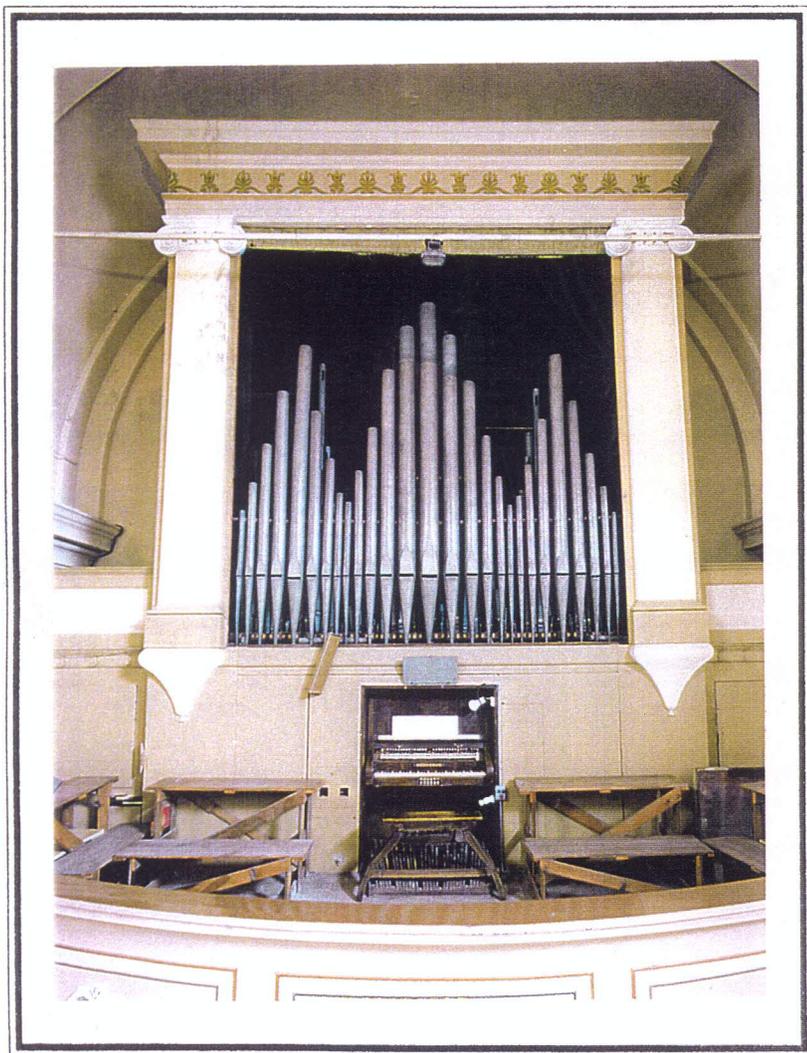

VOX ORGANALIS

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



SOMMARIO

- Intervista a Roberto Cognazzo
- Benedetto Pallavicino
- Il Regale
- Un manoscritto inedito
di don Giambattista Merighi
sul modo di registrare l'organo
- In memoriam:
don Guglielmo Ughini

VOX ORGANALIS

Bollettino di informazione

ASSOCIAZIONE MUSICALE
"GIROLAMO CAVAZZONI"

Mantova

INDICE

Intervista a Roberto Cognazzo <i>a cura di Carlo Benatti</i>	3
Benedetto Pallavicino <i>di Stefano Patuzzi</i>	7
Il Regale <i>di Barbara Tebaldi</i>	9
Un manoscritto inedito di don Giambattista Merighi sul modo di registrare l'organo <i>a cura di Carlo Benatti</i>	10
In Memoriam: don Guglielmo Ughini, cav. Mario Beduschi, on. Agostino Zavattini <i>di Daniele Anselmi e della Redazione</i>	16
Organi storici nel territorio mantovano. Organo Luigi Lingiard del 1857 nella chiesa dell'Immacolata a Suzzara <i>a cura di don Lino Boselli</i>	18
Editoria musicale mantovana <i>a cura della Redazione</i>	21
Cronache, Notizie, Attività dei soci, Prossimi Appuntamenti <i>a cura della Redazione</i>	22

Direttore responsabile: Carlo Benatti

Redazione: Roberta Calera, Lelio Capilupi, Barbara Tebaldi, Rita Protti Tosi

Ciclostilato in proprio

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

Tel. 0376/536337

Tel. e Fax. 0376/398053

Hanno collaborato a questo numero:

Stefano Patuzzi – Barbara Tebaldi – Carlo Benatti – Daniele Anselmi

Composizione testi e grafica presso il settimanale *LaCittadella*

Mara Corsini – Antonio Galuzzi

In copertina, Organo "Lingiard" n° 158 del 1857 nella Chiesa Parrocchiale dell'Immacolata a Suzzara - Mn
(Scheda storica e tecnica a pag. 18)

Copia riservata ai soci – Omaggio



Sue musiche sono edite da Rugginenti, Milano. Ha collaborato al Dizionario Musicale Utet e pubblicato scritti storici e critici in Italia e Francia.

Ha inoltre al suo attivo numerosi LP e CD pianistici, organistici e da camera (Fonit, Angelicum, Eco, Adda, Nuova Era, DDT) ed ha partecipato recentemente alle dieci puntate della rubrica letteraria "Pickwick" ed alle trentacinque di "Prima della prima - Opera quiz" trasmesse dalla Terza Rete televisiva Rai.

INTERVISTA

ROBERTO COGNAZZO

*a cura di
Carlo Benatti*

Musicista di formazione eclettica, Roberto Cognazzo opera professionalmente dal 1967. Come esecutore pratica organo, cembalo e pianoforte tanto nel repertorio solistico e con orchestra quanto come membro di gruppi da camera e collaboratore di noti partners: Ricciarelli, Serra, Alva, Blake, Bruson, Desderi, Montarsolo, Graf, Adorjan, Milan, Gazzelloni, Ricci, A. Bonucci, Hunger, Touvron. Dal 1968 insegna al Conservatorio di Torino e dal 1988 è docente a vari corsi di perfezionamento: Pescara, Saluzzo, Modena, Vercelli, Lugano, Novi Ligure, Perugia.

E' stato maestro collaboratore a Radio Torino (1968-71) e pianista nell'orchestra del Teatro Regio (1972-79); dal 1974 al 77 ha diretto il Piccolo Regio realizzando oltre duecento manifestazioni.

Fa parte di giurie nazionali ed internazionali pianistiche ("Mavi Maroz", Aosta; Pescara, Senigallia, Torre Pellice, Terzo), vocali (Viotti, Conegliano, Susa) e da camera ("Cilea", Palmi; "Paganini", Moneglia; Acqui Terme).

Ci può descrivere la sua evoluzione musicale?

Ho iniziato lo studio della musica all'età di sei anni non per irrefrenabile vocazione (ahimè!) ma perché spinto con amorevole costrizione da mio padre che, pur non avendo nulla a che fare con l'arte dei suoni (esercitava una modesta attività commerciale), ritenne utile ai fini di una formazione culturale complessiva, fornirmi tale possibilità. Perciò, in occasione del Natale 1948 o '49, ebbi in dono, anziché i soliti (e desiderati) giocattoli, una fisarmonica Scandalli d'un bel colore rosso fiamma. La cosa non mi entusiasmò affatto: ma - allora - l'obbedienza era una virtù e, di lì a poco, fui appoggiato ad un anziano insegnante che abitava nel nostro quartiere per le prime lezioni. Fu in quella casa che vidi per la prima volta un pianoforte e, per incontrollabile desiderio infantile, cominciai ad insistere per passare a quello strumento. Fui accontentato (con un notevole sforzo economico...); ma, non mostrando particolare entusiasmo né ottenendo risultati degni di nota (lo studio della musica, come ben sappiamo, non risulta all'inizio particolarmente appetibile) fui vittima di varie rappresaglie a spese di giocattoli e fumetti per farmi venire... la voglia di studiare.

Quale dei suoi maestri, ha contato di più per lei?

Fu soltanto verso i 12 anni che la santa ostinazione paterna cominciò ad essere corrisposta. A furia di cercare insegnanti via via più... vitaminici ebbi dal

maestro Cesare Gallino (il noto direttore d'orchestra specializzato in operetta) l'indicazione di quello che, dal punto di vista strettamente didattico (ma non solo) è stato il mio unico maestro: Giuseppe Broussard, allora insegnante di pianoforte al Conservatorio di Torino. A lui, oggi ottantenne e da tempo lontano dalla vita musicale attiva, debbo l'autentico contatto con la Musica con l'"emme" maiuscola.

Formatosi a Santa Cecilia, allievo di personaggi mitici quali Bustini, Cristiani, Casella, diplomato in pianoforte e composizione ed avviato ad una brillante carriera purtroppo interrotta dalla seconda guerra mondiale, Broussard arrivò a Torino come vincitore di concorso a cattedra, per vari anni, collaborò come assistente musicale con la sede torinese della Rai. Come ho detto più sopra, incontrai in lui il primo autentico musicista della mia vita e, attraverso il suo insegnamento cominciai a vagheggiare l'idea di intraprendere la strada dell'arte.

Quando, però, manifestai questa intenzione in famiglia ricevetti un aperto rifiuto. In effetti, a quei tempi (eravamo tra il 1958 ed il '60) le prospettive per chi ambiva alla professione musicale non erano particolarmente rosee: l'attività concertistica era limitata ai maggiori centri e gestita da poche associazioni che invitavano soltanto solisti e complessi di giro internazionale.

Gli enti lirici, in assoluta maggioranza, non avevano stabilità e di accedere all'insegnamento in Conservatorio, neanche a parlarne. I soli addetti ai lavori che godessero di un certo benessere e quindi di una certa considerazione sociale, erano i dipendenti Rai, stabili e perciò provvisti di quel "posto sicuro" allora ritenuto indispensabile da famiglie piccolo borghesi come la mia. Per giunta, nessuno dei miei aveva rapporti col mondo artistico e/o culturale (sono stato il primo, nella mia famiglia, a compiere un certo corso di studi): perciò era comprensibile l'incertezza delle previsioni e la diffidenza verso un ambiente sconosciuto e poco promettente. Dovetti, perciò, rassegnarmi e proseguire il solo studio (privato) del pianoforte affiancandolo al quinquennio del liceo classico.

