
VOX ORGANALIS

BOLLETTINO DI INFORMAZIONE
DELL'ASSOCIAZIONE MUSICALE
"Girolamo Cavazzoni"
MANTOVA



SOMMARIO

- Intervista al M^o Vigilio Piubeni
- C. Saint-Saens: Saggio sulla musica sacra
- L'Organo dei secoli X, XI e XII
- Nabucco, un folle che sprezza il divino poter (2)
- O. Messiaen: Analisi della Messa nella Pentecoste
- E' Natale... e allora cantiamo!

VOX ORGANALIS

Bollettino di informazione

ASSOCIAZIONE MUSICALE
"GIROLAMO CAVAZZONI"

Mantova

INDICE

Intervista al M° Vigilio Piubeni <i>a cura di Carlo Benatti</i>	3
Nabucco, un folle che sprezza il divino poter (II) <i>di Roberta Calera</i>	6
C. Saint-Saens: Saggio sulla musica sacra <i>a cura di Carlo Benatti</i>	11
L'Organo dei secoli X, XI e XII <i>di Barbara Tebaldi</i>	15
O. Messian: Analisi della Messa della Pentecoste <i>di Domenico Severin</i>	18
E' Natale... e allora cantiamo! <i>di p. Emidio Papinutti</i>	25
Notizie, Attività dei soci, Prossimi appuntamenti <i>a cura della Redazione</i>	28

Direttore responsabile: Carlo Benatti

Redazione: Carlo Benatti, Barbara Tebaldi, Rita Protti Tosi

Ciclostilato in proprio

Via Ciro Menotti, 2 - S. Antonio di Porto Mantovano (MN)

Tel. 0376/525829

Tel. e Fax. 0376/398053 - cell. 0338/6046424 - E-mail carlo.benatti@iol.it

Composizione testi e grafica presso il settimanale *LaCittadella* (E-mail cittadella@mynet.it)

Antonio Galuzzi

In copertina, Organo "Serassi" del 1850 opera 604 nella basilica concattedrale di Sant' Andrea a Mantova (Scheda storica e tecnica a pag. 16)

Copia riservata ai soci - Omaggio



Il M° Vigilio Piubeni e, a destra, il M° Ettore Campogalliani

INTERVISTA

M° VIGILIO PIUBENI

a cura di
Carlo Benatti

Tra i personaggi mantovani che hanno contribuito a far crescere musicalmente e culturalmente Mantova, è senz'altro da ricordare il M° Vigilio Piubeni.

Nato a Redonesco nel 1912, ha dedicato e ancora dedica, suggestive pagine musicali ricche di ispirazioni e di lirismo.

La sua creatività spazia dal genere classico, Jazz fino al moderno con varie formazioni solistiche e orchestrali

Si è dedicato per molti anni alla musica leggera ottenendo grandi successi come compositore (come non ricordare la famosissima "Cenere").

Attraverso questa intervista, concessami dal Maestro la scorsa estate, avremo il modo di ripercorrere le tappe della sua formazione, i primi anni in cui il Conservatorio di Mantova iniziava la sua attività e la grande amicizia con il M° Ettore Campogalliani.

Nella sua lunga carriera di musicista è stato fiduciario per diversi anni del Conservatorio di Musica di Mantova, sulla base di questa esperienza come vede lei il futuro del Conservatorio?

A Mantova, dalla vecchia gloriosa Scuola Comunale di Musica, nacque il Conservatorio Musicale come

sezione staccata del Conservatorio "A. Boito" di Parma.

La gestione venne nel tempo affidata a diversi fiduciari, i quali trovarono qualche difficoltà a ottenere consenso alle loro iniziative da parte del Conservatorio di Parma, ma l'attività scolastica musicale continuò a progredire, e da certe classi (archi, pianoforte, trombone ecc), le qualità eccelse di certi insegnanti, hanno prodotto con il loro insegnamento, artisti di sicura carriera.

Io fui l'ultimo fiduciario al quale il M° Guarino (carissimo amico) affidò la direzione del Conservatorio.

Proseguì la mia attività proponendo, attraverso vari colloqui avuti con il sindaco di allora Usvardi, iniziative che potessero rendere autono-

mo il Conservatorio di Mantova e finalmente arrivò quel giorno.

Nella sala comunale, il sindaco Usvardi, io, il dott. Corvasce e un suo segretario mandati da Roma, portammo a termine (brindando con una bottiglia di spumante) la conferma "Autonoma" del Conservatorio mantovano.

Continuai a rinforzare l'autonomia raggiunta, quando ebbi la conferma da parte del dott. Corvasce, di poter firmare qualsiasi cosa.

Questa situazione durò fino all'arrivo del primo "Direttore" designato che fu il M° Paccagnini, il quale era una mia vecchia conoscenza già dai tempi in cui lavoravo alla RAI di Milano.

Come tutti i direttori che si alternarono alla direzione del Conservatorio, la loro operosità risultò per certi bene, per altri male.

Una cosa però vorrei dire ai lettori e che forse non tutti sanno: il primo direttore invitò in una seduta tutti gli insegnanti a dare un nome specifico al Conservatorio.

Proponendo per alzata di mano il nome "Dalla Piccola", uno solo, il sottoscritto, non alzò la mano, perchè ritenevo più giusto dare merito a chi aveva a suo tempo fondata la vecchia scuola di musica ossia il M° Lucio Campiani; di questo nome, gradito certamente ai mantovani, ne ebbi ragione.

Al Conservatorio vennero aggiunte tutte le cattedre mancanti e a lungo andare emersero problemi di carattere logistico.

Avevo sempre sostenuto, fin da allora, che la sede del Bibiena era troppo piccola! Spero che il nuovo direttore, finalmente mantovano, esimio musicista e carissimo amico, riesca a cambiarla in una sede più adatta!

Mantova è città molto musicale e certamente il direttore attuale, M° Giordano Fermi ne conosce le esigenze del pubblico e noto che vi è un'ottima sinergia

tra cittadini e istituzione scolastica.

Ciò mi induce a pensare, che l'avvenire del Conservatorio è sulla buona strada.

In una società sempre più distratta e frettolosa dove anche le istituzioni scolastiche faticano ad accattivarsi l'attenzione delle nuove generazioni quali, sono, secondo lei, i lati da potenziare per coinvolgere di più l'incontro dei giovani con la musica?

Sono giunto ad una età nella quale sono stanco di sentirmi dire "largo ai giovani", e questo rifiuto è dettato dal fatto che i giovani sono inesperti ed è più facile che vadano sulla strada sbagliata.

Qui c'è un discorso da fare: eliminare quell'intendimento che si chiama cultura e provare la vera cultura! Ma che non sia quella delle musiche chiasose o vuote di contenuto artistico come, purtroppo viene avvallato da enti pubblici e privati che preferiscono cultura spicciola con scarso contenuto spirituale.

A mio avviso, il giovane va guidato verso quella musica che lo possa far crescere interiormente, e che lo completi nella sua formazione culturale.

A un giovane compositore che voglia orientarsi verso un genere musicale, tradizionale, musica elettronica, dodecafonica ecc., quale consiglio darebbe lei?

Bellissima domanda.

Il primo consiglio che darei, mi è suggerito da certi insegnanti.

A mio avviso si creano dei paradossi, da un lato abbiamo insegnanti che praticano musica elettronica ma non sanno cosa vuol dire la forma sonata e questo, penso sia uno svantaggio.

Prima si parte dalla base classica, poi quando si è maturi, si può scegliere la strada che più soddisfa le proprie esigenze.

Oggi c'è molta superficialità anche tra gli stessi addetti ai lavori e si va avanti a scopiazamenti di ogni genere.

Lei, maestro, ha dedicato anche pagine alla musica sacra. Come vive questo rapporto con la musica liturgica?

Ritengo il canto gregoriano la spirituale realizzazione dei testi sacri. La semplicità del ritmo, unita a una vocalità legata alla nota successiva, senza sillabare, priva di accentazione e segni dinamici, fanno di questo canto un unico nella sua bellezza.

Un esempio ci è dato dagli inni alleluatici che con i loro vocalizzi e fioretture esprimono la gioia che è insita nel testo.

La natura del canto gregoriano è prettamente vocale, ma ci fu chi a suo tempo pensò di apporre un sottofondo armonico alle melodie (Benedettini di Solesmes).

Per l'accompagnamento all'organo, amo usare collegamenti armonici usando un'armonia sobria, dilatata con note pedali lunghe; in definitiva non si deve sopraffare la melodia vocale.

Se ascolto una musica vocale, composta da qualsiasi compositore su testo sacro, ammiro la sapienza compositiva, gli effetti dinamici impressi, ma mi disturba il senso di teatralità.

Al contrario, udire lo stesso testo in canto gregoriano, provoca un senso di commosso raccoglimento spirituale.

Infine, personalmente, mi sento di raccomandare il canto gregoriano a chi è addetto alla preparazione e direzione di un coro, abituando le voci ad una vocalità omogenea lineare senza uso di segni e spunti dinamici.

Si può tentare ancora di scrivere qualche cosa di interessante?

Io lo cerco sempre!

Ho avuto ultimamente grande soddisfazione e questo grazie anche a te, quando hai fatto la revisione della mia Sonata a due voci.

Per il momento sto lavorando ad una composizione per contrabbasso e quintetto d'archi che non è nello stile moderno, perchè non è il mio genere, ma mi diverto molto a comporre.

Altre volte mi vien la tentazione di scrivere cose più impegnative ma purtroppo ho problemi alla vista, che mi impediscono di scrivere a lungo.

Sono contento di quello che ho scritto, perchè son riuscito a creare composizioni che esulano dalla normale attività che svolgevo. Per esempio la Slow da concerto eseguito con strumentisti della Scala di Milano oppure il Movimento di danza che fu diretto dal M^o Carlo Maria Giulini.

Io ho svolto in maggior parte il genere della musica leggera ma senza dimenticarmi dello stile classico.

Infatti a Milano ho diretto con l'Orchestra Sinfonica della Carish il Bolero di Ravel e il concerto di Varsavia, mentre con l'orchestra dell'Antoniano ho eseguito musiche di Mendelssohn, Bach, Chopin ecc.

Tutto si sta evolvendo ma mi sento di dire che con la musica moderna siamo andati molto avanti; troppo.

Io personalmente non me la sento di superare certi limiti.

La disgregazione musicale è già avvenuta, perchè non si può dire che oggi facciamo della musica vera.

Se sentiamo suonare un violino elettronicamente non è mai come sentire il vero suono di questo strumento.

La disgregazione tonale, avvenuta da Wagner e Debussy, diede l'avvio a un nuovo concetto della composizione creando nuovi sistemi.

Nel corso degli anni, nei compositori di musica moderna aumentò la "frenesia" di creare (a tutti i costi)

il "non fatto", producendo composizioni di musica cosiddetta moderna, ma spesso con esiti negativi.

Al giorno d'oggi, tutto in evoluzione, la musica elettronica - pur rispettando l'intenzione di chi la crea - non mi convince. A tal riguardo cito una frase dettami dal caro mio maestro e amico Ettore Campogalliani; "oggi non abbiamo musicisti, ma elettricisti!"

Qual è la sua "musica", cioè quella che sente più vicina?

La musica dei grandi.

Tralascio il genere antico, anche se in quell'epoca vi furono dei compositori di grande importanza come Gabrieli, Monteverdi, Frescobaldi ecc: ma i grandi della musica come Mozart, Beethoven fino ad arrivare a Bartok e Hindemith, sono per me i più cari.

Di Hindemith ho una particolare venerazione, ma dopo di lui mi fermo.

E Mahler?

Con Mahler mi sento un po' a disagio perchè trovo le sue composizioni formate da lunghi periodi musicali che sembrano non aver mai termine, e questo secondo me, genera stanchezza.

Altro grande della musica moderna è Strawinsky, che però collocherei come grande compositore di musica da balletto.

Se pensiamo alla Sagra della primavera, noto che questa musica è, per lo più, sorretta dall'elemento ritmico.

Lei è stato molto amico anche di un altro nostro grande concittadino: il M° Ettore Campogalliani. Ci può tracciare dei ricordi e di come vi siete conosciuti?

Il M° Campogalliani ha significato per me molto e ora che non c'è più, sento la mancanza dell'artista e soprattutto quella di un caro amico.

Iniziai a studiare pianoforte al mio paese di Redonesco, ma ancora prima imparai a suonare la fisarmonica a bottoni, quella che aprendo fa un suono e chiudendola ne fa un'altro.

Mio padre, organista della parrocchiale, possedeva un piccolo pianoforte a 5 ottave e su questo iniziai a studiare.

La mia prima maestra fu la moglie del farmacista da poco tempo trasferitasi a Redonesco.

Questa insegnante, che si era diplomata a Firenze con il grande pianista Boghen, mi diede le prime lezioni e mi portò fino alle prime sonate di Beethoven.

In parrocchia, dove esisteva un organo a canne, accompagnavo i canti durante le messe e un bel giorno il parroco, Don Luigi Tasselli andò a Mantova dal M° Campogalliani per segnalarmi.

Il maestro in un primo momento fu titubante ma alla

fine acconsentì di ascoltarmi.

Il brano che portai fu la Sonata patetica di Beethoven e da allora, all'età di 13 anni, iniziai a studiare con Campogalliani.

Già a quell'età mi divertivo a scrivere musica e composi la mia prima Barcarola.

La feci ascoltare a Campogalliani e ricordo, come se fosse ora, che mi cambiò un solo accordo dicendomi alla fine "continua a scarabocchiare, che va bene".

La mia maestra di Redonesco, che si chiamava Moncelesan, portò la Barcarola a Firenze dal M° Boghen il quale fece una dichiarazione scritta nella quale mi esortava a continuare gli studi.

Con Campogalliani, oltre agli studi, iniziò anche una amicizia talmente forte che lui stesso mi considerava come un suo fratello.

