuni (Grell e Bellermann) ciò significò un rifiuto di tutta la musica contemporanea o post-palestriniana, per altri (Hoffmann, Winterfeld e Jacobsthal) si conciliò a poco a poco con l'ammirazione per Beethoven. Il movimento si risolse in un appassionato interesse per la storia della musica, includendo quella precedente a Palestrina, e contribuì più di ogni altra cosa alla fondazione della nostra disciplina.

LUDWIG: L'INTERPRETAZIONE DEL MEDIOEVO

Ora, la questione che si pone è la seguente: in che modo il culto di Palestrina incise sul lavoro di Ludwig? Credo che possiamo dire con sicurezza che egli cercò di seguire le orme del suo maestro Jacobsthal nel portare alla luce le radici palestriniane: a partire da una delle sue prime pubblicazioni del 1902⁵⁷ sino alla sua ultima e più importante, ossia la versione del 1929 del suo capitolo *Die geistliche nichtli-*

⁵⁶ F. LUDWIG, *Die älteren Musikwerke der von Gustav Jacobsthal begründeten Bibliothek des "Akademischen Gesang-Vereins" Strassburg*, Strassburg, Heitz, 1913.

⁵⁷ Id., *Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts*, «Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft», IV (1902-3), p. 68.