Vi furono episodi o circostanze particolari, a dare impulso alla sua vocazione artistica?

Mi diplomai nel giugno del 1963 mentre frequentavo legge all'Università di Torino. Fu poi per puro caso che, quattro anni più tardi, ebbi la fortunata

possibilità di accedere al mondo professionale e, ciò che più conta, di rimanervi (almeno sino ad ora); non avendo frequentato il cosiddetto "ambiente", né studiato con specifiche intenzioni concertistiche, né, a maggior ragione, seguito corsi di perfezionamento (a quei tempi, peraltro, pochissimo diffusi: in Italia vi era, in pratica, solo l'Accademia Chigiana), misi a profitto, per inserirmi, le mie disposizioni alla lettura estemporanea e all'accompagnamento.

Feci esperienza in breve tempo e... a spese altrui accompagnando diplomini e diplomi, saggi e concorsi, tenendo concerti dove fosse possibile ed affrontando, sempre in-duo o in gruppo, ogni repertorio, dal barocco all'avanguardia.

Com'era l'ambiente nel quale è cresciuto?

I miei esordi coincisero con il graduale infiltrarsi dell'attività musicale: si moltiplicarono Conservatori e cattedre, si avviò il decentramento concertistico, sorsero in massa corsi e concorsi. Tutto questo a beneficio della mia generazione e per vent'anni circa a seguire (dei problemi d'oggi parleremo in seguito). Ebbi, in seguito al mio lavoro, la sorte di incontrare Sandro Fuga, allora direttore del Conservatorio torinese, che mi gratificò a un incarico annuale permettendomi così l'inizio d'una attività didattica che proseguo da 28 anni e Mario Rossi, direttore stabile della Sinfonica Rai di Torino cui devo l'esser stato scritturato per ben tre anni come maestro sostituto a Radio Torino, ruolo che lasciai nel 1972 per passare al Teatro Regio come pianista dell'orchestra.

Nel fatidico '68 avviai anche il mio rapporto esecutivo con l'organo, strumento che non ho mai studiato dal punto di vista accademico ma cui ho rivolto attenzione sin da ragazzo. Col passar del tempo, ho individuato sia per quanto riguarda l'organo che per il pianoforte alcuni settori specifici d'interesse che ho privilegiato approfondendoli per quanto possibile. Pianisticamente, coltivo il genere "conferenza-concerto" che mi consente un rapporto divulgativo col pubblico proponendo musiche in apparenza minori, di tipo salottiero ma in realtà essenziali per comprendere il grande repertorio. Con l'organo, pratico in misura ormai quasi esclusiva, la letteratura italiana ottocentesca di stile operistico. Accanto al solismo, mantengo rapporti con strumentisti e cantanti disponibili ad affrontare pagine non consuete.

Cosa consiglierebbe a un giovane che desidera intraprendere lo studio della musica?

Da quanto ho esposto sino a qui, è abbastanza chiaro il mio consiglio ai giovani che aspirano ad entrare in professione.

L'apparente evoluzione iniziata a metà degli anni 60 non ha creato un Eldorado musicale. Si sono moltiplicati i Conservatori ma non i posti di lavoro in orchestre e cori stabili che, anzi, negli ultimi tempi hanno subito una vera e propria falcidia. Al proliferare di iniziative concertistiche non ha corrisposto un incremento dei finanziamenti pubblici ma, semmai, una progressiva stretta economica. Corsi e concorsi stanno perdendo terreno non garantendo una reale apertura di carriera. Il calo demografico ha bloccato la risorsa dell'insegnamento nella scuola media e sta mettendo in difficoltà anche il conservatorio. A tale punto, prima di tuffarsi in acque tutt'altro che tranquille, occorre valutare tanto le proprie specifiche qualità quanto l'ambiente circostante e le reali possibilità operative. Fermo restando che i talenti superiori hanno comunque un destino particolare, chi è dotato di normali risorse deve - ripeto - fare molto bene i conti con se stesso e cercare di comprendere sin dai primi anni di studio, quale abito gli sarà più conveniente indossare.

Chi, ad esempio, possiede una buona manualità pianistica e non ha grossi problemi di decifrazione a prima vista, potrà orientarsi verso la collaborazione professionale con strumentisti e cantanti (sempre alla ricerca di accompagnatori esperti) o rivolgersi al mondo del teatro d'opera. Chi è attratto, più che dal grande repertorio, da aspetti meno conosciuti della letteratura del proprio strumento, farà ottima cosa approfondendoli e proponendosi come specialista in pagine minori. Altro argomento non trascurabile è la riflessione sulla reale portata del proprio agire: in parole povere, si può rendere servizio alla musica occupandosene nell'ambito del proprio territorio senza sprecare tempo ed energia inseguendo invano la grande carriera. Un buon maestro di banda è assai più utile di un direttore d'orchestra mediocre. Un entusiasta animatore di gruppi corali può influenzare positivamente molte persone mettendole in rapporto con il mondo dei suoni... e così via.

Cosa pensa dell'attuale situazione musicale in Italia e in particolar modo dei Conservatori di musica?

Purtroppo non sempre il conservatorio (unica scuola "ufficiale" di musica) prepara ad affrontare consapevolmente il mondo del lavoro. Il moltiplicarsi degli istituti ha provocato un reclutamento d'insegnanti spesso sprovveduti di qualsiasi esperienza extrascolastica con conseguenze non felici per gli allievi. Se a questo si aggiunge il permanere d'una situazione arretrata a livello di strutture e di programmi (chi scrive insegna da ben 28 anni ed ha perso il conto dei progetti di riforma) non c'è da rallegrarsi. Unico fatto positivo è l'impegno della parte migliore del corpo docente che, con entusiasmo e sacrificio, riesce ad immettere sul mercato non pochi elementi di rilievo che, però, debbono scontrarsi con la realtà che prima ho descritto.

Se lei potesse cambiare il mercato della musica, cosa vorrebbe riuscire ad influenzare maggiormente?

Tutti vorremmo possedere una bacchetta magica e rifare il mondo a modo nostro. Purtroppo ciò non è possibile ed anche chi consegue, per fortuna e/o abilità, una posizione di potere deve comunque assecondare le tendenze generali cercando di ottenere vantaggio. Comunque, volendo sognare in atmosfera di fantamusica, dirò che sarei felice di modificare almeno in parte i meccanismi creando effettive possibilità di lavoro per coloro che, al di sotto dello "star system" ma più in alto dei livelli minimi, costituiscono l'ossatura della professione musicale. Troppo spesso leggiamo cartelloni concertistici e teatrali praticamente fotocopiati da stagione a stagione, ermeticamente chiusi a presenze che non giungano da percorsi obbligati. Occorre dar spazio a personaggi e proposte che rechino novità: e questo si potrebbe ottenere sia incentivando il decentramento e potenziando le stagioni di livello medio-alto, sia stabilendo rigorose percentuali per l'utilizzo di artisti stranieri. Altro mezzo per creare situazioni lavorative (e preparare il pubblico futuro) sarebbe quello di istituzionalizzare l'attività promozionale rivolta alle scuole che, gestita con efficienza, fornirebbe migliaia di prestazioni annue di cui potrebbero beneficiare i giovani musicisti.

In pratica si tratta di prestare maggior attenzione alle forze nazionali creando nuovi spazi ma anche gestendo meglio quelli già esistenti in modo di non mortificare chi ha i numeri necessari per esercitare correttamente la professione scelta.

Lei si sente uno specialista, oppure c'è un tipo di repertorio con il quale si sente più a suo agio?

Dal racconto della mia storia è agevole ricavare che, per quanto questo termine possa aver valore, io mi considero uno specialista dotato però di una forte dose di eclettismo.

Infatti continuo a coltivare tanto il pianoforte che l'organo (e il cembalo in via subordinata) suonando sia da solo che con partners vocali e strumentali (talvolta anche con orchestra) ma scegliendo in modo ben mirato i rispettivi repertori. Potrei, scherzando, affermare che la mia scelta operativa è stata quella di non scegliere un solo indirizzo ma di approfittare di quanto, nelle diverse situazioni accennate, mi risultava più congeniale e, argomento non trascurabile, gradito al pubblico. Così ho selezionato per il pianoforte il genere divulgativo con predilezione per la letteratura salottiera; per l'organo, l'800 di stile teatrale; con vari collaboratori, programmi di impianto inconsueto sempre scelti nel salottismo. A tutto questo ho aggiunto negli ultimi tre anni un sincero interesse per la composizione anch'essa vista sotto un profilo divertente e comunicativo: pezzi brevi, talvolta creati su materiale altrui presentato in modo nuovo cito le tre "Rotazioni" costruite su temi filmici di Nino Rota), talvolta impostati su una gestualità quasi teatrale. Nulla di complicato o cerebrale: ma un volenteroso tentativo di dialogo col pubblico.

Tra i compositori dell'ultima generazione ce n'è qualcuno che le sembra interessante? E come giudica la musica contemporanea italiana?

Essendo divenuto anch'io un addetto ai lavori, mi è difficile esprimere valutazioni e giudizi di qualsiasi genere. Posso riferire che, come esecutore, ho intrattenuto rapporti con la musica contemporanea soprattutto all'inizio della mia attività e, tra il '68 e il '70 ho suonato in prima per Torino, pagine allora mitiche come "Doubles" per cembalo di Donatoni, la Sequenza per pianoforte di Berio ed alcuni Klavierstücke di Stockhausen.