Andavo in bicicletta da Redonesco a Mantova quattro volte alla settimana dal maestro e ricordo che sua mamma, quando c'era freddo, ogni volta che mi vedeva mi chiamava vicino alla stufa perchè mi scaldassi e mi offriva un tazza di caffè.

Sono stato molto vicino a lui anche negli ultimi anni quando era ammalato e, un giorno, parlando vicino al suo letto dissi; "Si ricorda maestro quando studiavo con lei e ogni volta che la aspettavo nel suo studio lei arrivava cantando ...è Pasqua in chiesa non vai (dalla Cavalleria Rusticana) " ?

Questo ricordo mi è rimasto talmente impresso che tutte le volte che lo andavo a trovare durante la malattia lo canticchiavo e Campogalliani rispondeva con voce commossa: "Ma come fai a ricordartele ancora queste cose?"

Il maestro fu un carissimo insegnante e soprattutto amico dal quale ho appreso moltissimo.

Un altro ricordo che mi piace ogni tanto riportare è quando mi stabilii a Mantova. La sera stessa mi prese sottobraccio e mi disse: "Ora vieni con me che accompagnamo due atti dell'Aida per gli amici della lirica di Mantova".

Io fui molto timoroso, ma alla fine dovetti cedere. Da allora non vidi più il M° Campogalliani dagli amici della lirica!

A mio parere questo grande musicista non è stato ancora ricordato per il suo valore, perchè un artista come lui che va ad insegnare l'Ottocento lirico italiano a Salisburgo con Karajan, va al Metropolitan di New York, certamente va tenuto in una considerazione maggiore.

Durante i suoi lunghi periodi di insegnamento all'estero, mi chiedeva di sostituirlo; e così ripassavo le opere con i molti cantanti che da tutto il mondo venivano a Mantova per studiare con lui.

NABUCCO, UN FOLLE CHE SPREZZA IL DIVINO POTER

di Roberta Calera (2ª e ultima parte)

Nel dramma di Bourgeois e Cornu(sic)(21) il re assiro organizza una festa in suo onore nei giardini pensili del suo palazzo, dove su un altare fa erigere una statua d'oro: la sua immagine. Davanti all'ara e ai piedi della statua bruciano dei profumi mentre si scatenano le danze. Non contento di questa festa, Nabuchodonosor continua a tessere lodi su di sé e, per dimostrare che non esiste nessuno capace di eguagliarlo, completa la sua ferocia annunciando non solo che

Phénenna a désobéi à mes ordres... méconnu ses devoirs... elle sera punie (...) (III, 1)

ma che

(...) je serai le dieu impitoyable. (...) Nabuchodonosor veut tout un peuple en holocauste (...) mort à tous les juifs! (III, 1)

Nabuchodonosor, al colmo dell'eccitazione e del furore, attira inesorabilmente su di sé la punizione divina pronunciando le parole

Et moi, je suis Dieu! (III, 1)

Subito dopo davanti a tutti ecco che il re viene colpito per il suo peccato e per le sue parole blasfeme, ma, nonostante ciò, l'orgoglio non è domato e infatti le parole

Etouffez-moi (...) écrasez-moi (...) je ne peux pas mourir... je suis dieu... dieu! (III, 1)

confermano la sua natura ribelle che non demorde nel suo proposito perché «(...) rinunciare alla vendetta è rinunciare alla propria identità (...)»(22)

Nabucco pensa di aver ottenuto un ulteriore trionfo, mentre, in verità, viene trascinato dalla sua megalomane ferocia e ambizione in una spirale di eventi che lo porteranno inevitabilmente alla pazzia

e alla solitudine.

Nabucco ha fallito sia come re perché viene spodestato da Abigaille, una schiava che tutti credono sia sua figlia, sia come padre perché Fenena ha abbracciato un'altra fede rinnegando quella paterna e dichiara quasi sfidandolo

Ebrea con lor morirò. (II, 8)

quando rifiuta di prostrarsi davanti alla sua statua. Con queste parole Fenena, non solo gli confessa di essere passata dalla parte nemica, ma, soprattutto, di non riconoscere in quel momento la sua autorità. E' innamorata di Ismaele, nemico di suo padre; ha abiurato il culto degli idoli paterni e preferisce la morte piuttosto di sopportare l'onta di essere la figlia di un assassino, idolatra e spergiuro.

Questo re è inoltre un emarginato: dapprima perché è temuto per la sua ferocia, i suoi spergiuri, poi perché, impazzito, è diventato debole e innocuo per cui non è più degno di fiducia né è in grado di continuare a essere re per proseguire nel suo disegno di conquista politica. Diventa prigioniero nelle mani della schiava Abigaille che finalmente sembra ~~lo del potere, per vendicarsi e annientare Nabucco(23).~~

Ben saprà la mia vendetta
Da quel seggio fulminar. (II, 2)

e

Cadranno regi e popoli
Di vile schiava al pie! (III, 3)

La forte personalità e determinazione di Abigaille sembrano vacillare solo quando legge quel "fatal scritto" che rivela la verità delle sue origini(24), ma l'arezza della scoperta le ha indurito ancor di più il cuore

Assai più vale il soglio
Che un genitor perduto. (III, 3)

Ora è più che mai decisa a spodestare Nabucco e far
uccidere Fenena per essere lei regina

Oh vedran se a questa schiava
Mal si addice il regio manto! (III, 3)

sostenuta dal Gran Sacerdote di Belo che conferma

Il potere a te s'apetta.
.....
Te regina il popol chiama. (III, 2)

Il momento di maggiore soddisfazione per
Abigaille è quando riesce a far firmare a Nabucco la
sentenza di morte per gli Ebrei e tra questi per
l'odiata Fenena. Ormai nessuno la può fermare: il re
è indebolito, ha la mente confusa e la schiava ne
aprofitta per vendicarsi e insultarlo

Me non move il tardo pianto:
Tal non eri, o veglio audace,
Nel serbarmi al disonor. (III, 3)

Anche Zaccaria, gran Pontefice degli Ebrei, non
teme Nabucco e, ricordando alle folle che Dio non
ha mai abbandonato il suo popolo, così si rivolge
all'Eterno

Tu d'Abramo Iddio possente,
A pugnar con noi discendi (...) (I, 2)

e ancora

Volgi, o gran Nume, – soccorri a noi!
China lo sguardo – sui figli tuoi,
Che a rie catena – s'apprestan già! (I, 7)

Zaccaria sfida apertamente Nabucco, anzi si
pone al suo stesso livello: impadronitosi di Fenena,
alza su di lei un pugnale pronto a colpirla e solo
l'intervento di Ismaele evita che un uomo di Dio si
trasformi in un assassino spargendo del sangue
innocente. Il Pontefice, tenendo Fenena come ostag-
gio, vuole patteggiare con il tiranno, indurlo a
cambiare idea

Pria

Che tu profani il Tempio,
Della tua figlia scempio
Questo pugnale farà!

.....
Sete hai di sangue? Versilo
Della tua figlia il seno. (I, 7)

Zaccaria assume la funzione di giustiziere che
agisce spinto dalla preoccupazione di far rispettare
una giustizia di natura religiosa e politica insieme.
Egli ricorda al tiranno i limiti del suo potere e la
minaccia di un eventuale castigo divino: però, se-
condo Gilles de Van «(...) mai il giustiziere si
confonde con il tiranno (...)»(25). Zaccaria, invece,
rischia di farlo quando è pronto col pugnale a
uccidere Fenena: non si sarebbe fermato se non
fosse intervenuto Ismaele.

Da uomo di Dio stava per trasformarsi in un
secondo Nabucco vendicatore e pronto a uccidere
sia pure per una giusta causa, ma anche per «(...) la
necessità di vendicare il proprio onore (...) in nome
del carattere sacro del suo compito (...)»(26). A
Zaccaria interessa porre fine all'idolatria confidan-
do nell'aiuto divino perché Nabucco venga sconfit-
to o punito per il suo comportamento da idolatra.

L'idolatria è il peccato di chi si crede Dio e
pretende di essere adorato come tale. Su questo
argomento Robert Garnier(27) ha costruito l'unico
suo dramma a soggetto biblico: *Les Juifves*(28). Qui
il tema dell'idolatria, presente sin dall'inizio, rag-
giunge il suo *climax* nell'episodio del vitello d'oro
presentato dal coro e, alla fine, gli interventi del
Profeta e di Sedecia si riferiscono esplicitamente a
Nabuchodonosor e agli Ebrei in esilio.

Anche in questa *pièce* il re assiro è inflessibile,
determinato nelle sue decisioni e, peccando di vani-
tà e orgoglio, quando entra in scena per la prima
volta paragona se stesso a Dio

Pareil aux Dieux je marche.

.....
Nul ne se parangonne à ma grandeur Royale.

.....
Quelque grand Dieu qu'il soit, je ne serois pas
moindre.

.....
Je suis l'unique Dieu de la terre ou nous
sommés.(29)

e, mentre parla con il suo luogotenente Nabuzardan,

al Dio del Vecchio Testamento perché

Dieu fait ce qu'il luy plaist, et moi, je fais de mesme.(30)

Come l'opera di Verdi anche la narrazione de *Les Juifves* inizia dopo la presa di Gerusalemme. Qui l'andamento narrativo è diverso perché ha la struttura di una tragedia di vendetta seneciana: il primo atto è un prologo, dove compare il Profeta che espone le cause morali e religiose dell'evento e ne sottolinea il carattere di fatalità. Tuttavia vi è nelle sue parole la stessa atmosfera di lutto e di tristezza che Solera affida alle parole del coro nella prima scena del primo atto dell'opera di Verdi. Gli ebrei hanno molto chiaro il senso della profezia di Gheremia: è l'ira divina che ha armato la mano del re assiro contro loro a causa della corruzione e dell'idolatria.

Nel secondo atto de *Les Juifves*, Nabuchodonosor, assetato di vendetta, progetta la sua rivincita: è un tiranno orgoglioso e sadico in preda a una passione terribile e insaziabile. Ogni volta che apre la bocca parla solo del piacere che gli potrà derivare quando finalmente giungerà il momento di vendicarsi. La sua unica preoccupazione è di soddisfare il suo rancore. Né in Verdi né in Garnier questo tiranno è il vero vendicatore benché creda di esserlo: è solo uno strumento che Dio schiaccerà a sua volta perché ha abusato del suo potere.

Verrà il giorno in cui la tirannia di Babilonia avrà colmato la misura e Dio darà sfogo alla sua collera, allora

(...) Dieu vengera les massacres commis
Par ce Roy carnacier (...)
Les maux qu'il nous a faits il lui sçaura bien
rendre,
Et quelquefois sera Babylon mise en cendre.(31)

Nel terzo e quarto atto le due fazioni, Ebrei e Babilonesi, si affrontano per ben tre volte facendo aumentare la tensione fino a arrivare, nel quinto atto, alla catastrofe. Qui il Profeta riprende l'idea del Prologo annunciando la distruzione finale del tiranno e l'avvento del Messia.

Nonostante la conclusione del dramma mostri uno spiraglio di speranza sull'avvenire (32), Garnier insiste sulla punizione che Dio darà a coloro che si ribellano all'autorità divina del monarca perché

ribellarsi contro il re è un peccato che attira la collera di Dio.

In questa *pièce* intervengono sia la vendetta umana che la vendetta divina, ma il punto chiave dell'azione è il rancore di un re tiranno che trama una vendetta atroce contro dei sudditi ribelli. Quest'azione visibile è avviluppata in quella invisibile celata nei progetti di Dio, vero vendicatore che si serve del tiranno per castigare un popolo peccatore.

Non ci sono eroi nel teatro di Garnier: i suoi personaggi sono dei vinti, dei prigionieri e così sono presentati all'inizio del dramma. Spettatori del proprio destino, non possono mutarlo. Quindi non resta che piangere come dice Amital, madre di Sedecia, alle sue nuore

Les plaintes et les cris ce sont nos seules
armes.(33)

Contrariamente nel libretto di Solera c'è un'evoluzione: dall'atmosfera di lutto e di tristezza iniziale, la situazione si evolve verso un clima più disteso perché il tiranno Nabucco, redento dal peccato di idolatria, si piega e riconosce la potenza del Dio degli Ebrei.

Affinché Nabucco si penti e freni la sua sete di vendetta, Dio gli ottenebra la mente e lo rende momentaneamente pazzo perché, ritrovando la ragione, capisca qual è il vero Dio, si pieghi alla Sua volontà e si converta. Il motore di questa vicenda è Dio, è Lui che governa tutto. Dapprima invisibile, più volte invocato, non sembra interessarsi alla sorte degli afflitti, anzi, permette che Nabucco profani la Sua "stanza".

Però nel momento in cui il re assiro afferma "Non son più re, son Dio", ecco che Jahvé interviene con manifestazioni che si possono ascrivere nell'universo del meraviglioso, della magia: la folgore sul capo del re, i tuoni e i fantasmi che popolano la sua mente confusa (34)

Chi mi stringe?... chi mi atterra?
.....
Ah, fantasmi ho sol presenti...
Hanno acciar di fiamme ardenti! (II, 8)

Dio non ammette rivali concorrenti nel ruolo di "reggitor dell'universo"(35). Dopo questo intervento "visibile", Egli non si manifesta più ad alcun personaggio, ma, verso la fine della quarta parte,

l'idolo pagano si spezza davanti a tutti perché Nabucco si è convertito, si è rivolto a Dio chiedendo perdono e pregando così

Dio verace, onnipossente,
Adorarti ognor saprò! (IV, 1)

Anche la sua conversione avviene senza le manifestazioni "meravigliose" di cui sopra: il re vede la figlia in catene condotta al sacrificio e dichiara

Salvar Fenena io voglio. (IV, 2)

Nabucco è sì re, ma è prima di tutto un genitore anche se solo adesso si rende conto di questo suo ruolo. Egli era venuto a conoscenza, tramite Abigaille, che sua figlia era diventata una neofita del Dio d'Israele, ma in quel momento la sua mente vaneggiava ancora e, mentre firmava la sentenza di morte, aveva esclamato con orgoglio

(...) A morte, a morte
Tutto Israel sia tratto. (III, 3)

Subito dopo, in un attimo di lucidità, aveva pensato a Fenena. Allora, Abigaille, trionfante di vendetta, gli aveva dichiarato tutto il suo odio verso la fanciulla

Si diede al falso Dio!...
Oh, pèra!...
.....
Niun può salvarla! (III, 3)

Ora Nabucco sa che può farlo perché la sua mente ha ritrovato la serenità e tutto gli appare sotto una nuova luce

Torna Israello
(...) alle gioie del patrio suol. (IV, 4)

Così Nabucco rinuncia alla conquista politica per riassumere il ruolo di re, riottenendo così la fiducia e il rispetto dei subalterni e dei nemici.