Sempre in quel periodo, ho cercato di interessare all'organo alcuni amici compositori ottenendo una serie di brani da Giulio Viozzi, Luciano Chailly, Felice Quaranta, Carlo Mosso. Nomi che alle ultimissime generazioni non dicono molto ma che nel contesto del '900 non d'avanguardia rappresentano voci autorevoli. Il mio cammino successivo si è a

poco a poco allontanato dalla creatività contemporanea e, pur avendo avuto nella mia classe di lettura della partitura, allievi che attualmente operano a ottimi livelli in campo compositivo (Gianni Possio, Riccardo Piacentini, Giuseppe Elos, Daniele Bertotto, per non citarne che alcuni) ho di rado sollecitato il loro talento. C'è da dire che, negli ultimi dieci anni, il rapporto tra esecutori, compositori e pubblico si è molto allentato e che il mondo della musica contemporanea si è rinserrato entro confini piuttosto angusti.

Indagarne le cause sarebbe inopportuno in una chiacchierata a ruota libera come questa. Certo (ed è quanto sto, nei miei limiti, cercando di fare) è necessario riguadagnare il colloquio col pubblico rinunciando a troppe ricerche sterili ed a coltivare orti zeppi di prodotti poco commestibili. Viviamo, peraltro, in un'epoca di velocissime trasformazioni e solo posteri molto lontani saranno in grado di capire e discernere valori e meriti di questo complesso periodo da spazzature e ciarpami vari.

Torino, 29 marzo 1996

BENEDETTO PALLAVICINO

di Stefano Patuzzi

Il periodo di regno di Vincenzo Gonzaga (1587-1612) è in genere additato da certa storiografia come l'epoca in cui ebbe inizio e si consumò il declino del ducato mantovano. Tale visione, in realtà parziale, non tiene conto di almeno due fattori: la più generale decadenza contemporanea della penisola italiana e la notevolissima vita culturale cittadina di quegli anni.

Gli storici dell'economia, a cui si sono successivamente accodati studiosi di altre discipline, fanno notare che l'Italia, specialmente durante il decennio 1590-1600, conobbe una generale recessione, che se colpì dapprima i punti vitali della vita economica si allargò in un secondo tempo, inevitabilmente, anche agli ambiti solo indirettamente legati a quella; fra questi sono senz'altro da annoverare quelli di produzione artistica. Da un punto di vista strettamente commerciale è poi almeno da menzionare la crisi che colpì duramente il settore tessile, su cui era in buona misura basata l'economia mantovana del tempo. Del resto anche i più recenti trattati di storia dell'alimentazione¹ sottolineano che il XVI secolo fu un periodo particolarmente negativo, durante il quale si contarono numerosi anni di carestia.

Per quanto riguarda il secondo punto, a parziale riabilitazione di Vincenzo, sarà sufficiente rammentare che negli anni che intercorrono fra il 1587 e il 1612 furono presenti alla corte dei Gonzaga, e operarono, personaggi quali Torquato Tasso, Claudio Monteverdi, Peter Paul Rubens (per non citare che un rappresentante eminente per ogni arte) ed ebbero luogo gli importanti allestimenti scenici del *Pastor fido* guariniano (nel 1598) e successivamente di *Orfeo* (1607), di *Arianna* e del *Ballo delle ingrate* monteverdiani, della *Dafne* di Marco da Gagliano (tutti nella prima metà del 1608).

Una valutazione dunque, quella considerata all'inizio del presente articolo, generata senz'altro da constatazioni di fatto ma un poco viziata dalla mancata considerazione dei contemporanei effetti artistici che caratterizzano l'altra faccia di tale periodo.

Sbocciano pure, in quegli anni, due promesse musicali cremonesi giunte alla corte mantovana a distanza di circa un decennio l'una dall'altra. Mi riferisco a Benedetto Pallavicino e Claudio Monteverdi, maestro di cappella di corte, il primo, dal 1596 al 1601 e dal 1601 al 1612 il secondo². Su Monteverdi si sono ormai, giustamente, stese migliaia di pagine. Del resto la sua inaggirabile centralità, sia in ambito operistico che madrigalistico e in genere vocale, merita senza alcun dubbio tutta l'attenzione accordata.

Qualche interrogativo fa invece sorgere l'oblio in cui fu confinato, a partire dagli anni Trenta del Seicento, Benedetto Pallavicino. Nato nel 1551 a Cremona, esercitò, pare, per qualche anno la professione di organista nel cremonese. Dal 1579, anno in cui esordì con un libro di madrigali a 4 voci, al 1583 lo troviamo già in terra mantovana, al servizio di Vespasiano Gonzaga. Dopo questi anni sabbionetani (Sabbioneta, come oggi, faceva parte della diocesi di Cremona) si trasferì alla corte di Guglielmo, probabilmente in qualità di cantore.

Fu solo con il 1596, però, e dunque già durante il periodo di Vincenzo, figlio del duca Guglielmo, che Pallavicino poté aspirare all'assunzione della carica di *maestro di cappella*, essendo venuto a morte Giaches de Wert. Il duca gliel'accordò, e tale scelta verrà più tardi ricordata da Monteverdi (nel 1601) con quel tono di biasimo misto a riverenza che il *divin Claudio* sapeva così bene assumere. Nel 1596 Pallavicino aveva 45 anni, il suo concittadino Monteverdi 29.

Per cinque anni, dunque, Benedetto Pallavicino ebbe il controllo musicale della corte gonzagesca. I contatti fra i due musicisti cremonesi dovettero essere piuttosto stretti e le partiture denunciano in più di un luogo l'influenza del più anziano compositore sul più giovane ma già maturo Monteverdi. Fu forse per questa forzata sudditanza, evidentemente giudicata ingiusta, che il 28 novembre 1601, dunque due giorni dopo la morte del Pallavicino, Monteverdi scrisse al duca Vincenzo che dopo

averlo servito fedelmente nel periodo successivo alla morte *del eccellente sig.¹ Giaches (de Wert)* e aver poi perseverato fino alla scomparsa *del soffitiente ms. Benedetto Pallavicino* si vedeva ora quasi costretto dagli eventi a chiedere *d'esser mastro et de la camera et de la chiesa sopra la musica*. Come è noto tale carica gli venne concessa. E' opportuno rammentare che essere *mastro de la camera* significava di fatto controllare e organizzare la vita musicale della corte propriamente detta; *de la chiesa* stava invece ad indicare la possibilità di azione anche in cappella palatina, cioè in Santa Barbara, fatta costruire, come è noto, negli anni Sessanta del Cinquecento per volere del duca Guglielmo.

Tale oblio che a tutt'oggi avvolge la figura di Pallavicino risulta particolarmente pesante qualora si apra il sesto libro di madrigali a 5 voci, edito nel 1600. Riccardo Bacchelli scrisse in *Io la musica son*³ che se avesse dovuto convincere i marziani a non annientare gli umani avrebbe fornito tre dei sette esempi musicali concessi traendoli dai lavori di Monteverdi. Sulla scia di tale fantastica ipotesi credo che se si dovesse scegliere un madrigale fra tutti quelli contenuti nei dieci libri di Benedetto Pallavicino la scelta cadrebbe su *A poco a poco io sento*. Riporto qui di seguito il testo:

*A poco a poco io sento
che m'uccide il tormento
e le crudeli angosce
datemi, ohimé, da chi non le conosce.
Deh, ormai vi faccia, o Donna, accorta Amore
del vostro lungo errore,
e quel ch'a voi non può mia lingua dire
leggetemi nel volto il mio martire.*

Come si vede il componimento, anonimo, non spicca per particolare qualità letteraria. Ciononostante la resa musicale, basata dapprima su una catena sapiente di dolcissime dissonanze (relative ai primi due versi), poi su un motivo a ritmo dattilico (lunga-breve-breve, *datemi ohimé*) e infine su una serie di dissonanze di passaggio (che illustrano il *lungo errore* del verso 6), convince a tal punto da toglier-

re ogni dubbio sulla creatività e capacità dell'autore.

Tale brano, scelto a campione, pare insomma confermare la supposizione che l'aggettivo utilizzato dal Monteverdi per designare il concittadino defunto (*soffitiente*) nasconda in realtà una ammirazione che per motivi che ora ci sfuggono, forse per sempre perduti, doveva rimanere celata.

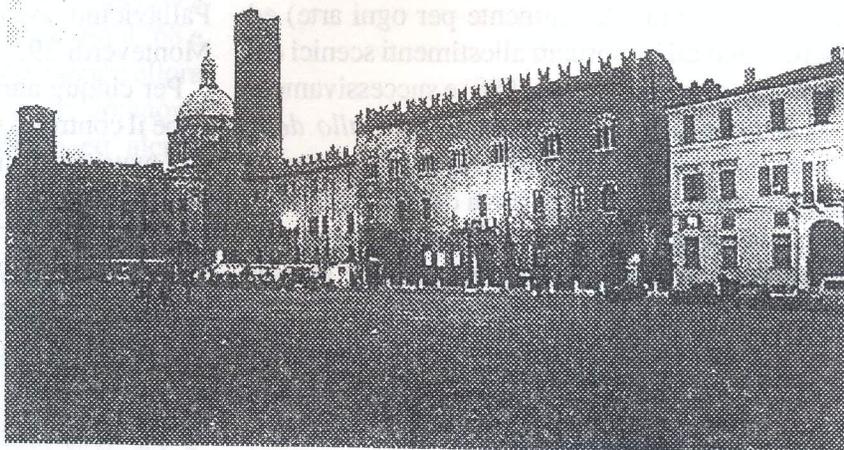
Una spolverata al nome è ora stata data. Ai musicisti il resto⁴.

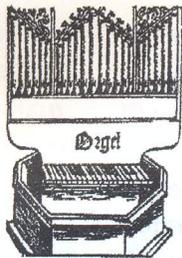
¹ Come ad esempio il recente libro di Massimo Montanari, *La fame e l'abbondanza*, Laterza, Roma-Bari 1993.

² Rilevo, senza peraltro proporre alcuna possibile spiegazione di questa triplice (almeno) coincidenza, che anche Antonio Maria Viani, l'architetto che ideò Santa Barbara, era cremonese.

³ Ora contenuta in *Monteverdiana*, Istituto Carlo d'Arco, Mantova 1967, pp. 39-41.