Nel dramma di *Bourgeois e Cornu* (sic), Nabuchodonosor crede di aver ucciso sua figlia perché ha una macchia di sangue sulla mano che nemmeno l'acqua riesce a togliere (36). Questo segno, simile al marchio di Caino, si sposta poi sulla sua fronte come testimonianza visibile a tutti delle

atrocità e dei delitti da lui commessi.

Nel frattempo Abigail ha riunito il Consiglio per decidere la sorte degli Ebrei e di Phénenna: saranno uccisi e toccherà a Nabuchodonosor firmare questa sentenza. Phénenna invano supplica suo padre di difenderla dall'accusa di Abigail, ma questa con maligna astuzia e approfittando del suo stato confusionale, gli ordina di firmare.

Abigail sa fin troppo bene quali armi usare per essere convincente: basta provocare il re

Si tu hésites, ils diront que leur dieu
l'emporte... qu'il t'a Vaïncu. (IV, 9)

per risvegliare la sua vanità e indurla a firmare

Dieu des Juifs!... tu as voulu lutter contre moi...
nous verrons comment tu défendras
ton peuple! donne... donne Abigail! (IV, 9)

Inconsapevolmente Abigail firma la propria condanna che verrà per mano di Nabuchodonosor: questa, in realtà, è la punizione di Dio che viene in aiuto del suo popolo e dell'innocente Phénenna.

La schiava, volendosi sostituire al re, ha assunto anche il ruolo di tiranno: è assetata di potere e di vendetta ma la sua ambizione la porta alla morte.

Riconciliatosi con il Dio degli Ebrei e pentitosi, Nabuchodonosor corre a salvare sua figlia. Troppo tardi, Phénenna è già morta: vedendolo arrivare da lontano, Abigail ha affrettato l'ordine di condanna compiendo così il suo ultimo atto di potere e di vendetta. Infatti il re incontrandola, la colpisce a morte con la spada. Poi si avvicina al corpo esanime di Phénenna e Zacharie dapprima lo consola dicendo che davanti a Dio anche il più potente re della terra non può far nulla: a Nabuchodonosor non resta che piangere, ma, aggiunge Zacharie "(...) regarde ce que mon Dieu peut faire".(37)

Avviene un miracolo: il corpo esanime di Phénenna è colpito da una luce che viene dal cielo. La fanciulla si alza, scende i gradini e si getta fra le braccia di Nabuchodonosor suo padre che esclama

Gloire à toi, Dieu d'Israel, seul vrai Dieu!
gloire à toi! (IV, 2)

Solera evita il gran colpo di scena nel finale: non ci sono miracoli di corpi risuscitati. Fenena non muore o meglio non fa in tempo perché, mentre

recita l'ultima preghiera, giunge suo padre a salvarla.

Qui si compie un prodigio: l'idolo di Belo si spezza cadendo da solo in quanto Nabucco ha riconosciuto il Dio degli Ebrei.

Tutti quanti stupiti per l'improvviso cambiamento avvenuto nel re e rianimati dalla speranza di poter tornare nella loro "patria sì bella e perduta", acclamano "Immenso Jehovah" con un'invocazione a cappella dalla quale traspare stupore e felicità.

Compare Abigaille agonizzante in preda agli effetti del veleno che ha ingerito: è un'ex schiava-regina e un'amante delusa che non vorrebbe arrendersi e mostrare la propria debolezza.

Raccoglie le poche forze rimaste per chiedere perdono a Fenena, a Ismaele, a Nabucco e, alla fine, sentendosi sconfitta, si rivolge a Dio chiedendo di non essere dannata anche nella morte (38)

Te chiamo... o Dio... te venero...

Non maledire a me.

(IV, 5)

Note

(21) A.A. BOURGEOIS - F. CORNU, *Nabuchodonosor*, Paris, Dondcy-Dupré, s.a.

(22) DE VAN, *op.cit.*, p. 117.

(23) "(...) c'est a mon tour aujourd'hui d'être cruelle, implacable (...). Je suis sans pitié par tes larmes... sans respect pour tes cheveux blancs, car je ne suis pas ta fille... j'ai condamné Phénenna, car je ne suis pas sa soeur."; cfr. *Nabuchodonosor*, ed.cit., IV, 11.

(24) Nel dramma francese compaiono i nomi dei suoi genitori: Amasis, suo padre, ministro di Nabuchodonosor e Elmai sua madre. Entrambi sono morti per mano del re assiro.

(25) DE VAN, *op.cit.*, p. 75.

(26) *Ibid.*, pp. 92-93.

(27) Nonostante una brillante carriera giuridico-politica, Robert Garnier (1545-1590) iniziò a comporre drammi all'indomani della prima guerra di religione. Amante della cultura classica, si ispirò a Seneca e al modello della tragedia antica. I temi delle sue opere sono derivati dalla storia romana (*Porcie*, 1568; *Marc-Antoine*, 1578) e dalla mitologia greca (*La Troade*, 1579; *Antigone*, 1580). Solo per il suo ultimo lavoro scelse un soggetto "(...) wich had obvious parallels with a classical plot.", cfr. C.R. FRANKISH, *The theme of idolatry in Garnier's "Les Juifves"*, in "Bibliothèque d'Humanisme

et de Renaissance", 1968, p. 66.

(28) Scritto nel 1582 è dedicato al Duc de Joyeuse. È la prima volta che in Francia la presa di Gerusalemme e la fine del regno di Giuda diventano il soggetto di un dramma. Dato il particolare contesto storico in cui versava il popolo francese, Garnier scelse la storia di "qui a comme nous abandonné son Dieu.", cfr. D. SEIDMANN, *Les sources "juifves" de R. Garnier*, in "Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance", 1968, pp. 74-75.

(29) R. GARNIER, *Les Juifves*, Paris, Société Les Belles Lettres, 1949, vv. 181-192.

(30) *Ibid.*, v. 928.

(31) *Les Juifves*, ed.cit., vv. 2120-2130.

Nel terzo atto dell'opera di Verdi, Zaccaria esorta gli Ebrei a non angosciarsi perché il Signore saprà come punire il tiranno idolatra e profetizza che

Niuna pietra ove sorse l'altera

Babilonia allo stranio dirà

(III, 5)

(32) Anche l'opera di Verdi termina con una visione futura: Zaccaria dice a Nabucco

Servendo a Jehovah

Sarai de' regi il re

(IV, 5)

(33) *Les Juifves*, ed.cit., v. 1696.

Cfr. M. SAKHAROFF, *Le Héros, sa Liberté et son Efficacité de Garnier à Rotrou*, Paris, Nizet, 1967, pp. 29-39.

(34) "(...) ne voyez-vous donc pas ce fantôme terrible qui se dresse (...) s'avance... il me saisit... il me renverse (...) sa main de feu broie mon front (...)", cfr. *Nabuchodonosor*, ed.cit., III, 2ème tableau, 1.

(35) "Jaloux" è la parola chiave del primo atto de *Les Juifves* di Garnier. Secondo l'interpretazione di Frankish il termine "jaloux" è da collegare all'idolatria, un peccato molto grave, e specialmente a *Esodo XX*, dove vengono enunciati i Dieci Comandamenti. In Garnier questo termine sottolinea la gravità del peccato. Cfr. FRANKISH, *loc.cit.*, pp. 69 ss.

(36) "(...) elle est morte! je l'ai frappée (...) cette tache (...) c'est de son sang (...) j'ai voulu l'effacer (...) elle y est toujours (...) sur mon front maintenant (...)", cfr. *Nabuchodonosor*, ed.cit., IV, 3.

(37) *Nabuchodonosor*, ed.cit., IV, 2ème tableau, 2.

(38) Il 10 marzo 1842 Verdi sopprime questa scena perché l'opera termini in modo più solenne con l'inno "Immenso Jehovah" accentuandone così il carattere corale. Cfr. MILA, *op.cit.*, p. 84.

Le Figaro del 10/3/1842 così commentava "(...) La preghiera *Immenso Jehovah* - a voci sole è sublime. (...) Dopo questa preghiera dovrebbe calarsi la tela (...) è inutile vedere l'agonia dell'avvelenata Abigaille (...)", cit. in G. PINTORNO, *La prima del "Nabucco": i giudizi della critica*, in "Gazzetta del Musco Teatrale alla Scala", inverno 1986-87, p. 13.

C. SAINT-SAËNS (1835-1921) SAGGIO SULLA MUSICA SACRA

a cura di Carlo Benatti

Questo saggio è lo sviluppo delle opinioni di Saint Saëns, espresse in una lettera scritta in risposta alla pubblicazione delle Istruzioni di Papa Pio X sulla Riforma della Musica Sacra (Motu Proprio). (1)

Saint-Saëns fa un'attenta analisi della musica liturgica francese nel 1800, giunta ad un degrado artistico, dovuto certamente alle conseguenze della Rivoluzione di fine XVIII sec.

Durante la Rivoluzione, soppressi i beni ecclesiastici e gli ordini religiosi, anche la musica liturgica venne privata di quelle Cappelle musicali che avevano una tradizione radicata nel tempo e che erano un sicuro appoggio per compositori, organisti e artisti.

L'Arte organaria e la musica organistica ebbe un tracollo e la musica sacra, gestita da compositori di secondo ordine, iniziò una lenta discesa.

In una tale situazione, i più noti musicisti dell'epoca si orientarono non più al genere sacro, bensì a quello teatrale e strumentale che non aveva nulla a che vedere con la Chiesa.

Il panorama negli altri Paesi non era certamente migliore e una tale situazione di malessere e di degrado della musica liturgica, si riscontrò anche in Italia in quasi tutto l'800.

L'atmosfera che si respirava nelle chiese, specialmente in quelle di campagna, erano le musiche di netta ispirazione teatrale, fenomeno questo, sostenuto anche dalla volontà popolare.(2)

Come non ricordare il celebre Padre Davide da Bergamo il quale scriveva brani d'organo di chiaro taglio teatrale, certamente non consoni all'ambiente sacro ma la sua musica, le sue esibizioni attirarono in chiesa folle che lo acclamavano come uno dei più grandi organisti dell'epoca.

Volendo fare un parallelo con la Francia, troviamo il celebre organista parigino Lefebure-Welly il quale adoterà una scrittura organistica a effetto sul pubblico e per questo fu molto criticato dai musicisti dotti. A detta di Saint-Saëns, il meglio di Lefebure-Welly lo si poteva ascoltare nelle improvvisazioni all'organo.

La riforma della musica sacra, della quale ci



parla Sant-Saëns, ebbe buoni propositi ma, inizialmente, non diede chiari riferimenti, limitandosi solo a proibire quelle forme profane che erano entrate furtivamente in chiesa.

La conseguenza fu di continui ostacoli ad un giusto rinnovamento e continua diffidenza da parte di coloro che, anche all'interno della Chiesa, preferirono una situazione di stallo.

Il concetto di riforma sembra avere un certo fascino per l'umanità.

Dal "passaggio di proprietà" nei semplici affari

alle revisioni costituzionali e cambi di governo, sembra come se tutte le riforme fossero intese a riportare un'età d'oro nel mondo. La mia generazione ricorda ancora la rivoluzione del 1848 intrapresa dalle grida fragorose di "Vive la réforme" portata avanti da una folla che non conosceva neppure il significato della parola riforma.

Fu sufficiente chiedere a qualcuno della massa a caso per essere convinti. Ahimè! Molto spesso a riforma ultimata e una volta ultimato il passaggio di proprietà, gli uomini si ritrovarono come prima, con le loro passioni, le loro virtù e i loro difetti; ognuno se ne ritornò a letto...

Questi pensieri melanconici vengono alla mente, in dispetto a me stesso, mentre sto leggendo il resoconto del progetto del Santo Padre per la riforma musicale.

Nello stesso tempo divento ansioso per il futuro - uno stato suggerito qualche volta dalla minuziosità delle istruzioni pontificie e qualche volta, forse in modo più indipendente, dalla loro vaghezza.

Vorrei indicarne qualcuna, ma l'argomento è ampio ed è difficile organizzare i molti problemi sollevati e trattarli in poche parole.

Le riforme musicali del Papa sembrano molto belle in teoria ma, il più delle volte impossibili da tradurre nella pratica.

Un ritorno alla primitiva purezza del Canto Gregoriano sembra il più difficile - chi definirebbe le differenze essenziali tra lo stile sacro e quello secolare? I madrigali di Palestrina e le opere di Handel danno l'impressione agli ascoltatori di oggi di una musica estremamente religiosa. E' impossibile perciò tracciare una linea.

Come possono cimbali e tamburi (ed altre cose) essere proibiti quando gli angeli negli antichi dipinti sono ritratti con essi? Tutto dipende dal modo in cui gli strumenti vengono usati. Chi giudicherà la durata degli interludi e deciderà se sono permessi o proibiti? Chi identificherà le melodie universali?

In tutto questo io vedo parole e giudizi di uno sforzo molto nobile - e niente altro. Il mondo andrà avanti come prima.

Per prima cosa è giusto esprimere la nostra gratitudine a Sua Santità Papa Pio X per il suo interesse per la musica sacra dimostrato in modo così visibile. Egli è molto preoccupato della brutta musica nelle chiese. Quale grande vantaggio se lo stato presente delle cose venisse corretto. Questa è certamente l'intenzione del Papa. Rimane da vedere se la fiducia di Sua

Santità nella saggezza dei suoi consiglieri è ben riposta, se, nel volersi liberare della pula non ha esposto parte del grano alla distruzione. Questo lo andiamo ad esaminare.

Un ritorno alla primitiva purezza del Canto Gregoriano venne discussa. Devo ammettere un certo scetticismo a riguardo. Gli antichi manoscritti gregoriani sono testi sigillati, accessibili solo agli iniziati. Non molto tempo fa alcuni di questi iniziati particolarmente colpiti dalle differenze testuali nelle varie edizioni moderne cercarono di ritornare alle origini e fecero un'edizione nella quale la primitiva purezza sarebbe stata restaurata. Il risultato fu sorprendente! La fastidiosa ripetizione di serie interminabili di note distoglieva anche gli ascoltatori più qualificati. Immagina un passaggio come questo: la do la do la do - la do la do - la do la do la do ecc, per intere pagine! Con la nostra lenta esecuzione di canto gregoriano, questo è intollerabile. Deve essere sottolineato che questi passaggi erano eseguiti rapidamente, come dei trilli - un'affermazione che capovolge tutte le nostre idee attuali riguardo all'esecuzione di questo tipo di musica. In realtà, dopo così tanti secoli noi abbiamo perso la chiave di quest'arte antica. E' una lingua morta e, come tale, è impregnata di un carattere arcano che niente potrebbe rimpiazzare. Arrendendosi alla chimera della primitiva purezza il Papa ha designato le edizioni Solesmes come la versione autentica dei Canti Gregoriani. Egli non avrebbe potuto far meglio e la sua scelta indubbiamente sarà un grande beneficio.

Ma uno non può limitarsi solo alla musica del XVI secolo. A quale diritto l'espressione e la devozione musicale dei secoli successivi può essere ignorata? Il Papa non va oltre. Egli esalta l'uso della musica polifonica del XVI secolo di cui Palestrina è il più illustre rappresentante. Soltanto la voce umana in assolo o in coro e l'organo dovrebbero essere ascoltati al di sotto delle sacre volte. Il Papa denuncia i violini e gli altri strumenti secolari e assolutamente proibisce l'uso di strumenti forti: cimbali, tromboni, ecc.

Superficialmente tutto questo sembra molto ragionevole e prontamente genera un esame più profondo.

Gli strumenti sono niente in loro stessi. Essi esistono solo per l'uso che di loro può essere fatto. Questo è il motivo per cui trombe, tromboni e cimbali possono essere efficacemente usati anche in chiesa. Tutto dipende dal loro ruolo.

Ma cosa sto dicendo? Non suonavano i tromboni nel Tempio di Salomone? Nei dipinti di Fra Angelico e di altri vecchi Maestri, non vediamo gli angeli nel Paradiso suonare tutti gli strumenti allora in uso: viole, cetre, tromboni, tamburi, tamburelli, oboi? Hanno anche nelle loro mani celesti un piccolo pittoresco organo portatile. Ma a quel tempo quegli strumenti erano profani come gli altri. Un dipinto italiano molto conosciuto (Venere divertita dalla Musica di Tiziano, nel Prado Museum) ritrae un signore che suona l'organo davanti ad una donna. Lei non è vestita sontuosamente - anzi in realtà, non ha niente del tutto!

E quando pensi a questo, chi dice che tutti questi strumenti nelle mani degli Evangelisti non apparvero sulla Terra per essere usati in antiche cerimonie religiose? La musica di Palestrina fu scritta per voci sole, ma non c'è alcuna prova che qualche volta le voci non fossero supportate da strumenti. Nella musica strumentale dello stesso periodo le varie parti sono scritte in modo vago senza nessuna indicazione di quali strumenti dovessero suonarle. Se, nelle opere vocali, niente indica la presenza di un accompagnamento non ci sono neanche indicazioni del contrario. Il tempo e i segni d'espressione, così importanti nella musica moderna non sono indicati. Questa mancanza di precisi dettagli sollevano tutte queste congetture.

Più il problema viene studiato e più diventa ovvio che non c'è ragione di escludere dal servizio divino gli strumenti così detti profani ad eccezione dell'organo. Se questo accadesse, il salmo in cui siamo esortati a pregare il Signore con strumenti a corda, trombe e anche cembali squillanti dovrebbe essere soppresso dalla liturgia!

La musica del XVI secolo non è un linguaggio morto ma una lingua morente le cui tradizioni sono perdute. Ognuno interpreta questo come vuole e rivendica solo di conoscere il vero modo di eseguirla. Questo non è il punto. Ma qual è l'aspetto particolarmente religioso in questa polifonia in cui la melodia è quasi completamente assente? I madrigali di Palestrina - la famosa pavana "Belle qui tient ma vie" - differiscono molto poco dalla musica religiosa del loro tempo. Cantati con parole latine sembravano ai moderni ascoltatori come gli esempi più semplici di musica sacra.

Sarebbe lo stesso con molte delle arie delle opere di Haendel, più vicine al nostro tempo ma già distanti.

E' la distanza che crea il mistero e la misteriosità viene confusa con la sacralità.

Così, anche l'arco a sesto acuto assunse un'aria misteriosa quando scomparve dall'architettura contemporanea.

Quelle sono illusioni. Come si ubbidirà agli ordini del Papa che le melodie cantate in chiesa debbano essere di un carattere essenzialmente religioso?

Come sarà riconosciuto questo carattere? Un senso di ansia non può essere evitato quando, nel leggere il rapporto del direttore (Vincent d'Indy) della Schola Cantorum in udienza dal Papa, e le loro lamentele sulla esecuzione delle messe in tutte le chiavi, con tenore solo, uno vede il Requiem di Mozart come un'opera proibita!

Se questo famoso Requiem è bandito, potremmo concludere che tutte le messe del periodo sono proibite - quelle di Mozart, Haydn e Beethoven? La stessa cosa accade alle opere di Jomelli, Popora, Marcello?

Menzione è stata fatta anche dei compositori che lavoravano dietro le scene per rimpiazzare le opere proibite. In parole povere, significa che la Schola detterebbe al mondo cattolico quale opera antica e moderna sarebbe appropriata e quale no.

Questa, concorderete, è una grave responsabilità. Io vedo tutto ciò come andare alla guerra, uno difende il Papa, l'altro, come nella storia biografica di Benedetto Claudine, brandisce la spada infiammata degli arcangeli nella mano nobile. Questa è una bella visione.

Ma si lascerà sottomettere il mondo cattolico da questa tirannia?

Il mondo cattolico rischia correndo verso quell'irremovibile muro di pietra che Leone XII aveva eretto contro quando volle condurre i francesi cattolici alla politica? E' difficile cambiare le venerate abitudini tutto ad un tratto. Ne volete un esempio?

Un bel giorno arrivò l'ordine da Roma di cambiare il rito parigino con il rito romano.

Questa disposizione sopprime il "Dies irae" dalla messa da Requiem. Fu una mortificazione.

I morti non potevano credersi veramente se il "Dies irae" non fosse cantato ai loro funerali. Cosa fu fatto? Le parole del "Pie Jesu" iniziarono ad entrare nella melodia del "Dies irae" e venne introdotta furtivamente come un mottetto.

Un verso del poema proibito fu inserito, poi due poi tre. Finalmente il "Dies iare, ristabilito a poco a poco nella sua interezza, venne cantato come prima.

Ogni epoca e nazione percepisce la devozione e di conseguenza la musica sacra nella propria maniera. In Andalusia la pietà viene espressa in modo vivace.

Processioni sulle strade sono accompagnate da fuochi e razzi d'artificio e quando il corteo ritorna nella chiesa il fedele davanti alla porta danza follemente in cerchio al suono di una musica frenetica. A Natale è ancora meglio: all'interno della chiesa la messa è cantata nello stile della sequidilla, accompagnata dalle castagnette. Tutto questo a noi sembra molto ridicolo. Se fossero state soppresse, quei fedeli non avrebbero capito nulla dell'austerità che non è né nel loro carattere né nei loro costumi. Non è neppure improbabile che nel voler rimediare a ciò che sembra essere uno scandalo, si causasse uno scandalo ancora più grande.

In Francia simili usanze non sono state combattute, solo routine e orribili mediocrità. Lei sa cosa io farei se avessi il potere e l'autorità? Inizierei imponendo nei seminari lo studio - superficiale ma serio nella sua brevità - non solo della musica ma di tutte le discipline artistiche.

Come potrebbe essere altrimenti? Il sentimento artistico è raramente innato in noi; generalmente si sviluppa attraverso un'educazione.

E quando un prete, massima autorità nella sua Chiesa, manca di tale educazione, come potrebbero i risultati non essere fra i più disastrosi? Quindi vieterei duramente tutta la musica, persino quella dei grandi maestri, la quale non fu composta sulle parole sacre ma al contrario le parole furono con più o meno successo adattate alla musica. Tali pezzi sono dei crimini artistici; nulla li giustifica data la prestigiosa quantità di musica specificatamente scritta per la chiesa tra il sedicesimo secolo e ora. Sarebbero da proibire anche altri mottetti di compositori inesperti su testi latini, come "O salutaris" nel quale le parole "da robur, fer - da robur, fer" sono ripetute in un modo senza senso; e questo in un modo volgare, simile ai mottetti del Reverendo Padre Lambillotte che probabilmente fu uomo santo ma la cui musica è completamente fuori posto e indegna di essere eseguita sotto le sacre volte! ...Poiché in arte non è sufficiente la santità.

Ci vuole talento e stile. E dove troverà rifugio il grande stile se non in chiesa dove l'applauso il successo e le miserie dell'arte non esistono. Sorprenderà molte persone che io bandirei tutte le opere di J.S. Bach dalla Chiesa cattolica.

I suoi meravigliosi preludi al corale sono la vera essenza del Protestantismo e con poche eccezioni i suoi preludi e fughe, fantasie e toccate sono pezzi primariamente virtuosi. Essi andrebbero eseguiti nelle

sale da concerto e non nelle chiese.

Io personalmente lascerei che ognuno fosse completamente libero di cantare preghiere a Dio come desidera. Nel cercare di suggerire il più piccolo dettaglio - come, per esempio, la durata degli interludi dell'organo - si rischia, nell'essere troppo esatti, che nulla accada. Sto diventando pessimista? Non sarà divertente che le nostre chiese debbano limitarsi al canto gregoriano e a Palestrina. Ma, dopo tutto nessuno va a messa per divertirsi e questa dieta sarebbe cento volte preferibile a quelle sciocchezze inflitte a noi quotidianamente a detrimento dell'arte e a beneficio di nessuno.

(1)- La "lettera all'editore" di Saint-Saens fu pubblicata in "Le Monde Musical" (15 febbraio 1904)34, Camille Saint-Saens, "Musique Religieuse" Ecole Buissoniere (Parigi Lafitte 1913) 159-67.

(2)- A tale proposito della Banda Turca è interessante ciò che dice il teorico e compositore R. Boucheron (1800-1876): "Ma è il popolo che vuole, il popolo che con il suo obolo, col sacrificio di una parte del suo raccolto e con quello di prolungata fatica somministra al Parroco il mezzo di collocare un organo nella Chiesa, questo popolo non darebbe la croce di un quattrino se l'organo non avesse il prediletto tamburone".

L'ORGANO NEI SECOLI X, XI E XII

di Barbara Tebaldi

Sono sempre molto interessanti le notizie sulla storia dell'organo riscontrabili nel libro "Storia degli Strumenti Musicali" di C. Sachs (1). Infatti, egli afferma che "la prima testimonianza incontestabile di un organo puramente pneumatico si trova sull'obelisco eretto a Bisanzio avanti la morte dell'imperatore Teodosio il Grande (393); il piccolo organo che vi si vede ha i mantici che vengono compressi dal peso di due giovani che vi son seduti in cima. Bisanzio fu, in effetti il più antico centro per la costruzione d'organi del Medioevo. Di lì organi e trattati d'organaria vennero esportati nell'Europa occidentale, in Spagna, Francia, Germania, Inghilterra, e verso est nel Vicino Oriente e anche in Cina.

In Spagna venivano costruiti organi già nella metà del V secolo: si dice che siano stati d'uso comune nelle chiese spagnole in quell'epoca. In Inghilterra gli organi principiarono a esser costruiti intorno al 700. Nel 757 l'imperatore Costantino Copronimo VI inviò un organo con canne di piombo a Pipino il Breve che lo pose nella chiesa di San Cornelio a Compiègne; nell'812 ambasciatori bizantini presentarono i dono un organo a Carlo Magno ad Aquisgrana. Il monaco Notker, che scrisse la vita di Carlo Magno, riferisce che allorché giunsero gli artigiani greci per montare l'organo, gli artigiani francesi stavan d'intorno e ne osservarono l'opera con tanta attenzione che in seguito furono capaci di costruire degli organi a loro volta. Pochi anni dopo l'870, quando Papa Giovanni VIII volle un organo e un organista provetto egli mandò a cercare nel vescovado di Freising in Baviera.