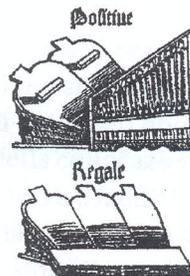
⁴ In linea con l'obiettivo di tale scritto (che altro non vuol essere se non la segnalazione a musicisti operanti soprattutto nel mantovano di notizie conosciute da tempo in ambito musicologico riguardanti un interessante autore che a Mantova visse ed operò) segnalo la pubblicazione degli *opera omnia* pallaviciniani in *Corpus Mensurabilis Musicae* 89.





IL REGALE

di Barbara Tebaldi



Tra il 1400 ed il 1600 si attua una notevole evoluzione nella storia della musica: la musica strumentale si emancipa dalla musica vocale. Mentre prima del 1400 gli strumenti accompagnano il canto, dopo questa data si rendono gradatamente indipendenti, crescendo di importanza e divenendo sempre più copiosi.

Tra gli strumenti musicali si colloca il *regale*, un piccolo organo da tavolo, costituito da canne ad ancia conformate come il bocchino cilindrico dei clarinetti, e alimentato da due soffietti a mano.

Curt Sachs nel suo libro *Storia degli strumenti musicali*¹, trattando l'etimologia della parola *regale*, afferma che il nome "può essere ricondotto, attraverso l'inglese *rigol* al francese *rigole*, "canaletto", a motivo della forma della canna".

Nel Dizionario Enciclopedico della musica e dei musicisti², invece, si afferma che "è più verosimile supporre una derivazione dal latino *regula*, in quanto lo strumento fu inizialmente impiegato per *regolare* il canto dei monaci; questa etimologia troverebbe conferma nell'antica denominazione francese *rigole*".

Secondo l'estensione, abbiamo due tipi di *regale*: semplice, che parte dal SOL1 o dal DO2, e doppio che parte dal SOL0 o DO1.

Questo strumento veniva suonato da due persone poste in posizione frontale: una toccava la tastiera l'altra muoveva i mantici.

Il termine *regale* sembra indicasse non solo l'organo ad ancia, ma anche l'organo positivo. In una fonte qual è l'inventario di Enrico VIII del 1547, citata da Sachs, quest'ultimo termine tuttavia non ricorre. Il regale in tale inventario è un registro in un *regale* e la parola indica un registro di canne ad ancia, o un organo positivo con differenti registri.

In altri inventari inglesi del 1500 si menzionano come "one paire of single Regalles" o come "a paire of double Regalles". La parola *paire* (=coppia), afferma Sachs, è fuorviante poiché indica una serie di canne singole che formano un organo.

Il Sachs⁽¹⁾ ed il Dizionario Enciclopedico⁽²⁾ ri-

portano alcune notizie storiche sull'utilizzazione del regale. Diffuso in Germania dalla metà del XV secolo, ed in Inghilterra nel XVI secolo viene utilizzato oltre che in chiesa, anche in teatro, nella musica da camera, nell'accompagnamento di danze e, nel XVIII secolo, come succedaneo del clavicembalo o dell'organo per la realizzazione del continuo.

Monteverdi lo prescrive nell'*Orfeo* (1607) e Cesti nel *Pomo d'oro* (1666), insieme a due cornetti e tre tromboni.

L'origine del *regale* è oscura. Esso viene rappresentato già intorno al 1500 in una incisione di Conrad Weiditz, il quale ritrae il famoso compositore Hoffhaimer mentre accompagna il coro dell'imperatore tedesco Massimiliano I con un tipo particolare di *regale*. Un secolo dopo Michael Pretorius raffigura lo strumento nel suo *Syntagma Musicum* chiamandolo Koppflin-Regal. Il Virdung in Musica Getuscht, pubblicata a Basilea nel 1511, raffigura il regale con tre mantici a soffiato, nella stessa pagina dell'organo e di un piccolo positivo (vedi figure sopra).

Il suono del *regale* era debole ed aspro, perciò venne gradatamente abbandonato.

Il *Bibelregal* era il più diffuso; di origine bavarese, quando era piegato con i due mantici privi di aria sembrava appunto una Bibbia; così lo rappresenta il Sachs nella figura 86⁽¹⁾.

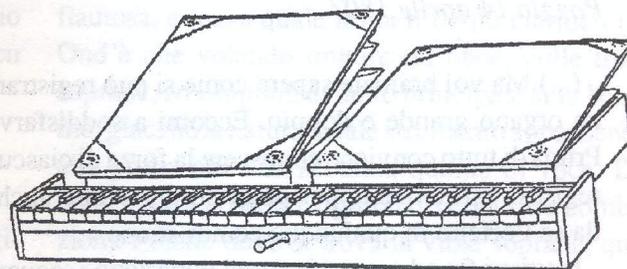


Fig. 86

Bibelregal.

¹ Curt Sachs, *Storia degli strumenti musicali*, Milano, 1985, Mondadori, pagg. 361-64.

² Vedi la voce: "regale", in: *Dizionario Enciclopedico Universale della musica e dei musicisti*, vol. IV. Il lessico, Torino, UTET, 1984, pag. 64.

UN MANOSCRITTO INEDITO SUL MODO DI REGISTRARE L'ORGANO DI GIOVAN BATTISTA MERIGHI

a cura di Carlo Benatti

Nell'ampio scenario dell'ottocento musicale italiano, l'onda lunga del melodramma influenzò non poco il genere musicale organistico. La tecnica di costruzione degli organi si adeguò infatti alle esigenze dettate principalmente dal compositore organista nella fase progettuale dello strumento. Attraverso una costante collaborazione fra organari e organisti, si diede un nuovo impulso all'organo che, in quell'epoca, si ispirava sempre più all'orchestra ottocentesca. In questo periodo troviamo testimonianze di vari autori che ci hanno lasciato trattati e metodi ispirati all'"organo-teatrale" italiano.

Fra i nomi più illustri vi sono: i Serassi di Bergamo - "Lettere sugli organi" (1816); Pietro Calvi - "Trattato con istruzioni teorico-pratiche per l'Organo e singolarmente sul modo di registrarlo" (1833), Forni (Bologna); Giambattista Castelli - "Norme generali sul modo di trattare l'organo moderno, cogli esempi in musica espressamente composti dal Maestro Vincenzo Petrali"; Giuseppe Arrigo - "Trattato teorico-pratico per organo" (1870), Paideia (Brescia).

Sebbene la cultura musicale mantovana sia stata investita da questo movimento, non abbiamo per il momento testimonianze rilevanti di musiche o trattati significativi. La ricerca non sempre facile di quelle musiche, cancellate dalla pratica, perché indegne della chiesa; dallo zelo dei riformatori e dalla inesorabile polvere del tempo, va portata avanti.

Il seguente scritto fa parte di una lunga lettera autografa del 1807 scritta dal sacerdote don Giambattista Merighi, organista al Poggio, al Dottore in legge e dilettante di musica Antonio Greggiati di Ostiglia. Il saggio rappresenta uno dei primissimi esempi dell'arte della registrazione dell'organo ottocentesco italiano e riguarda principalmente le particolari caratteristiche dell'Organo costruito da Luigi Montesanti del 1798 nella chiesa parrocchiale "SS. Nome di Maria" in Poggio Rusco.

Si riscontrano varie analogie con gli altri trattati dell'epoca sulla registrazione dell'Organo-Moderno. Il Merighi descrive la natura di ogni singolo registro e dà consigli di registrazioni per alcuni brani organistici.

(Dato l'importante valore artistico-culturale, la parrocchia, che rappresenta l'erede diretto delle musiche di don Merighi, ha sottoscritto un contratto per tutelare i diritti d'autore)

Poggio 14 aprile 1807

(...) Ma voi bramate sapere come si può registrare un organo grande e doppio. Eccomi a soddisfarvi. Prima di tutto conviene conoscere la forza di ciascun registro partitamente per poter comprendere anche da sé l'effetto di qualunque commistione.

I registri fin ad ora a mia cognizione sono i seguenti:

- 1 Bassi e contrabbassi
- 2 Principale basso e soprano in ottava bassa, vale a dire un'ottava sotto il corista, o cembalo, o violino. E questo dicasi anche Principale 8°.

- 3 Principale naturale basso e soprano ossia principale secondo: ambedue però divisi in quattro registri.
 - 4 Ottava bassa e soprano in due registri. Gli altri registri di ripieno i quali poco servono a belle combinazioni obbligate.
 - 5 Sesquialtera registro solo, ed intiero.
 - 6 Timpani nei tuoni diatonici di C. solfaut, D. lasolre G. solreut, A. lamire.
 - 7 Tamburo nell'ultimo pedale acuto.
- Questi sono tutti i registri della massima forza, e che chiamasi di ripieno.**

- 8 Voce umana.
- 9 Flauto in ottava soprano.
- 10 Flauto in ottava basso.
- 11 Flauto in duodecima intiero.
- 12 Cornetto primo.
- 13 Cornetto secondo.
- 14 Cornetto in quinta.
- 15 Cornetto basso.
- 16 Corno inglese naturale soprano.
- 17 Arpa bassa.
- 18 Violoncello.
- 19 Oboe.
- 20 Viola in 8.va bassa.
- 21 Viola bassa naturale.
- 22 Viola soprano.
- 23 Trombe pedali contrabbassi
- 24 Campanelli soprani

Questi registri sono tutti nel mio organo.

Quelli poi di concerto sono:

- 1 Tromba soprana
- 2 Trombe basse
- 3 Fagotto basso
- 4 Corno inglese soprano ma in ottava bassa
- 5 Flutta soprana
- 6 Flautone basso.

A mia cognizione poi fuori del Poggio sono i seguenti:

- 1 Corno dolce basso.
- 2 Corno dolce soprano.
- 3 Tromboncini bassi.
- 4 Tromboncini soprani.
- 5 Flauto in decimaquinta.

Ma se non divido bene la materia, io non faccio nulla di bene. Tre cose dunque bisogna sapere per ben registrare un Organo:

1. Osservare la quantità e qualità dei registri;
2. Saperne l'indole, e la forza;
3. Saper bene adoperare i registri medesimi.