La protostoria dell'organo culminò nel grande organo eretto nel 980 e due manuali (probabilmente su lati opposti e richiedenti due esecutori, come nell'organo disegnato nel salterio di Utrecht); ciascuno dei due manuali consisteva di venti tasti a manopola e ognuno di essi, se tirato fuori, collegava in una volta dieci canne. Il suono, secondo quanto asseriscono opere poetiche coeve, n'era così imponente che ciascuno *si tappava le orecchie con le mani e nessuna maniera era capace di avvicinarsi per ascoltarlo sonare.*

Il potente suono dell'organo venne sottolineato da

molti cronisti. (...) L'azione dei mantici primitivi, senza alcun dispositivo per mantenere costante la pressione, si risolveva senza dubbio in scoppi improvvisi ed improvvise cadute di suono. (...) Invece di tasti a pressione, da abbassare, i primi organi medievali disponevano di stecche estraibili - *linguae* - ossia liste di legno orizzontali che sporgevano in fuori da una parte e dall'altra, retrostante, e ostruivano il passaggio dell'aria. Quando una stecca veniva estratta, l'aria restava libera d'entrare nelle canne corrispondenti. Questo dispositivo è descritto soltanto nel secolo XII nel trattato di meccanica di Teofilo intitolato *Schedula diversarum artium*. I messi musicali di quest'organo erano necessariamente limitati solo pochi organi erano dotati di stecche con ritorno automatico alla posizione iniziale per agevolarne il maneggio. La sistemazione moderna risale al XIII secolo. Alle stecche vennero sostituite leve: affondate esse aprivano delle valvole o ventilabri che controllavano l'afflusso d'aria alle canne. Da principio le leve erano interne e manovrate a mezzo di manopole che venivano spinte su esse da sopra rassomigliando alla tastiera di una macchina da scrivere. Ma già nel XII secolo alcuni organi presentavano le sistemazioni attuali con le leve in fuori direttamente pigiate dalle dita. Gli organi avevano allora una estensione di tre ottave. Anche se all'inizio non ebbe i semitoni, l'organo fu il primo strumento a divenire interamente cromatico. Una fonte coeva dice espressamente che la musica *ficta* (cioè melodie facenti uso di semitoni oltre ai due mezzi toni naturali della scala diatonica) era specialmente appropriata all'organo. Da principio, i tasti diatonici e cromatici stavan disposti su una fila o due file senza distinzioni di colore; dei tipi del XIV secolo già mostrano però tasti bianchi e neri nella disposizione moderna. La storia medioevale dello strumento era pervenuta al suo termine e ormai Guillaume de Machaut poteva definire l'organo "*de tous les instruments le roi*".

Note

1) Curt Sachs, *Storia degli strumenti musicali*, Milano, 1985, Mondadori, pagg. 333 - 35.

ORGANI STORICI NEL TERRITORIO MANTOVANO

L'ORGANO "SERASSI" DEL 1850 Op. 604 NELLA BASILICA CONCATTEDRALE DI SANT'ANDREA A MANTOVA*

Nel 1828 l'organo vecchio della Basilica di S. Andrea costruito nel 1790 da Andrea e Luigi Montesanti con molto materiale di recupero veniva quasi completamente rifatto dallo stesso Luigi ormai settantenne e dal figlio Ferdinando. In questa occasione si costruirono ex novo 8 mantici "fatti a stantuffo", il somiere dell'organo primo e tutta la basseria. La nuova pedaliera fu portata a 25 note reali, ottenute con 12 canne di contrabbasso, 13 di Ottave e 25 di Quintadecime; queste ultime completavano le Ottave, che a loro volta completavano i Contrabbassi per mezzo di un sapiente gioco meccanico. Con le valvole, 12 canne tappate coprivano tutta l'estensione dei Contrabbassi Secondi, mentre il Bassetto d'accompagnamento, i Tromboni, i Controfagotti contavano 25 canne ciascuno; completavano la basseria 24 canne di Timpani e 6 apposite per il Tamburo.

Si trattava dunque di un pedale eccezionalmente ricco, di ascendenza veronese di cui andava particolarmente fiero l'organista Francesco Comencini. Le troppe canne tuttavia ingombravano o la cassa e creavano dei problemi di accesso. Anche i Fratelli Serassi nel verbale di collaudo dei lavori di rifacimento dell'organo esprimevano qualche perplessità:

"Rispettivamente all'incombenza dataci verbalmente dalla Spettabile Fabbriceria di proporre i modi ed ogni variazione che potesse essere necessaria al maggior perfezionamento dell'opera di cui trattasi, ed al risultato felice di essa, le si fa osservare che sarebbe far costruire una nuova Cassa per il collocamento di esso organo, occupando tutto il luogo lateralmente da una lesena all'altra, quindi portare in detto luogo tutti li bassi e contrabbassi, da cui si otterrebbe in due ponti maggior risultato, il primo perché si avrebbero i bassi più sporgenti in Chiesa e non internati, il secondo perché sgombrando internamente, la colonna d'aria sarebbe più libera, e perciò se ne ricaverebbe maggiore armonia dalle altre canne di metallo."

L'organo dunque era troppo stipato e complesso. Stando ai documenti i Montesanti non riuscirono mai a farlo funzionare a dovere così una decina di anni dopo la Fabbriceria decise di venderlo per rimpiazzarlo con uno strumento nuovo. Riuscì ad aggiudicarsi il pur sempre prestigioso strumento la Parrocchia di Governolo. In occasione del trasferimento nella nuova sede il pedale venne ridotto alle consuete 12 note.

Nel 1929 l'organo venne riformato da Giorgio Artoni, organaro di Casatico.

Per lo più gli strumenti dei Montesanti hanno cono-

sciuto lo stesso destino. La forte personalità e fantasia, probabilmente non supportate da una adeguata padronanza del mestiere, hanno spesso portato gli organari mantovani a effettuare scelte bizzarre e ad accontentarsi di soluzioni abborracciate. E' quanto abbiamo potuto rilevare con i nostri sopralluoghi ed è quanto si evince dalle numerose riserve espresse dai Serassi nel loro certificato di collaudo. Più che l'evolversi naturale del gusto, è stata quasi sempre l'eccessiva complessità la causa della rovina degli organi che, non funzionando correttamente prima o poi hanno subito pesanti interventi.

L'organo Serassi della splendida basilica Albertiana è collocato sulla cantoria destra del presbiterio, in monumentale cassa organaria di stile neoclassico di Paolo Pozzo.

Due tastiere di tasti n. 73 (Do4-Do6), div. B.S. al Si2-Do3. I primi 12 tasti del manuale superiore (G.O.) servono solo per i registri qui nell'elenco segnati con asterisco, mentre tutti gli altri partono dal Do1. I primi 12 tasti del manuale inferiore (O.P.) sono solo di riscontro simmetrico e sono muti.

Pedaliera lineare di pedali n. 27 (Do - Re), reali sono i primi 20. Sistema di trasmissione meccanico.

REGISTRI:

Grande Organo

(comandi a manette sulla destra in doppia fila)

Terza mano	
Principale IV S	Principale di bassi di 16 p.
Corni dolci né soprani	Principale soprani di 16 p.
Cornetto I in ottava e duodecima	* Principale I bassi
Cornetto II in quintadecima e Trigesimaterza	Principale I soprani
*Fagotto bassi	Principale II bassi
Trombe né soprani	Principale II soprani
*Clarone bassi	*Ottava I bassi
Clarino bassi	Ottava I soprani
Trombe di 16 p. né soprani	Ottava II e soprani
Corno inglese né soprani	Duodecima
*Violone né bassi	*Quintadecima I
*Viola né bassi	Quintadecima II
Flutta reale	*Decimanona
	Vigesimaseconda
	Decimanona

Flutta alemanna (manca)
 *Flauto in ottava bassi
 Flauto in ottava soprani
 Ottavino né soprani
 Voce umana
 Violone al pedale
 Bombarda alli pedali
 Trombone alli pedali
 Timballi

e vigesimaseconda
 *Vigesimasesta e nona
 *Trigesimaterza e sesta
 Quadrigesima e
 quadragessimaterza
 Contrabbassi con rinforzi
 Contrabbassi con ottave
 Bassi armonici
 Ripieno alli pedali

Pedaletti frontali per le varie unioni e per l'apertura della griglia dell'O.P.

Organo Positivo Espressivo
 (comandi a tirante sinistra)

Principale né bassi
 Principale né soprani
 Ottava né bassi
 Ottava né soprani
 Quintadecima né bassi
 Quintadecima né soprani
 Decimanona
 Vigesimaseconda
 *Vigesimaseconda e vigesimanona
 Cornetto in duodecima,
 decimaquinta e terza maggiore
 Viola né bassi
 Flauto a camino
 Flutta in ottava
 Fagotto né bassi
 Tromba né soprani
 Clarone bassi
 Violoncello né soprani
 Oboe né soprani
 Voce umana
 Voci corali (comando a parte)

Pedali sulla destra per il Rollante, Combinazione libera e Tiratutti del G.O.; sulla sinistra due per la Combinazione libera e Tiratutti dell'O.P.

L'organo fu costruito dai F.lli Serassi nel 1850, ampliandolo notevolmente rispetto al primitivo progetto del 1841. Nel catalogo degli organi costruiti dalla celebre casa organaria è classificato, con numero d'opera 604, "uno dei più grandiosi organi usciti dalla Fabbrica".

In seguito sono documentati gli interventi di Giacomo Locatelli, allievo di Serassi, nel 1857 e nuovamente nel 1876. Successivamente lo strumento subì alterazioni, e il II organo veniva fonicamente ampliato e spostato dalla primitiva collocazione, nella parte sinistra in basso, nella parte superiore della cassa organaria e chiuso in cassa espressiva.

Nel 1972 si procedeva al restauro storico dell'organo su progetto del M^o Enrico Girardi della Soprintendenza ai Monumenti di Verona, il quale ne seguiva anche la realizzazione eseguita inizialmente dalla casa organaria Bossi di Cenato e proseguita dalla "Cecilia" di Padova. L'intervento di maggior rilievo riguardò il secondo organo che fu riportato alla originaria composizione fonica e ricollocato nella primitiva posizione.

* La scheda storica e tecnica dell'organo è stata riportata da:

Damiano Rossi, Umberto Forni - *La situazione nel mantovano; risultati di una ricognizione pag. 29 in "L'Antegnati di Santa Barbara (1565), L'organo della Basilica Palatina dei Gonzaga: riscoperta, recupero e restauro", Atti della giornata di studio: riflessioni sulla tutela degli organi storici - Casa del Mantegna 1999, Mantova.*

Lino Leali, Damiano Rossi, Guglielmo Ughini, "Gli organi del Mantovano"; 1985 Amministrazione Provinciale allo spettacolo - Mantova.



*La redazione della rivista
 e il consiglio direttivo
 dell'Associazione Organistica
 "G. Cavazzoni" di Mantova*

augurano

*un Santo Natale
 e Buon Anno 2000*

*ai soci e ai lettori del Bollettino
 Vox Organalis*

MESSE DE LA PENTECÔTE

pour Grand Orgue

di

Olivier Messiaen

*Enfin, il y a la percée vers l'au-delà,...
qui se résume dans la sensation, d'éblouissement."
(Infine, esiste la visione dell'aldilà,... che si riassume
nella sensazione di abbaglio.)
O. Messiaen, Conférence à Notre-Dame de Paris,
4 décembre 1977*

SCHEDA DI ANALISI

Presentazione

La "Messe de la Pentecôte", scritta nel 1950, è concepita per l'organo della chiesa della "Trinité" a Parigi e fu composta in breve tempo. Tuttavia essa rappresenta il riassunto delle improvvisazioni di Messiaen nel corso degli uffici religiosi.

E' la sola Messa per organo scritta da Messiaen e, assieme al mottetto "O Sacrum Convivium" del 1937, è anche la sola sua musica destinata espressamente alla liturgia.

Nell'insieme delle opere composte da Messiaen, essa si situa tra i "Quatres Etudes de Rythme" per pianoforte ed il "Livre d'Orgue".

Il rigore seriale che caratterizza gli studi sul ritmo è però sorpassato dalla libertà di giustapposizione di durate, timbri ed intensità che si susseguono regolate da un bisogno espressivo strettamente collegato al significato spirituale dell'opera.

La "Messe de la Pentecôte" rappresenta un'autentica innovazione sia sul piano strumentale che su quello compositivo. Messiaen, per la prima volta in un'opera organistica, ricorre alle sue scoperte ritmiche e timbriche.

Nell'idea di Messiaen, si tratta di musica legata alla liturgia del giorno di Pentecoste, concepita nello stile della messa "bassa", un tipo di celebrazione in cui l'organo suona quasi senza interruzione mentre il celebrante recita a bassa voce le parti del canone.

Analisi

Prima di cominciare a parlare in dettaglio della "Messa", mi sembra importante precisare che Messiaen distingue quattro tipi di notazione:

- nel primo caso, la battuta serve unicamente per dare termine all'effetto degli accidenti;
- nel secondo caso, la battuta segue l'andamento degli accenti melodici;
- nel terzo caso, essa separa i gruppi a suddivisione binaria da quelli a suddivisione ternaria (metodo impiegato esclusivamente nelle partiture d'orchestra);
- nel quarto caso, la battuta è impiegata tradizionalmente.

L'ENTRATA, "Les langues de feu", sviluppa l'aspetto ritmico utilizzando i piedi della metrica greca, reinterpretandone i rapporti tra valore lungo e valore breve attraverso i numeri irrazionali. L'azione deformante operata è tale che diventa molto difficile, se non impossibile, riconoscere i metri greci

impiegati.

Il compositore stesso ce li presenta nella loro versione originaria in una tavola del suo "Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie" (edizioni Leduc).

L'OFFERTORIO, brano molto elaborato tanto sul piano ritmico che timbrico, è strutturato in sette sezioni (numero simbolico) più una coda che riassume tutte le idee tematiche e timbriche.

Le componenti di questo brano sono: l'impiego dei personaggi ritmici, il canto piano, le inversioni cromatiche, lo staccato "gocce d'acqua" (utilizzato per la prima volta in una delle sue prime composizioni per organo datata del 1928, "Le Banquet céleste") e il canto degli uccelli.