Quanto all'osservare la quantità e qualità dei registri egli è certo che diversi sono gli organi e posseggono sempre registri diversi. Onde prima di accingersi a suonare un Organo conviene dare un'occhiata in generale a tutti i registri e ciò per due ragioni:

Prima per poter essere a giorno quali strumenti possegga acciò si possa regolare nella qualità delle suonate nella specie degli a soli, si deve osservare se

abbia il pedale, oppure il tira tutti a mano per regolarli. Indi considerare quali siano i registri del primo, e quali del secondo organo in tali strumenti doppi. In secondo luogo per aver pratica della collocazione dei medesimi onde trovarli con prestezza e facilità, massime in quelle suonate che richieggono, o in cui si vogliono più strumenti soli. Qualora si sappia tutto questo, gli è facile il sapere in allora quali suonate vi chiegga l'organo che deve suonarsi, e quali no. La lunga pratica di suonare però fa che con prestezza, e quasi con una sola occhiata, si capisca il numero e qualità dei registri, poiché certamente chi non è avvezzo, difficilmente può in fretta guardare, riflettere, e ritenere dette qualità, e quantità. Oltre a ciò avvi due sorta di pedali. La prima consiste in un pezzo solo, quale col piede premendolo alquanto e tirandolo a sé si toglie e viceversa premendolo, e spingendolo si rimette. La seconda consiste in due pedali, uno de quali toglie il forte, e l'altro lo dà.

Così pure due qualità si danno di tiratutti a mano.

La prima è un registro come gli altri, quale bisogna notarlo bene per trovarlo facilmente. La seconda è un manubrio che si rivolge in semicircolo, e questo dà e toglie il forte, e il piano dalla maniera diversa e contraria di girarlo, come nell'organo di Melara. Ma ciò che più importa è il conoscere la forza di tutti gli strumenti. Io ve la descrivo in breve.

— Il principale primo, o in ottava bassa ha un suono forte, ma attesa la sua proporzione male sta. quanto ai soprani, nei registri di concerto, attesa la sua bassezza la quale toglie gli acuti, fuorché nel pieno, o semplice, o istrumentato, per essere vinto dalla forza degli altri registri, ai quali però dà forza, legamento, e sostanza, ed opera mirabilmente.

— Il principale secondo ha una voce argentina che tira al violino, ed è apposto all'altra qualità di voce flautosa, e tozza quale imita il flauto clarinetto ecc. Ond'è che volendo imitare un oboe, colle trombe soprane, ed i soprani di detto principale si fa benissimo, giacché la natura di tale strumento appartiene più alla prima che alla seconda qualità di voce. Dalla detta natura possono arguirsi diverse altre combinazioni. Poiché dove si trova la viola soprana, questa unita a tal principale forma il violino dell'organo. E così altre combinazioni ideali.

— L'ottava parimenti è della stessa natura del secondo principale, ed unita al primo colle trombe soprane forma un oboe di maggior forza, come può anche formare un violino di maggiore attività.

— Gli altri registri di pieno male si confanno col

concertato, se non in qualche strana combinazione, come dirò in appresso.

— La sesquialtera però tira al psalterio, o sistro per la dupplicità della sua voce, la quale in ogni nota dà in diverse misure sempre gli accordi di 3a e 5a. Ma essa si pone sempre anche nel ripieno semplice.

— Le trombe soprane fanno da zanni, e da buratto in qualunque strumento quasi sempre, poiché formano l'oboe come ho detto di sopra. Formano il clarinetto unite allo flautone. Formano una specie di banda unite ai due principali fluta e flauto in ottava bassa, e soprano, e flautone basso; forma insomma quello che si vuole, e stanno bene in qualunque registro.

— Ma le trombe basse stanno bene nel pieno intiero, e quando si vuole la banda forte, o quando si vogliono imitare le vere trombe, o corni da caccia. Ma negli a soli dolci, e di poca forza hanno troppo vigore. Hanno una voce rauca, e nei mezzi tonda e forte, onde conviene saperle adoperare.

— Il fagotto basso perché di poca forza sta sempre bene in tutti i piani ed in qualunque registro si voglia, purché non si opini diversamente dal gusto, o fantasia. Certo è che dove non avvi che trombe basse conviene adoprare quelle anche nei piani; ma dove vi è fagotto, o viola bassa, stanno meglio questi due certamente, e nella fluta si gode anche meglio la viola che i fagotti, perché questi sogliono alquanto coprir-la.

— Il Corno Inglese ama essere suonato solo perché sia naturale, ma unito al flauto soprano in ottava fa un bel sentire, ma non è più Corno Inglese, ed ha della tromba marina. Bisogna accompagnarlo basso per essere in bassa ottava.

— Tutte le canne da lingua fuorché il Corno Inglese nulla sono senza qualche altro registro, onde quelle che appartengono ai bassi sono mirabilmente animate dal flautone, oppure dal principale secondo basso, quelle dei soprani a capriccio ma sempre con qualche voce principale, o fluta.

— La fluta soprana rassomiglia un flautone a becco, ma se vi è il secondo organo, unita alla fluta di questo, ed al principale soprano col registro che fa suonare insieme le due tastature sembra una fluta traversa naturale. Essa ha una voce forte e penetrante, e può dare il tondo di voce ai parecchi registri.

— Il flauto in ottava è della stessa natura della fluta fuorché è più alto in ottava, e suonata a solo senza alcun registro né bassi, e né soprani è graziosissimo. E' diviso in due registri, cioè basso e soprano.

— Il flauto in duodecima è particolare e curioso.

Esso è una quinta sopra l'ottava al principale, ed alla fluta. Vuol sempre unito, o col principale o colla fluta, ma però ha una voce che dà nel naso quando sia unito con voci argentine. E' proibita la di lui unione colle ottave o flauto, o ottava, poiché essendo alto solamente una quinta alle medesime il di lui suono si sente in ogni nota questa proibita dissonanza. Ma colla fluta è grazioso. E' dell'istessa natura della fluta. E' registro intiero.

— I cornetti poi sono della natura della fluta, ma danno sempre nel naso. Il primo è doppio di canne ed è ottava, e duodecima il tempo stesso. Il secondo è una terza sopra della decimaquinta, e si chiama anche terzino colla ottava. Il terzo è una quinta più alto del principale, e questo è proibito al principale medesimo ed alla fluta; e però si adopra nei pieni concertati, o solo col principale soprano primo. E' mezzo registro soprano, come gli altri due. Il quarto finalmente è mezzo registro basso, ed è terzino sopra la decimaquinta del principale basso. Questo unito al flautone e fagotto serve benissimo di accompagnamento per un basso grazioso. Tutti questi cornetti uniti assieme col flautone fagotto, e i due principali bassi e soprani fanno buon effetto.

— Il flautone è unissono al basso principale, ma per essere di voce tonda e forte dà un gran rinforzo agli accompagnamenti, ed al pieno, e rende tonda la voce del fagotto, e trombe basse. E' mezzo registro basso.

— L'arpa bassa è unissono al fagotto. Ha una voce delicatissima e di poca forza ed ama la viola bassa in compagnia col principale basso secondo. E' mezzo registro basso.

— La viola bassa principale va sempre unita al principale basso a cui è unissono, e richiede ancora altri registri a piacere. Essa ha una voce nasale, ma graziosa. E' mezzo registro basso.

— La viola bassa in ottava demanda l'ottava bassa a cui è unissono ed è dell'istessa natura della prima. E' mezzo registro basso.

— La viola soprana è unissono al principale soprano secondo, e richiede lui stesso solo, oppure anche lui stesso e l'oboe soprano. E' mezzo registro principale.

— Le trombe pedali contrabbasso amano il ripieno concentrato, ma da sole non servono. Hanno una voce forte ed umana. Non sono che nei pedali.

— Il campanello ama il ripieno concertato in gusto marziale, oppure a solo coi cornetti, ai principali, o sesquialtera, e principali.

— Il violoncello si registra ed ha le qualità stesse

del fagotto.

— L'oboe soprano si registra come le trombe soprane ed ha un dipresso la stessa natura fuoriche men tondo di voce.

Gli altri registri accennati di sopra non sono a mia perfetta cognizione; giacché non si trovano nel mio Organo e hanno diverso Autore. Onde tralascio di parlarne.

Ma con tutto questo come si fa a registrare un Organo doppio?

Convieni prima osservare quali siano i registri di sopra nell'organo grande, e quali di risposta. Indi conviene sapere il meccanismo dei registri dell'organo detto il primo poiché i manubri ordinariamente con un solo pedale hanno due moti. Uno cioè trasversale, e l'altro retto, quando i manubri detti si tirano in fuori. Col moto trasversale si fissano i registri che devono suonar soli; e coll'altro quelli che servir debbono nel pieno, o forte. In secondo luogo si deve osservare che secondo i diversi autori d'organi così hanno diversi confini i bassi, e gli acuti. Poiché negli organi di Serassi, il basso arriva solamente fino al C. solfaut sopra la chiave di F. faut. Ma negli organi del Sign. Montessanti i bassi arrivano con miglior comodo, economia ed avvedutezza fino a E. lami sopra la chiave medesima¹. Onde volendo concertare col fagotto p.es e col violoncello ec. si ha estensione di voce maggiore da estendervi, mentre anche gli acuti hanno estensione sufficiente nei bassi loro. Convieni perciò riflettere bene a questa diversità, poiché se diversa è la natura dei soprani da quella dei bassi, sta male assai che la cantilena dei soprani passi e si framischi colle voci dei bassi, e viceversa; mentre ciò sarebbe lo stesso che suonare un violino il quale nei bassi imitasse la voce della Cornamusa; oppure un flauto che ne bassetti sembrasse una tromba; oppure un fagotto che nei suoi acuti sembrasse una fluta. Ciò posto dovete regolarvi colle norme indicate di sopra parlando della natura dei registri ed applicare indi la specie delle suonate.