L'uso dei personaggi ritmici è elaborato a partire dalla Danza di Consacrazione del "Sacre du Printemps" di Igor Stravinski.

Nel caso della "Messa", il primo personaggio è immutabile e contiene il principio del valore aggiunto. Si può suddividere la sua durata in sette valori (sette è un numero primo cioè non divisibile). Esso segue l'andamento del ritmo indù "Tritiya" (il terzo).



Il secondo, aumenta e si può suddividere in cinque valori (altro numero primo); è modellato sul ritmo indù "Caturthaka" (il quarto).



Il terzo, diminuisce e si suddivide in undici valori (sempre un numero primo); è costruito sul ritmo indù "Niçankalila" (gioco; azione divina sulla vita; audace; senza paura).



Il concetto dei personaggi ritmici è preso a prestito dal linguaggio teatrale. Sul palcoscenico ci sono tre personaggi: il primo agisce ed è lui a condurre la scena, il secondo si lascia guidare dal primo ed il terzo assiste a questo "conflitto" e non si muove. Così in musica, il primo gruppo ritmico aumenta (è il personaggio che attacca), il secondo diminuisce (è il personaggio attaccato) e il terzo non cambia mai (il personaggio immobile). Messiaen utilizza ancora questa tecnica nel quinto movimento di "Turangalila-Symphonie", una delle sue opere fondamentali.

Prendiamo ora in considerazione la monodia della seconda sezione dell'Offertorio, notata utilizzando il secondo tipo di notazione.

Essa si può ricondurre alla forma A B A'. Si tratta di una linea dal contorno melodico essenzialmente cromatico che ricorre all'uso del cromatismo rovesciato e all'intervallo di quarta aumentata, tipico della musica di Messiaen.

A *Moderato*
mf
legato

B

A'

Registrazione :
POS : Quintaton 16'. Cor de nuit, Tierce

Da questa melodia, Messiaen ricava diverse idee tematiche. Il suo profilo melodico sarà impiegato nello stesso brano al pedale, raddoppiato alla mano destra in staccato "gouttes d'eau" (come delle gocce d'acqua) ed accompagnato da armonie del secondo modo. I valori lunghi della melodia al pedale (scritta nel modo cromatico) prolungano lo staccato a "goccia d'acqua" aggiungendogli una eco e creando un effetto simile ad un suono di campana.

Moderato
Pos.
mf legato

Registrazione :
 POS : Flûte 4', Piccolo 1', Tierce
 REC : Gambe, Voix céleste
 PED : Flûte 4' solo

un poco lento *(imitation gouttes d'eau)*
POS
REC
pp legato
mf legato

Da questa stessa melodia sarà tratto anche lo spunto per il "solo" che introduce il brano di Comunione.

Moderato
REC. Oboe
legato pp cresc. f cresc. ff dim. mf cresc. f dim. pp

Sarà impiegata nella parte di pedale della Consacrazione eseguita sul registro di Clarone 4'.

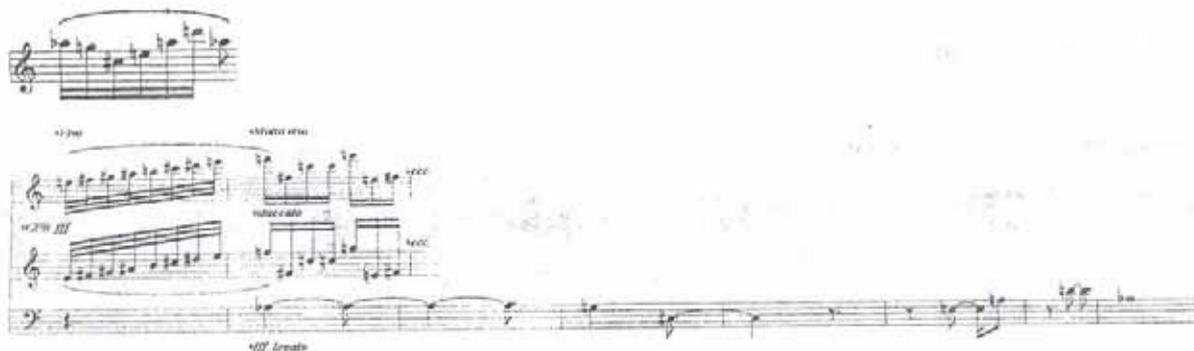
Moderato non legato

GO : Bourdon 8' et 16'
 POS : Quintaton 16' et Tierce
 REC : Bourdon 16', Gambe, Octavin
 PED : Clairon 4' solo

GO p POS mf REC pp GO p POS mf REC pp POS mf

non legato
più f. legato

Infine, un suo frammento sarà utilizzato nella parte al pedale nella cadenza della Toccata finale.



L'intervallo di quarta aumentata sarà impiegato ampiamente nel brano di Comunione come tema melodico, accompagnato da armonie del settimo modo nella sua terza trasposizione.

L'Offertorio presenta anche un interesse particolare sul piano ritmico: due sezioni di esso sono costruite sovrapponendo tre parti ognuna delle quali presenta cinque durate cromatiche diverse le quali sono presentate in varie successioni.

Queste sezioni sono scritte facendo uso del quarto tipo di notazione.

Messiaen sottolinea la necessità di scrivere ognuna delle parti in una modalità diversa affinché, in caso di sovrapposizione di durate uguali, ognuna di esse sia intelligibile grazie al colore proprio ad ogni scala modale.

Nel presente caso, la mano destra suona nel terzo modo a trasposizioni limitate, la sinistra nel quarto ed al pedale viene affidato un "ostinato" melodico.

Il concetto di suono-colore è fondamentale in Messiaen: egli associa ad ogni scala modale, ad ogni agglomerato di note, o accordo, un preciso colore. Questa sensazione di rapporto tra i suoni e i colori è "facilitata" da una particolare relazione tra vista ed udito, avallata da ricerche mediche sui soggetti nei quali essa è più marcata.

Nella seconda di queste due sezioni, la mano destra esegue degli accordi del valore di semicroma i quali hanno la funzione di contare i tempi (in francese, *monnayage*: far moneta).

Questa sezione è altresì interessante sotto l'aspetto del suono-colore in quanto la melodia della mano sinistra (melodia non-retrogradabile, cioè identica se letta partendo dalla fine) è trasportata tre volte all'ottava superiore. Questo, secondo Messiaen, schiarisce il colore modale.

Il procedimento delle inversioni di valori era già stato sfruttato e studiato da Messiaen negli Studi sul ritmo ("Ile de feu" n. I e III) e sarà particolarmente impiegato in un'opera posteriore: "Chronochromie", del 1960.

Nella CONSACRAZIONE abbiamo un chiaro esempio di scrittura timbrica.

Gli accordi utilizzati, definiti "accordi di risonanza", e le registrazioni alle tastiere trasformano il carattere di ogni nota del canto al pedale eseguito sul Clarone 4' e generano una "melodia di risonanze" e una "melodia di timbri" (vedi il precedente esempio musicale sulla Consacrazione).

Messiaen utilizza due ritmi indù, il "Simhavikrama" (la forza del leone), ritmo non-retrogradabile suddivisibile in quindici valori (numero primo) – scritta nel tetracordo: re, sol, bem., sol, la bem.. Il secondo ritmo è il "Micra varna" (insieme di colori), ritmo complesso e raffinato che incorpora tutte le durate della notazione indù; si suddivide in settantuno valori (sempre un numero primo) – utilizza il modo cromatico. Questa prima sezione altro non è se non un ritornello che inquadra una monodia, libera interpretazione di una melodia gregoriana.

L'uso delle melodie gregoriane è un altro degli aspetti del linguaggio musicale di Messiaen. Queste melodie sono però trattate in maniera molto personale e presentate come se viste attraverso un prisma che ne deforma i contorni, rendendole spesso irriconoscibili al primo sguardo.

Prendiamo come esempio di questo procedimento un frammento della monodia della Consacrazione, che utilizza il modo cromatico e fa riferimento all'Alleluia gregoriano "Veni Sancte Spiritus". Questa monodia

è scritta nel secondo tipo di notazione.

Melodia gregoriana traseritta in notazione rotonda



Registrazione : POS : Clarinette, Nazard, Quintaton 16'

La COMUNIONE è un brano in cui l'intenzione figurativa è chiara ed è messa in evidenza soprattutto dalla sezione centrale che sovrappone un canto di uccelli (mano destra) a delle gocce d'acqua (mano sinistra), commentando così la citazione biblica.

Lo stile che imita il canto degli uccelli è la caratteristica di questo brano: in esso abbiamo un "a solo" di Merlo nero e il canto del cucù.

La sezione conclusiva eseguita sul Bordone 8' e tremolo del Récit vuole imitare l'effetto dello strumento Onde Martenot.

Nella prima parte Messiaen utilizza il settimo modo nella sua terza trasposizione, nel duo centrale fa uso del modo cromatico e della scala per toni, infine utilizza il secondo modo così come l'accordo di risonanza contratta nella sezione precedente alla coda.

La "SORTIE", ultimo brano del ciclo, è una toccata manifestamente scritta in uno stile descrittivo nella quale una grande libertà ritmica coesiste con un procedimento estremamente rigoroso quale la sovrapposizione di durate cromatiche, procedimento ripreso in "Soixantequatre durées", ultimo brano del "Livre d'Orgue". L'ultima cadenza monodica della prima sezione riprende nota per nota un passaggio della "Trangalila-Symphonie" (II° movimento, tre battute prima del numero 32).

La prima sezione è scritta nel terzo modo, nella seconda abbiamo il quarto modo alla mano sinistra, il modo cromatico alla destra e il sesto modo al pedale.

Nella terza sezione è impiegato il tetracordo: do, re bem, mi bem., si. Infine, nella sezione conclusiva ritroviamo il terzo modo a trasposizioni limitate.

Qui di seguito riporto alcuni altri importanti elementi del linguaggio musicale di Messiaen presenti nell'opera.

Per primo, il concetto d'anacrusi, accento e desinenza, fondamentale nell'interpretazione musicale. Nella "Messa" esistono moltissimi esempi di questo movimento naturale della musica: ne sceglierò due tra i più eloquenti. Il primo è tratto dall'Offertorio.



Registrazione :
REC : Hautbois,
Bourdon 16'

Il secondo sarà dato, ancora una volta, dall'introduzione della Comunione.



Un'altra caratteristica è il ritardo o l'anticipazione dei movimenti di cadenza. Eccone due esempi tratti ugualmente dalla Comunione. In questi due casi il ritardo e l'anticipo della cadenza sono sottolineati dall'andamento melodico.

Nella cadenza anticipata la melodia disegna un ampio movimento di caduta, viceversa, nella cadenza ritardata il movimento melodico traccia una grande ascesa.

Registrazione :
 POS : Quintaton 16', Cor de nuit 8'
 REC : Gambe et Voix céleste
 PED : Vedi nell'esempio

In questo esempio è anche ben visibile il cosiddetto "valore aggiunto", cioè un piccolo valore che porta un leggero squilibrio ritmico, nel nostro caso questo valore è dato dal fa diesis della mano destra nella prima cadenza e dal punto di valore sul fa diesis della seconda cadenza.

Infine, per concludere questa panoramica sul linguaggio compositivo di Messiaen, è da riportare l'esempio di aumentazione di un tema presente nella toccata finale. Possiamo vedere come la testa del tema compaia nelle tre voci a mo' di stretto per aumentazione.

CITAZIONI BIBLICHE E COMMENTO DI MESSIAEN AI BRANI DELLA "MESSE DE LA PENTECÔTE"

Entrata: *Le lingue di fuoco*

"Delle lingue di fuoco si posarono su ciascuno di essi" (Atti degli Apostoli)

Ritmi greci trattati in "valori irrazionali".

Non bisogna dimenticare che la Pentecoste è il giorno della festa dello Spirito Santo, cioè la festa della nascita dell'intelligenza nel cervello umano. L'intelligenza, la visione logica delle cose, l'interpretazione matematica del mondo avevano, ancora all'epoca di Gesù Cristo, la loro sorgente nella scuola di pensiero della Grecia antica. Ma lo Spirito Santo dato agli Apostoli, affinché essi andassero dappertutto a predicare la legge e l'insegnamento del Cristo, comportava la sua parte d'ispirazione, di irrazionale, di visione sopraterrestre; da qui il trattamento dei ritmi greci in valori irrazionali.

Quattro timbri sono perpetuamente giustapposti: Bourdon 16' e Cymbale, Quintaton e Tierce, Montre e Quinte, Clairon 4' al pedale.

Il brano utilizza quasi tutti i piedi greci, non solo i più frequenti: giambico, dattilico, spondeo, ma anche i ritmi a 5 (peoni) e a 7 (epitriti) e i piedi composti (coriambo, dochmius). Questi piedi sono passati sul letto di

Procuste, allungandoli e diminuendoli attraverso delle lunghe più o meno lunghe e delle brevi più o meno brevi e sono trattati a volte in valori irrazionali.

Offertorio: *Le cose visibili ed invisibili*

"Le cose visibili ed invisibili" (Credo – Simbolo di Nicea)

L'invisibile è il dominio dello Spirito Santo: "Lo Spirito di Verità, che il mondo non può ricevere, perché non lo vede e non lo conosce" (Vangelo secondo S. Giovanni).

Le cose visibili ed invisibili! Ma c'è tutto in queste parole! Le dimensioni conosciute e sconosciute: dal diametro possibile dell'universo a quello del protone – le durate conosciute e quelle sconosciute: dall'età delle galassie a quella dell'onda associata al protone – il mondo spirituale e il mondo materiale, la grazia e il peccato, gli angeli e gli uomini – le potenze della luce e le potenze delle tenebre – le vibrazioni dell'atmosfera, il canto liturgico, il canto degli uccelli, la melodia delle gocce d'acqua, i ruggiti neri della mostruosa bestia dell'Apocalisse – infine, tutto ciò che è chiaro e palpabile e tutto ciò che è oscuro, misterioso, soprannaturale; tutto ciò che sorpassa la scienza, il ragionamento, tutto ciò che noi possiamo scoprire e tutto ciò che non comprenderemo mai...

Consacrazione: *Il dono della Saggezza*

"Lo Spirito Santo vi ricorderà ciò che vi ho detto" (Vangelo secondo S. Giovanni)

Saggezza, Intelligenza, Consiglio, Forza, Scienza, Pietà, Timor di Dio: sono i sette doni dello Spirito Santo. Lo Spirito Santo ci fa comprendere il senso nascosto delle parole di Gesù e penetrare i misteri che Egli ci ha insegnato: è il dono della Saggezza!

Comunione: *Gli uccelli e le sorgenti*

"Sorgenti d'acqua benedite il Signore, uccelli del cielo benedite il Signore" (Cantico dei tre ragazzi)

E' d'uso recitare dopo la comunione il cantico dei tre giovani compagni di Daniele. Questi, gettati in una fornace ardente, marciarono tranquillamente in mezzo alle fiamme, ed improvvisarono un cantico nel quale invitano tutta la creazione: angeli, astri, fenomeni atmosferici, esseri che abitano la terra – ad unirsi a loro nella lode del Signore. Un versetto si indirizza all'acqua, un altro agli uccelli.

Si sente il Cucù, poi l'usignolo.

Primo intermezzo: solo di Merlo nero, sovrapposto al rumore liquido delle gocce d'acqua; Le gocce d'acqua non cadono tutte della stessa altezza, da cui il movimento melodico; esse non cadono tutte ad intervalli fissi, da cui la regolarità o irregolarità ritmica.

Uscita: *Il vento dello Spirito*

"Un soffio impetuoso riempì la casa" (Atti degli Apostoli)

Un colpo di vento formidabile, brusco, improvviso, un vento di tempesta, rappresentante la potenza irresistibile della vita spirituale e l'irruzione della Forza dall'Alto. Tutta la prima parte del brano è la rappresentazione diretta, fisica di questo vento furioso. La seconda sezione combina la cosa più vivace e la più feroce che si possa immaginare: un canto di allodola – con una combinazione ritmica del più estremo rigore. La combinazione ritmica sovrappone tutte le durate cromatiche da un valore di 23 semicrome fino al valore di 1 semicroma, da una parte – a tutte le durate cromatiche, dal valore di 4 semicrome fino al valore di 25 semicrome, dall'altra. Quindi si sviluppa allo stesso momento un'accelerazione progressiva ed un rallentando progressivo. Questi due casi sono ben noti in cinematica e si definiscono: movimento uniformemente e progressivamente accelerato o ritardato. Sono ancora due tipi di Tempi, uno sempre più veloce, l'altro sempre più lento, tutti e due allontanandosi l'uno dall'altro. Quanto al canto dell'allodola, esso è il simbolo dell'Alleluia, della gioia dello Spirito Santo. E' un vocalizzo in cielo aperto che segue le fasi del volo dell'uccello. Sembra oscillare perpetuamente tra due "pedali" l'uno inferiore l'altro superiore, il primo rappresentante una base, l'altro una sommità: tra questi due estremi esso disegna degli arabeschi che toccano e ritoccano senza tregua alla sommità, poi si inarcano al suolo, poi di nuovo saltano verso l'alto.

Coda: una breve toccata sulla quale è presentato al pedale, fortissimo, una citazione de "Le cose visibili e invisibili"

Domenico Severin

E' NATALE... E ALLORA CANTIAMO!

di p. Emidio Papinutti

*Tornano a risuonare nelle chiese e nelle case
le dolci melodie,
le soavi pastorelle, le potenti polifonie*

Cantiamo, è Natale! - Tornano a risuonare nelle chiese le dolci e sempre gradite melodie gregoriane, le potenti polifonie rinascimentali intonate al mistero del Natale. Le soavi Pastorali o Pastorelle, cullate dal tipico movimento ternario, creano questa inconfondibile e quasi palpabile atmosfera natalizia. Il cuore si colma di gioia.

Cantiamo, è Natale! - Canti tradizionali e canti nuovi, canti liturgici e canti extraliturghi. Canti, soprattutto, a carattere popolare. E non solo nelle chiese, ma nelle case, nelle scuole, nei graditi momenti di preghiera davanti al presepio o attorno all'albero di Natale.

Il mistero del Natale ha offerto il motivo per la creazione di un immenso patrimonio d'arte, di poesia e di musica.

Gli antichi poeti contemplano Dio che si fa uomo. Celio Sedulio (m. 490), nell'inno "A solis ortus cardine", contempla "il Creatore dei secoli che prende forma mortale per redimere gli uomini"; Sant'Eufrem Siro (sec. IV) invoca l'incarnazione del Verbo nell'anima cristiana: "Aprirò la mia bocca sul tuo abbassamento: riempila Tu, Signore, Tu il seminatore: semina dunque la tua voce nella mia di uomo inutile"; Romano il Melode (sec. VI) vede Dio che s'incarna per me: "Colui che prima dell'astro del mattino fu generato dal Padre senza madre, sulla terra senza intervento di padre si è incarnato oggi per te".

La contemplazione del mistero di Dio, che viene ad abitare in mezzo a noi, è l'argomento dominante dei canti natalizi: "Tu scendi dalle stelle, o Re del cielo, e vieni in una grotta" - "L'eterno re del ciel in terra è nato" - "Dio s'è fatto come noi, per farci come lui" - "Fermarono i cieli la loro armonia, cantando Maria la nanna a Gesù".

Dalla contemplazione dell'Incarnazione di Dio, scaturisce spontaneo l'invito all'adorazione: "Ve-

nite, adoremus - Venite, adoriamo".

Con San Francesco e il Presepio di Greccio (1223), ai sentimenti di adorazione, nei canti natalizi, si uniscono i sentimenti di umana compartecipazione, per la povertà e la tenerezza della Madre, per la gracilità del Bambino.

Di grazia sovrana e di amorosa dolcezza è traboccante il canto "Gloria in cielo e pace in terra" del Laudario di Cortona (Esc. XIII): "Partorito l'ha cum canto, plana de Spiritus sancito; di li braccia le fé manto, cum grandissimo fervore". La descrizione viene affettuosamente ripresa in un canto natalizio trentino: "E Maria vergine no la g'ha lana, no la g'ha fogo per riscaldare; e la si leva il vel di testa e per poterlo e ricoprir; e la fa gioia e la fa festa, e fra le lagrime ed i sospir".

I canti natalizi son ispirati prevalentemente a queste dolci scene domestiche di una madre che si prende cura amorosamente del suo bambino. Il popolo, con la sua fantasia poggiata sulle cose concrete, immagina le giornate di Betlemme. Canta una passerella tradizionale del Veneto: "La notte di Natale è nato un Babinello, biondo e bello tutto ricciolino: Maria lavava, Giuseppe stendeva, il figlio piangeva dal sonno che aveva".

Ma c'è anche la presenza della povertà, dell'insicurezza, della sofferenza. "Ah! quanto ti costò l'avermi amato". "E vieni in una grotta, al freddo e al gelo". - "Mite agnello Redentore".

I motivi dominanti dei canti popolari natalizi sono generalmente ricavati o dedotti dai Vangeli. Talvolta vengono ad aggiungersi spontaneamente altri soggetti e, ai pastori, alla stella e ai Magi, si associano l'asino, il bue, le pecore, la stalla.

Perfino si inseriscono soggetti estranei non solo ai Vangeli ma allo stesso Natale, come la slitta, i doni e i balocchi.

L'odierna sensibilità sociale introduce una nuova tematica nei canti di Natale, una tematica che potrebbe essere chiamata di solidarietà umana: "In ogni piccolo c'è un Babin Gesù" - "Non fuggire dal suo amor, Egli è nato anche per te" - "E' nato per

donare la speranza ad ogni cuor". E ancora: "Sei fratello dei deboli, sei l'amico degli umili. Sei presenza fra i poveri, sei la pace fra i popoli":

La musica natalizia è ispirata e guidata dalle caratteristiche nenie dei pastori: musica infantile, moderatamente lenta, con la melodia accompagnata dalla terza e con i lunghi "bordoni" affidati al basso. Anche gli strumenti della musica natalizia sono quelli tipici dei pastori: pive, pifferi, cornamuse, zampogne. Si potrebbe dire che questo genere di musica è estraneo alla severità liturgica. Solo quell'intima ed infantile nota di umanità innocente la rende degna di accompagnare anche i riti liturgici, durante queste sante festività. La prima Pastorale della letteratura organistica, nel periodo classico, è quella di Girolamo Frescobaldi. Poi non si contano gli autori che hanno scritto musiche di questo genere: Pasciuti, Zipoli, Scarlatti, Bach, Handel, Dandrieu, Daquin. Torelli ha composto il concerto per il santissimo Natale, Correlli il Concerto Grosso per la Notte di Natale, Bach l'Oratorio del Natale e la Pastorale in Fa maggiore. Contemplazione, partecipazione, preghiera. Pace e amore sono i doni che con più insistenza vengono chiesti al Redentore nei canti natalizi. "Pace infondi nei cuor" - "Dall'alto dei cieli scese l'amore, per donare a tutti amor" - "Tu porti la pace e l'amor: sei il nostro Redentore".

E' Natale. E allora? Allora Cantiamo!

SENZA MUSICA NON C'E' NATALE

*Forse perché a Betlemme cantavano gli angeli,
la notte santa
è legata al diffondersi di canti e suoni*

La settimana che precede il Natale è la settimana più intensa di tutto l'anno. La preparazione alla grande festa spumeggia sfacciata nelle strade illuminate, si espone tentatrice nelle vetrine dei negozi e si rinchiude serena nell'intimità delle case. I fedeli si preparano con impegno al mistero di Natale, "vigilanti nella preghiera", "esultanti nella lode".

La liturgia della Chiesa riconosce a questi giorni un rito particolare: nell'Ufficio ciascun giorno ha invitatorio, inni, letture, responsori, antifone e preci proprie. Nella Messa, formulari propri per ogni giorno. Ma non è soltanto la liturgia che mette in evidenza l'importanza di questi giorni. Sono le tradizioni popolari, il folclore, le operazioni com-

merciali. Eppure è commovente avvertire che tutto, in un modo o in un altro, porta verso Gesù. Anche il Natale-sport, che si esalta all'ammirazione di nuovi paesaggi e al candore della neve, cullato dal suono delle campane e dei canti natalizi, trova risonanze religiose. Anche il Natale-famiglia, illuminato dalle luci del presepio o dell'albero, riscaldato dalle poesie dei bambini o dalle portate del cenone, conduce inevitabilmente a Betlemme. Perfino il Natale-commercio... Ogni giorno le poste smistano milioni di pezzi: cartoline, biglietti, lettere, pacchi, doni. Un'esplosione di amicizia, solidarietà, di amore.

La musica accompagna e allieta l'operazione Natale: musica nelle chiese e musica nelle strade, musica nei negozi e musica nelle case. Pare che non si possa commemorare la nascita di Gesù senza musica. Forse perché quella nascita è stata accompagnata dal canto degli angeli. Simpatica l'usanza dei paesi di tradizione spagnola, dove si ripetono ogni sera *las posadas*, una processione in cui vengono portate le immagini di Maria e di Giuseppe che ricorda il viaggio verso Betlemme.

Arrivati ad una casa prestabilita, si bussa alla porta; la porta si apre e la serata trascorre in santa allegria al canto dei *villancicos*.

Dal 17 dicembre sono tornate a risuonare anche nella nostra chiesa le sette Antifone Maggiori. Un fatto che può sembrare trascurabile, ma che assume il significato di un "segno". Le antiche Antifone Maggiori, attribuite nientemeno a San Gregorio Magno, da sempre hanno dato il tono a queste giornate prenatalizie. La loro antichità ci ricongiunge alle generazioni passate. La loro bellezza ci fa gustare il sapore genuino del canto della Chiesa. Il loro profondo e geniale simbolismo ci introduce ai misteri della storia della salvezza. Vengono chiamate antifone "O" dalla vocale con la quale cominciano: O Sapienza, O Adonai, O Germoglio di Jesse, O Chiave di Davide, A Astroche sorge, O Re delle genti, O Emmanuele. Cantate dai nostri giovani seminaristi, queste Antifone acquistano un profumo di primavera. Infatti le loro iniziali latine, lette in senso inverso, formano l'anacronistico profetico *ero cras*, domani sarò.

Il testo evangelico più cantato in questi giorni è il Vangelo dell'Annunciazione, il *Missus* (Lc 1, 26-38). La liturgia lo assegna al giorno 20 dicembre e alla domenica 23. La piecà popolare lo canta ogni giorno. Anticamente, il canto del *Missus* veniva fatto dal pulpito maggiore da un sacerdote vestito di

bianche vesti tenendo in mano una palma. Nella tradizione della Chiesa di Aquileia, la novena in preparazione del Natale consisteva nel canto del *Missus*, un canto che diventava drammatico quando le parti venivano affidate a varie voci: baritono, lo Storico; tenore, l'Angelo; soprano, la Madonna. Chi scrive queste righe, ricorda ancora a memoria il canto completo del *Missus* di Jacopo Tomadini, imparato da bambino, in chiesa, durante la novena di Natale.

Il 18 dicembre era la festa dell'Aspettazione del Parto, festa introdotta da Papa Gregorio XIII nel 1573, estesa a Roma e a molte altre diocesi da Benedetto XIII nel 1725. Anche la domenica che precede il Natale era una festa dedicata alla Madonna.