Ma prima di tutto convien sapere quali registri compongono il semplice pieno. Tutti i principali, ottava, e gli altri registri che hanno la nomenclatura numerica unitamente alla sesquialtera bassi e contrabbassi, formano il ripieno semplice.

Ma ho dimenticato l'anatomia dei tre registri Bassi Contrabbassi, e Timpani, e Voce Umana.

— I Bassi, e Contrabbassi sono composti di canne parte unisone al Principale basso primo, parte un'ottava sotto, e parte un'ottava sopra. Questi negli a

soli non istanno bene per aver troppa forza, ma solo nei pieni semplici, e molto più istrumentati, quando non si usassero in qualche suonata di banda militare.

— I timpani poi sono quattro canne duplicate di legno le quali formano un suono dispari fra loro, coll'intervallo di un tono, e per questo formano un oscillazione tremula la quale appunto sembra un tremito di timpani reali. Essi non servono che nel pieno strumentato.

— La voce umana è un mezzo registro negli acuti le di cui voci sono della forma, natura, e qualità del principale secondo soprano a cui sarebbe unisone perfettamente se non calasse di un comma di voce. Perciò appunto forma un dolce tremolio simile a quello di chi canta, ed ecco come chiamasi voce umana. Essa richiede il principale soprano secondo ed alle volte si può unire a questi, ed alla fluta, ma aborre di entrare in combinazione di qualch'altro registro, come pure deve star lontano dal pieno di qualunque specie.

Ora torniamo a bomba. Nel pieno semplice sta bene il fissare i contrabbassi e tutti i principali e tenere gli altri registri attaccati al pedale per ottenere con prontezza un piano da servirsene in qualunque circostanza, o nel piano delle musiche e contrappunti, o per qualche versetto nel Credo cantato in coro p.es. Et incarnatus, Crucifixus, che stanno bene contraddistinti.

Il pieno strumentato poi può essere composto di tutti i registri fuorché corno inglese in 8va bassa e voce umana fissando però solo quegli strumenti che più piacciono.

Si avverta però si nel pieno strumentato che negli a soli, trattandosi degli acuti di non metter mai insieme più registri di canne da lingua, ma sempre un solo, perché essendo quasi impossibile la loro perfetta accordatura si formerebbe facilmente la Sinagoga degli ebrei.

I registri poi di pieno semplice eccetto a fine i principali e l'ottava, mal si confanno coi registri di concerto, perché essendo tutte canne sottili, e corte il loro suono corrisponde per lo più al semplice fischio, onde quando si volesse imitare il garrire degli uccelli o qualch'altra bizzarria si tengano lontani dai registri di concerto. Pure la vigesima seconda unita alla fluta con il cornetto secondo non forma cattiva novità.

Convieni riflettere ancora negli organi doppi di porre per quanto si può un registro in uno degli organi contrario di natura a quello dell'altro, poiché in tal guisa spiccheranno meglio. Se nell'organo grande

p.es. si suona la fluta, l'oboe farà bene nell'altro, e viceversa.

Le combinazioni poi siano ragionate giusta la forza dei registri che si conosce perfettamente. Un medico nel fare una ricetta non porrà mai un ingrediente la di cui forza possa distruggere l'attività degli altri rimedii. Così un cuoco che conosce il gusto di tutte le droghe e commestibili, sa a un dipresso cosa sia per riuscire quella tale, o tal'altra composizione.

Lo stesso deve fare un organista. Pratica, esercizio, e cognizione, e in breve tempo tutto si ottiene. Nei registri di mezza forza sta bene unir loro, se suonano sol il principale primo basso che formi loro il contrabasso senza inquietar l'armonia coi fondi di legno per registro di forza maggiore copre quello di forza minore onde nei registri piani si esclude anche il principale 1° basso riserbandoselo nei rinforzi. Perciò è a mio credere cattiva regola di certi organisti i quali insegnano che i contrabassi si devono mai distaccare, e devono essere fissi, e stabili.

Le combinazioni poi più graziose che mi è riuscito di ritrovare fin'ora sono le seguenti.

1° Suonata di tutti pieno concertato con oboe forte. Tutti li registri di pieno eccettuati come sopra ec. e questi per moto retto attaccati al pedale, concertando col principale basso primo basso, i due secondi, trombe soprane fagotto flautone, ed i due flauti in 8va i quali registri sieno fissati col moto obliquo.

2° Suonata di clarinetto come sopra.

3° Suonata di clarinetto forte.

Tutti i principali fissati i Flauti traverso, e in 8va Trombe Basse, e soprane, e Fagotto; oppure fissare il Clarinetto solo e gli altri formino il Clarinetto forte tirati per moto retto.

4° Nell'istesso modo si hanno i corni da caccia suonati nelle debite posizioni.

5° Oboe, come sopra.

6° Oboe forte, come sopra, potendosi ottenere l'uno e l'altro in piano e forte colle Trombe basse come nei Clarinetti.

7° Fluta sola coll'accompagnamento nei bassi di Fagotto e Flautone o viola.

8° Flauto in 8^a solo basso e soprano.

9° Viola in 8^a coll'ottava bassa.

10° La Cornamusa, adoprando i due principali basso e soprano in 8^a bassa, fluta e flautone e fagotto, col principale soprano e basso dell'altr'organo colla doppia tastatura.

11° La Cornamusa montanara per la pastorella natalizia ponendo i due principali secondi flautone

fagotto, e flauto in 12ma.

12° Il sistro con i due principali 2°, flauto in 8^a, Sesqualtera e cornetto 2°.

13° Voce Umana come sopra.

14° Il bel registro di Corno Inglese e fagotto unito coll'oboe, e tromboncini soprani e principale basso e soprano del 2° organo per mezzo della doppia tastatura, facendo il forte col flauto soprano e basso in 8^a e trombe basse.

15° I due Flauti in 8^a soli come sopra.

16° Flauto traverso, o fluta che è lo stesso, flautone fagotto, e flauto in 12ma.

17° Psalterio coi due principali secondi la decima quinta del pieno la sesqualtera ed il cornetto 1° e campanello, e richiede suonate di note appuntate, e vi vuole flautone, e fagotto.

18° I due principali primi flautone, fagotto e cornetto in quinta.

19° I due principali secondi colla fluta flautone, e fagotto e vigesima 2^a del pieno.

20° Eco, ponendo nell'organo sopra fluta flautone e fagotto unito colla tastatura doppia alla fluta dell'organo 2° e principale basso, e soprano e violoncello, o arpone basso, e quindi rispondendo col medesimo 2° organo.

Volendo poi concertare, o fare a soli col fagotto, o violoncello, oppure arpone, o altri strumenti bassi conviene porli accompagnati con qualche principale, o flautone; indi suonare nei medesimi stando nei limiti prescritti, e frattanto si può mettere nei soprani qualunque registro a piacere, ma colle regole prescritte.

Finalmente voi potrete creare nuove combinazioni col vostro ingegno essendo bene in possesso della forza d'ogni registro, giacché tutti i maestri d'organo e organari nulla prescrivono di positivo su quest'articolo se non che la lunga pratica, ed il gusto si domanda agli uditori l'effetto di due combinazioni, giacché chi suona poco può gustarle, e anche con tal mezzo si regola eccellentemente.

Si studia sempre si machina, si fanno sperimenti, e se riesce qualche cosa di nuovo, e gustoso si nota bene, o si imprime in mente, e così si riesce nell'uopo di ben registrare qualunque organo. Quello che più imbroglia si è la diversità degli organi poiché non tutti contengono gli stessi registri, e non tutti i registri contenuti sono di buona qualità. Onde in tal caso la prudenza, ed il giudizio sa porre opportuno rimedio.

Frattanto conviene sperimentar prima tali voci e poi decidere in qual maniera debbasi regolare. Certo

è che negli organi del celebre Sign. Luigi Montesanti uno dei migliori del quale a me è toccato di dover suonare, si trova ogni sorta di pascolo alla fantasia sì per la novità degli strumenti, sì per la moltitudine, sì per la posizione dei loro confini, come pure per la perfezione dei medesimi. Una delle cose necessarie però si è di tenerli bene accordati, ed è necessario visitarli almeno ogni 15 giorni, massimo quando il tempo ha fatto burrasca, ed ha sofferto di temperie, poiché allora le canne da lingua soffrono assai. Per quanto abbia riflettuto negli organi d'altri autori (parlo con vera sincerità) non mi venne fatto di ritrovare quei mezzi di sbizzarrirmi come negli organi di detto rinomatissimo, e celebre autore.

Spero aver soddisfatto al vostro desiderio di imparare a registrare qualunque organo. Se qualcosa vi è di oscuro scrive, e tutto come si potrà cercherò di lucidare. (...)

Modo di registrare per banda con ottavini in organo doppio

Organo 1° per il piano

Si fissino il flauto traverso, e flautone o principale di otto basso, e le trombe soprane, e il fagotto, e in mancanza le trombe basse.

Si tirino per il forte:

Principale d'otto basso e soprano.

Detto di 16' basso e soprano.

Flauto in ottava basso e soprano.

Sesquialtera.

Contrabassi.

Timpani a piacere.

Cariglione.

Organo secondo

Flauto in ottava basso e soprano, oppure ottava soprana.

Se tale ottavino riesce troppo debole, si aggiunga l'ottava soprana, ed anche se occorre la decima quinta.

Indi principale basso, e tromboncini bassi.

In un organo semplice volendo oltre l'ottavino un altro piano non veggio altro rimedio che servirsi di un assistente che a tempo metta e levi i principali d'otto e le trombe soprane, oppure eseguir tal funzione con celerità di mano.

In caso diverso nei soprani si fissi ottava soprana e non più; e nei bassi principali basso, e trombe basse; e ciò in quanto al piano.

Nel forte serva la norma come di sopra ec.

¹ *La terminologia sta ad indicare che nei Serassi la divisione tra bassi e soprani era generalmente tra il Si₂-Do₃, mentre nei Montesanti era tra il Mi₃-Fa₃.*

IN MEMORIAM

DON GUGLIELMO UGHINI

di Daniele Anselmi



Il maestro organista don Guglielmo Ughini è stato ricordato domenica 18 febbraio nella Basilica concattedrale di S. Andrea nel corso di una solenne Liturgia alle ore 11. Parteciperanno e si uniranno in un doveroso omaggio anche i cantori delle Scholae Cantorum parrocchiali della diocesi.

La sacra scrittura, nel libro del Siracide (cfr. cap. 44), esorta a ricordare gli uomini illustri che ci lasciarono preziosa eredità di esempi e di opere.

E don Primo Mazzolari, quasi a commento di ciò, scriveva: "Se volete dei modelli, guardate ai vostri grandi esempi domestici". E' quello appunto che ha fatto domenica 18 febbraio la diocesi di Mantova. Commemorando, ad un mese dalla morte, don Guglielmo Ughini, essa ha inteso volgere lo sguardo attento ad un uomo di valore, ad un sacerdote fedele, ad un apostolo del suono e del canto sacro, ad un ceciliano fervente, che seppe dar vita ad indimenticabili servizi liturgico-musicali lungo la sua vita totalmente spesa per la causa della musica sacra, con saggezza, tenacia e genialità.

Contemplativo e svagato, don Guglielmo ci ha insegnato a camminare in un clima che mediante il suono dell'organo sapeva incrementare la fede e creare un'autentico fervore, dando il senso del grande e del divino nelle celebrazioni liturgiche, in modo da far gustare e vivere l'ideale del vero culto a Dio.

L'organo, l'istrumento dalle mille voci e dalle infinite possibilità polifoniche, era il campo preferito della sua arte spesso estemporanea. Non si può

tacere la sua facoltà dell'improvvisazione e la perfetta padronanza d'ogni artificio contrappuntistico. Don Guglielmo era contrappuntista come pochi agguerrito e, come pochissimi, sapeva esprimere in improvvisi e pur pensosi slanci quanto gli urgeva dentro.

Quante persone hanno potuto ascoltare i suoi abbandoni davanti al grande organo della Basilica di S. Andrea, nelle ore durante le quali la chiesa viveva la suggestione dei silenzi vespertini, donando il meglio del suo ingegno musicale spesso non affidato al pentagramma.

Ora abbiamo nostalgia per quelle singolari ed esaltanti sue esecuzioni, capaci di far penetrare nel vivo della ricchissima tradizione musicale Sacra.

Ora, don Guglielmo lo pensiamo in quella *Galleria* di artisti che a Dio dedicarono il loro genio: le sue improvvisazioni si sono trasformate in musica eterna.

Cav. MARIO BEDUSCHI **On. AGOSTINO ZAVATTINI**

a cura della Redazione

Nei mesi scorsi sono venuti a mancare due cari soci, il cav. Mario Beduschi e l'onorevole Agostino Zavattini.

Essi hanno sostenuto con generosità le iniziative dell'associazione facendosi partecipi alle varie manifestazioni.

Il loro contributo offerto per la causa dell'arte musicale si è più volte concretizzato con gesti di entusiasmo facendosi loro stessi divulgatori di quell'arte tanto vicina a Dio.

Ora che rimane il loro caro ricordo, vorremmo dire ancora grazie per il prezioso sostegno, mantenendo l'impegno di continuare nell'opera della promozione musicale.

Il Pentagramma

STRUMENTI E MUSICA

Vendita, noleggio, accordatura pianoforte
strumenti musicali acustici ed elettronici,
musica, accessori e riparazioni.

ORGANI LITURGICI VISCOUNT

Via Abetone Brennero Nord, 32

tel. 0386/802841

46035 OSTIGLIA (MN)

ORGANI STORICI NEL TERRITORIO MANTOVANO

L'ORGANO LUIGI LINGIARDI DEL 1857 NELLA CHIESA DELL'IMMACOLATA A SUZZARA

a cura di don Lino Boselli

Tra le opere di maggior pregio contenute nella chiesa vi è l'Organo Lingiard n. 158 del 1857. I Lingiard furono costruttori d'organo di fama europea.

L'organo di Suzzara ha subito purtroppo diversi rimaneggiamenti, ma possiamo dire che, nonostante tutto, il materiale fonico è fondamentalmente ancora quello originale.

A testimonianza di queste manomissioni, abbiamo diverse nomenclature relative alla disposizione dei registri. La più antica è quella scritta sui somieri, la seconda scritta in china sul pannello delle manette dei registri, la terza sempre sulla tavola, porta registri ma con etichette di carta sovrapposte, la quarta è l'attuale. Può risultare interessante mettere a confronto queste quattro diverse nomenclature.

Molti registri sono presenti in tutte le quattro nomenclature, altri probabilmente hanno soltanto cambiato nome. Per il momento non è possibile una maggior precisione. Lo sarà quando verrà fatto il restauro storico. Purtroppo non è possibile far riferimento nemmeno all'archivio dei Lingiard ma abbiamo ugualmente una testimonianza straordinariamente importante: l'autobiografia di Luigi Lingiard, il costruttore del nostro organo.

Nel marzo 1983, a Pavia, sua città natale, è stato dato alle stampe il volume: "Memorie di un organaro pavese. Luigi Lingiard (1814-1882)". Come è detto nella prefazione di questo volume, il Lingiard non era un uomo modesto: *«Quanto ai colleghi organari egli semplicemente li ignora. I radi accenni sono distratti e su argomenti marginali. L'unica eccezione che ci pare pertinente sottolineare è il "complesso Serassi" (costruttori dell'organo di S. Andrea a Mantova e Brusatasso n.d.r.) del quale il Lingiard fu certamente affluito e lo tormentò nel corso della sua esistenza... si sentiva irritato, mortificato dagli esaltanti giudizi che venivano da ogni parte formulati sui bergamaschi, ai quali egli non si considerava assolutamente secondo... grande artefice d'organi, si sentiva altrettanto grande come organista, in grado di "cavare scodelle di lacrime" da chi lo ascoltava, secondo la definizione di quell'umile ciabattino di Piacenza che egli riferisce con malcelato compiacimento».*

Ci siamo soffermati sulla figura dell'organaro Luigi Lingiard perché nell'autobiografia, al cap. X, tratta espressamente dell'organo di Suzzara. La testimonianza

non è importante dal punto di vista tecnico, lo è soprattutto sotto il profilo umano e quindi la si può cogliere pienamente avendo almeno una conoscenza superficiale del carattere del personaggio.

Luigi Lingiard (1814-1882), Memorie di un organaro pavese, Edizione Torchio de' Ricci, Pavia. Capitolo X: L'organo di Suzzara, 1857.

Come dalle mie lettere codest'organo merita di essere menzionato siccome arricchito di nuovi importanti trovati.

Vi fu ampliata la Cassa armonica con un complesso di registri da simulare veramente il grand'organo, con dei nuovi congegni per ottenere le più sfumate espressioni del piano e del forte. Si fece il primo esperimento delle Voci umane a lingua, collocate entro la stessa cassa armonica, e quindi sotto la pressione del vento comune ai nostri organi, assai dolce in confronto alla pressione data agli organi stranieri, per cui l'effetto riesce poco soddisfacente per la debolezza delle voci. Non così dal lato timbro, che provato a suonare una mattina in cui si trovava in chiesa tutta una scolaresca, tutta in un lampo e in massa si rivolse verso l'organo (sopra la porta) ridendo stupefatti non sapendo concepire come vi fossero ragazzi loro compagni a cantare.

Questo atto inaspettato e strappato alla disciplina del Sacro Luogo mi fu indizio che io mi trovavo sul vero cammino per giungere alla desiata meta, e ne fui commosso perfino alle lagrime.

S'introdusse per la prima volta il Tremolo che ci costò molto studio e fatica, ma riuscì secondo il desiderio, e produsse un affascinante effetto sui registri della cassa armonica.

Tali effetti in allora del tutto nuovi, coloriti con quelli emanati dal grand'organo, che sortì potente per la bella quanto armonica chiesa, portò l'entusiasmo in quella popolazione. Perciò le principali famiglie presero a festeggiarci, con ogni sorta di cordiali trattamenti negli ultimi quindici giorni, con pranzi, cene, campagnate, escursioni per visite dei circostanti paesi, fatte con accompagnamento di tante carrozze da far credere essere il corteggio di una sposa (la quale ero io s'intende), serenate con Bande ed Orchestra, ecc.

Ma non bastando le famiglie del paese anche il Marchese Strozzi di Mantova, dei famigerati Strozzi di

Firenze, venne a farmi visita, e colpito dall'effetto del mio organo, volle condurmi sull'istante alla sua principesca villa, che distava un paio di miglia, senza darmi tempo di cambiarmi il fazzoletto. Oltre il magnifico giardino e il palazzo decorato di stupendi dipinti, vidi fra gli altri un cartone rappresentante un gruppo di putti a chiaro-scuro, avanti il quale mi rimasi statico! Ed il Marchese disse mi che era opera del divino Buonarroti. Mi fece suonare il piano a quattro mani colla sua nipote e venni reputato Maestro. Mi offerse un coperto a pranzo e quando voleva approfittarne mi avrebbe mandato a prendere coi suoi focosi destrieri. Mi ricordo che attraverso la vastità del palazzo dava il comando a' suoi servitori con un fischio non meno stridulo di quello del vapore.

Vi fui qualche volta a pranzo, e siccome quella villa fu ed è ritrovo di sommi letterati ed artisti, che la illustrarono, vissuti e viventi, così anch'io mi è toccato di portarvi il tenue obolo della mia illustrazione quale artista di nuovo conio.

Il Marchese Strozzi accoppiava distintissime doti, fra le quali pur quella di essere ricchissimo, per cui la sua casa fu ospizio di tutti i Monarchi che visitarono Mantova.

Non ancora contaminato quel fortunato borgo dalla zizzania dei partiti politici, viveva io beata concordia, epperò le dimostrazioni sgorgavano unanimi, da un impeto solo, da toccare perfino la frenesia.