Ne rimane una traccia nel canto dell'Ave Maria all'offertorio, quella bellissima melodia considerata come uno dei più grandi capolavori dell'arte melodica. Nei libri di rito aquileiese, nel giorno 23 dicembre, si stabiliva una processione speciale, e quindi il canto dei vesperi per i defunti. Tradizione molto simpatica quella di ricordare i defunti all'antivigilia di Natale. Il 24 dicembre è la vigilia

della grande festa: "Oggi saprete che il Signore viene". In molte chiese si canta ancora l'annuncio ufficiale del Natale col canto del Martirologio. Il sacerdote in piviale ripete il testo con la bella ed efficace antica melodia: "Nell'anno 5199 dalla creazione del mondo, 2957 dal diluvio, 2015 dalla nascita di Abramo...752 dalla fondazione di Roma...Gesù Cristo si è fatto uomo". E tutti si prostrano in preghiera. Forse le date saranno da controllare, ma il sentimento non si lascia vincere dalla matematica.

La notte di Natale non si dorme. "Cristo è nato per noi, adoriamo" Ufficio delle letture, Messa di mezzanotte, canti tradizionali e canti nuovi, misteri della Natività, sacre rappresentazioni, *noelles* pastorali e pastorelle. Intanto la casa rimane riscaldata dal grosso ceppo lasciato sul fuoco, ceppo che i friulani continuano a chiamare "nadalin".

Caratteristiche liturgiche e semiliturgiche, paraliturgiche ed extraliturgiche trovano accoglienza la notte di Natale per esprimere al Bambin Gesù la pietà più profonda e quella più ingenua, il sentimento spirituale come anche il semplice sentimento umano di tutti i credenti.

NOTIZIE

a cura della Redazione

L'Associazione Organistica "G. Cavazzoni" di Mantova ha organizzato, in occasione della festa di S. Benedetto Po (MN), la settima edizione della "Messa degli Artisti".

Esecutori sono stati il mezzosoprano Fiorenza Raffagli, il soprano Sandra Luppi, Carlo Benatti all'organo e il soprano coreano Mi Jung Won.

Sono state eseguite musiche di Bach, Soragna, Lecot e Vivaldi. In questa occasione è stata presentata al pubblico una composizione per due voci e organo di Carlo Benatti su testi della poetessa Anna Marani dedicati alla figura di Matilde di Canossa.



Si è svolta nei mesi scorsi la I Rassegna "Organi storici del Mantovano: un patrimonio da salvare".

L'iniziativa, patrocinata dalla Provincia di Mantova, è stata resa possibile grazie alla partecipazione di alcuni Comuni mantovani e con l'organizza-

zione dell'Associazione organistica "Girolamo Cavazzoni di Mantova".

La rassegna ha visto gli organisti Roberto Cognazzo e Liuwe Tamminga impegnati agli organi delle parrocchiali di Poggio Rusco (Organo Montesanti-Tonoli 1861), Piubega (Organo Tonelli 1887), Formigosa (Organo Serassi 1885), Roverbella (Organo Montesanti 1820).

L'Associazione Artistica "G.L. Centemeri" con il patrocinio dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Monza ed in collaborazione con la parrocchia di S. Giuseppe di Monza, organizza un Corso di Organo ad indirizzo organario e organistico costituito da due livelli.

Corso formativo di base

Corso di perfezionamento ad indirizzo professionale virtuosistico

Docente Arturo Sacchetti

Calendario:
periodicità settimanale per il corso formativo
periodicità quindicinale per il corso professionale

Periodo:

Gennaio-Giugno 2000

Per informazioni sul corso rivolgersi a: Associazione Artistica "G.L. Centemeri" via Quarnaro 3 - 20052 Monza (MI) tel 039/834.663 - 039/245.9380 - 01617-947.67

Fax: 039/512.296 - E-mail: ass.glc@tin.it

L'organista-musicologo Domenico Severin (Collaboratore da Parigi del nostro Bollettino) ha tenuto un concerto d'organo nella chiesa Arcipretale di Romano d'Ezzelino (VI) con musiche di autori francesi del XX sec. Duruflé, Hakim, Duprè, Alain. Da segnalare uno studio sulla registrazione della musica organistica delle varie scuole europee che sarà pubblicato prossimamente.

La Proloco e la parrocchia di Carbonara Po hanno organizzato per il 19 dicembre scorso un concerto dal titolo "1000 anni di Musica". La serata ha visto come interpreti "Armonya Nova Ensemble" Laura Biolcati Rinaldi e Barbara Vincenzi, voci; Roberto Melangola, chitarra classica, Cristina Blarmino, arpa; massimo Malavasi, pianoforte e organo.

Sono state proposte musiche di ispirazione natalizia dal medioevo agli Spirituals: Gregoriane, Dowland, Bach, Blanco, Telemann, Rossini, Spirituals americani.

Nella Abbazia di S. Benedetto Po (MN), lo scorso 26 dicembre, si è svolto il tradizionale concerto di S. Stefano; protagonisti sono stati gli ottoni di Brescia accompagnati all'organo da Federica Piacenza. I brani eseguiti erano di Gabrieli, Monteverdi, Byrd, Purcell e Mouret.

Associazione Artistica "G.L. Centemeri"
con il patrocinio dell'Assessorato alla Cultura del
Comune di Monza
in collaborazione con la
parrocchia di S. Giuseppe - Monza

organizza

Corso di Organo

Ad indirizzo organario e organistico

- Corso formativo di base
- Corso di perfezionamento ad indirizzo professionale virtuosistico

Docente:
M^{re} Arturo Sacchetti

Dottorato Organico 2000
039/30 18 Chiesa di S. Giuseppe
Via Guazzoni - Monza

ATTIVITA' DEI SOCI

Questo spazio è dedicato all'attività dei soci. Si avvisa che, chi volesse riportare in questa rubrica notizie importanti riguardanti la propria attività artistica (anche con foto), può farlo inviando il materiale alla redazione all'indirizzo posto nella pag. 2 del bollettino.

Andrea Allai, nei mesi scorsi, ha tenuto concerti sia come solista all'organo che come accompagnatore: a Viadana nella chiesa SS. Rocco e Sebastiano ove ha eseguito la Messa della Madonna di Frescobaldi con la voce solista di Sebastiano Rolli. Sempre nello stesso comune, ha partecipato come organista, all'allestimento del IV e V Festival Lodoviciano.

Ha partecipato a Suzzara, nell'ambito della IV Rassegna "Maggio Organistico", a Reggio Emilia alla terza stagione concertistica; Vespri d'organo in S. Maria Annunciata a Fidenza; chiesa di S. Stefano a Novellara; a Viadana.

A Venezia ha suonato nella Petite Messe Solennelle di Rossini con la corale "G. Verdi" di Ostiglia.

A S. Ilario d'Enza (RE) nella chiesa di S. Ilario in un concerto per tromba e organo insieme a Marco Catelli.

Paolo Ghidoni nell'arco del 1999 ha tenuto circa trenta concerti come primo violino con Virtuosi Italiani e degli Archi Italiani, questi ultimi diretti da Mario Brunello.

Ha effettuato delle registrazioni per la Radio (RAI) con il trio "Matisse"; in duo violino e organo ha tenuto un concerto con Carlo Benatti nella rassegna "Maggio Organistico" a Suzzara (MN).

Con il violoncellista Mario Brunello ha effettuato concerti in duo e infine, a ottobre, ha tenuto concerti con i "Virtuosi Italiani" in Germania a Bonn e Tubinga, esibendosi come solista nel Rondò di F. Schubert.

Lelio Capilupi - Ha diretto il Requiem di Faure a Suzzara (Mn) e ha collaborato alla direzione della locale Cappella Musicale "G.P. Palestrina" in S.

Pietro a Roma. Ha inoltre curato la concertazione dell'opera "La Bohème" di G. Puccini nella rassegna "Imparo l'Opera" al Teatro Regio di Parma.

Come cantante ha preso parte alle iniziative musicali dell'UNESCO per le celebrazioni di V. Nabokov interpretando in prima assoluta il ruolo di Cincinnatus ne "L'invitation au suplice" di M. Goldman alla Sala Maffeiana dell'Accademia Filarmonica di Verona; si è nuovamente recato in Brasile per una tournée (Paraná e Rio Grande do Sul) e per tenere Master Classes di Canto Lirico a Londrina (venendo inserito nel CD del locale Festival de Musica) e, su invito dell'University of Georgia (USA), al Festival de Inverno dell'Universidade Federal de Santa Maria.

In duo con la moglie, il soprano Mi Jung Won, e con la collaborazione di Carlo Benatti al piano e all'organo, si è esibito a Marmirolo (Mn) in un concerto monografico dedicato a Tosti e a S. Felice del Benaco (Bs) e Levata (Mn) in concerti sacri. Recentemente, con orchestra, ha cantato arie e duetti d'opera in duo con il soprano Won a Palermo.

Carlo Benatti ha tenuto nei mesi scorsi conferenze sul tema "Organi e Organisti nell'800 musicale italiano" presso il Liceo G. Galilei di Ostiglia con il patrocinio dall'Associazione Culturale Padana "L'Argine" e a Mantova presso l'Università della Terza Età per l'Anno Accademico 1999 - 2000.

Ha tenuto concerti nelle seguenti località:

- Berlino, nella rassegna "Concerti Vespri d'Organo"

- Poggio Rusco, in duplice veste di Organista e Direttore di Coro della Cappella Musicale "G.P. Palestrina" di Suzzara

- Suzzara, nell'ambito della IV Rassegna Organistica che ha visto la partecipazione del basso Frano Luffi e del Violinista Paolo Ghidoni

- San Felice del Benaco, Concerto per Voci e Organo patrocinato dall'U.C.I.D. di Mantova

- Ferrara, nella Chiesa di S. Giovanni Battista in qualità di solista con l'orchestra ARION della stessa città.

- Montorio (BO), nell'ambito della Rassegna "Itinerari Organistici nell'Appennino Bolognese".

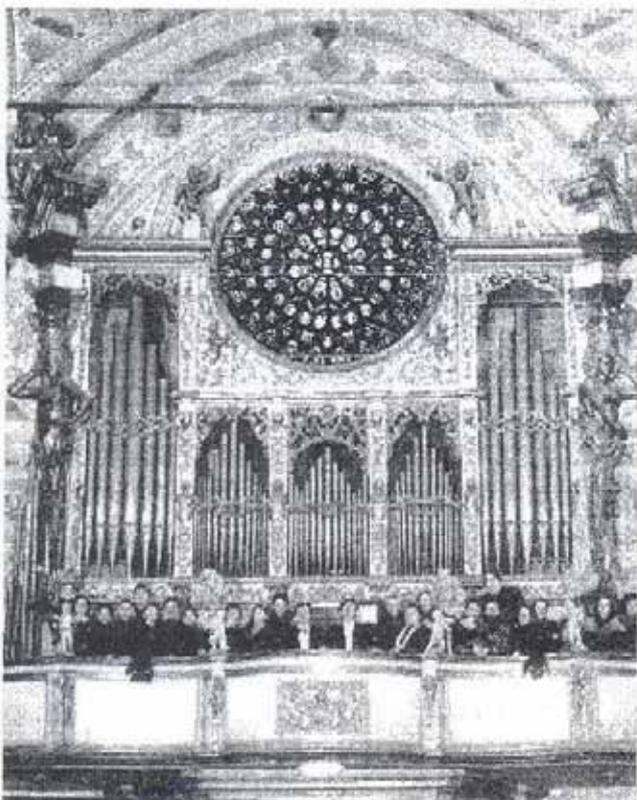
- Guastalla, in qualità di Direttore della Cappella Musicale "G.P. Palestrina" presso il Teatro Comunale "Ruggero Ruggeri".

In qualità di Pianista ha suonato con l'Orchestra Sinfonica di San Remo, musiche di Ravel e Gershwin.

PROSSIMI APPUNTAMENTI

In occasione delle prossime festività natalizie il Comune, la Parrocchia dell'Immacolata Concezione di Suzzara, l'Associazione Mantovana di Cultura Russa "A. Pushkin" e in collaborazione con Associazione Organistica "G. Cavazzoni" di Mantova, offriranno un concerto per organo e orchestra. Protagonisti della serata saranno l'orchestra "Ippolitov Ivanov" di Mosca diretta da Enrico Becchi e l'organista Carlo Benatti.

Saranno eseguiti: il Concerto in sol min. per organo, orchestra d'archi e timpani di F. Poulenc, Toccata e Fuga in Re min di J.S. Bach, Toccata dalla Sinfonia Op. 42 N° 5 di Ch.M. Widor e la Serenta per archi Op. 22 di A. Dvorak.



L'Associazione Musicale Organistica intende assegnare una Borsa di Studio per giovani Organisti diplomatisi presso i Conservatori Statali di Musica e gli Istituti pareggiati di tutta Italia. La Borsa di Studio dell'importo di lire 800.000 è intitolata alla memoria di Don Guglielmo Ughini (1916 - 1996),



organista titolare in Duomo e in Basilica di S. Andrea a Mantova. Verrà assegnata all'allievo che avrà riportato la votazione migliore nell'esame di diploma. La votazione minima dovrà essere 9/10; in caso di parità di voto, la Borsa di Studio verrà assegnata allo studente più giovane. Il vincitore dovrà esibirsi in un concerto pubblico organizzato dall'Associazione.

Per ulteriori informazioni rivolgersi ai seguenti numeri:

Segreteria: Tel. 0376/525829 Cell. 0338/9519106

Direzione: Tel. e Fax 0376/398053 Cell 0338/6046424 E-Mail carlo.benatti@iol.it

ANNUNCI ECONOMICI

VENDO tromba modello *Bach Buescher U.S.A. Aristocrat*. Assolutamente nuova. Per informazioni tel. Antonio (0376) 36.34.69.

Errata Corrige:

Nel precedente numero (Anno V n. 7 1998) la recensione apparsa nella rubrica "Notizie", *Walter Emery: Gli abbellimenti di Bach*, è stato curato dal M° Arturo Sacchetti.