Una domenica fui condotto a Reggiolo per vedere un organo di recente costruzione, fabbricato da un certo Roboli di Modena, che veniva reputato come un capo lavoro.

La carovana era composta di nove veicoli, lascio immaginare, attraversando i paesi quante congetture, quali argomentazioni per tanto convoglio!... La sposa non mancava mai.

Giunti a Reggiolo fui tosto a visitare e a suonare l'organo a chiesa piena. Ho fatto quanto ho saputo per far figurare quella Droga, quel pasticcio d'organo, che non ho mancato di farne gli elogi d'obbligo, per non venire nel caso lapidato. Fu una gran giornata d'allegria (potete capire in quella regione del buon vino); sia dunque cento volte benedetta la Concordia!

Io non ebbi mai a ricevere carezze ed ovazioni come mi vennero prodigate dai cortesissimi Suzzaresi! Per il collaudo venne invitato il classico Maestro Comimini, distinto suonator d'organi, che dirigeva in allora la Cappella a Udine, e che io conosceva già, avendoci egli collaudato nel 1840 l'organo di Commessaggio, ove facemmo la preziosa conoscenza del Dottor in legge Sig. Giuseppe Cessi, ricco proprietario, uomo di preclarissime doti, amante della gioventù, intelligente e mecenate delle belle arti, di pensamenti giusti, di conversar logico, ameno, versatile, scrittore forbito, elegante, insomma io direi che in quella veneranda testa si compendia l'universal Buonsenso. Ebbene un tanto

uomo prese ad amarci ed a prediligerci come un secondo Padre! Egli non mancava mai di recarsi a presenziare ed a condire, come egli diceva, i nostri trionfi ove s'inaugurava alcuni dei nostri grandiosi organi.

Recessi qui in Pavia, e sentì Frasi sull'organo di S. Primo; a Piacenza per l'organo di S. Savino, collaudato dal Maestro Barbieri; a Trino, a Sabbioneta, Bozzolo, Pieve d'Olmì, ecc.

Quando Comimini, che si trovava Maestro di Cappella a Mantova, fece il collaudo come dissi, dell'organo di Commessaggio, la casa Cessi formicolava dei più distinti personaggi a cui diede splendidi trattamenti, e que' festevoli giorni impressero un'epoca memorabile in quell'ottimo paese. Festività che vennero rinnovate più volte per cura del Sig. Dott. Cessi, invitando i migliori maestri suonatori d'Italia a sperimentare l'organo di Commessaggio, e dopo Comimini, vi furono i Maestri: Frasi, Padre Davide, Rabitti, Tosi, Provaglio ed altri e tutti lo trovarono stupendo, talchè ci fruttò gli organi di Sabbioneta, di Bozzolo e Cavallara sul Mantovano.

Il M^o Comimini rispose una compitissima lettera alla Fabbriceria di Suzzara, che «ben volentieri accettava l'incarico del collaudo e si sarebbe trasferito in luogo il giorno prima per fare gli opportuni studi sull'organo, perché i Sigg. Lingiardi sono autori che vi aggiungono sempre delle novità». Venne infatti, provò, suonò, rimase soddisfattissimo e portò al colmo l'entusiasmo da me iniziato col debole mio suonare. Durò tre giorni quel festeggiamento musicale. Già s'intende che il Dott. Cessi vi si trovò sin dal primo giorno, avendo anche un parente in luogo. Il terzo giorno si fece la colmata, con pranzo di 40 coperti dato dalla Fabbriceria nel Salone del Comune.

Suonate o miei figli, e non fate l'organaro. Non dirò dell'allegria goduta fra i bicchieri, le poesie, i brindisi, che è difficile perfino immaginarla, dirò solo che suonata l'ora della partenza: io (Sposa) col venerando mio Mentore Dott. Cessi nel primo legno davanti, con altre venti carrozze di seguito, in mezzo agli evviva, venni accompagnato per tratto di quattro miglia alla sponda del Po, a Borgo Forte. Ivi il fragoroso e delirante commiato!... Cessi mi condusse a Commessaggio in casa sua. Credete miei figli che:

Arte più bella della nostra al certo

Non si poteva esercitare allora.

Alla nostr' arte

gloriosa e bella

ridente il viso

l'antica stella

volgeva, e i tempi

scorean beati

per noi tutti

ahi, son passati.

Trasformazioni subite e cambio di nomenclatura

	1	2	3	4
Concerto trombe (B)	•			
Oboe Bassi	•			•
Oboe Soprani	•			•
Ance pedale	•			
Terza mano	•		•	•
Voce umana	•	•	•	•
Corni dolci sopr.	•	•	•	•
Flauto traverso	•	•	•	•
Viola	•	•	•	
Violetta			•	
Violoncello		•		
Fagotto		•	•	
Trombe da 8 s.		•	•	
Trombe da 16 s.		•	•	
Corno inglese	•	•	•	•
Clarone bassi		•	•	
Ottavino	•	•	•	•
Flauto armonico	•		•	•
Cornetta	•	•	•	•
Bombarda	•	•	•	•
Timpani	•	•	•	•
Campanelli		•	•	
Flauto eco sopr.		•		
Flauto eco bassi		•		
Chinese		•		
Concerto flauti	•			
Voce celeste	•			
Concerto viole	•			
Bordone	•			
Principale 16 B	•	•	•	•
Principale 16 S	•	•	•	•
Principale 8 B	•	•	•	•
Principale 8 S	•	•	•	•
Ottava bassi	•	•	•	•
Ottava soprani	•	•	•	•
Duodecima sopr.	•	•	•	•
Duodecima bassi	•	•	•	•
Decimaquinta	•	•	•	•
Decimanona	•	•	•	•
Vigesima seconda	•	XXII 4 file	•	due di
Vigesima nona	•	XXVI 4 file	•	ripieno
Quattro di ripieno	•	•	•	•
Duodecima all pedali			•	•
Ottava all pedali	•		•	•
Ripieno all pedali	•		•	•
Contrabbasso all ped.	•		•	•
Pedale di 8	•			

1 colonna - Registri indicati sulle targhette attuali.

2 colonna - Registri indicati sui somieri.

3 colonna - Registri a manetta in china.

4 colonna - Registri a manetta scritti su carta e sovrapposti alla precedente nomenclatura.

1) Non sono indicati nella nomenclatura attuale, ma esistono ancora all'interno della cassa dell'organo.

Il segno — indica i registri presenti nelle quattro nomenclature.

EDITORIA MUSICALE MANTOVANA

a cura della Redazione

GRUPPO EDITORIALE ERIDANIA

46100 MANTOVA - Piazza F. Cavallotti, 11 tel. 0376/325649

Vigilio Piubeni

- Tempo di sonata per flauto e pianoforte
- Barcarola per pianoforte
- Sonatina Ritmica per pianoforte (rev. Rinaldo Rossi)
- Jazz-Suite per Organo (rev. Carlo Benatti - prefazione ital. ted. ingl.)
- Arabesco per flauto solo
- Riconfezioni "Il Blues"
15 Chorus realizzati in forma facile ed attrattiva per pianoforte

Marco Sala

- Lo studio del Basso-Tuba

Giovanni Corona

- Andante cantabile per violoncello e pianoforte
- 4 piccoli improvvisi per pianoforte solo

Roberta Alessandrini

- 10 pezzi clavicembalistici (trascritti per Arpa)

Giuseppe Alessandrini

- Sei piccoli pezzi per pianoforte

Rinaldo Rossi

- Prisma per pianoforte

Virginio Zoccatelli

- Toccata per pianoforte

Gino Cingano

- Riconfezioni: 6 pezzi facili per pianoforte
- Riconfezioni: 6 pezzi di media difficoltà per pianoforte

Stefano Melloni

- Riconfezioni: 7 piccoli pezzi per pianoforte a quattro mani a scopo didattico

Giannantonio Mutto

- Riconfezioni: 10 Moderni pezzi facili per pianoforte

Lelio Capilupi è l'autore del volume "Appunti di Teoria Musicale", recentemente pubblicato dalla Edizioni Eridania di Mantova.

Come afferma lo stesso Capilupi nella prefazione, scopo del libro è quello di offrire agli studenti un manuale di agile consultazione.

Pregio del nuovo testo didattico è il facile connubio tra sintesi e precisione, frutto dell'esperienza fatta dall'Autore in vari anni di insegnamento di Teoria Musicale all'Istituto Musicale "Orazio Vecchi" di Modena.

Il volume, distribuito da Ares di Verona, è in vendita nei negozi di Musica.

Appunto: annotazione scritta, rapida e concisa, fatta per aiuto alla memoria. Così recita il vocabolario e così ho inteso le pagine che seguono. Scopo che mi sono posto, pertanto, è stato quello di offrire agli studenti un manuale di agile consultazione, in cui le nozioni fondamentali della Teoria Musicale vengono trattate

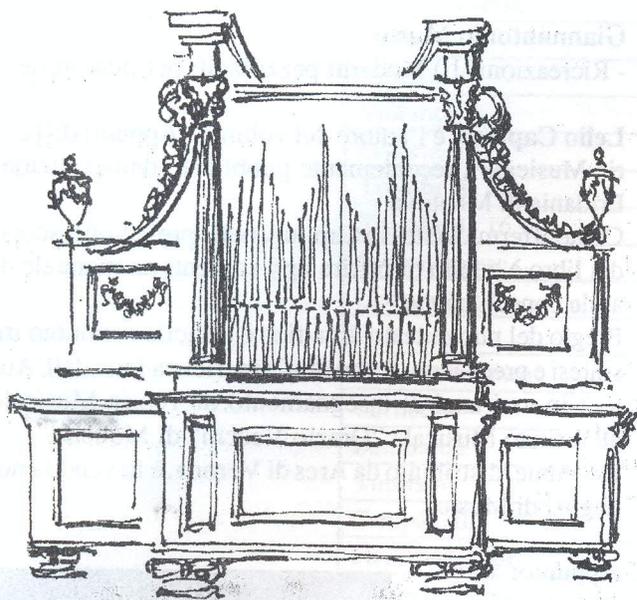
sineticamente ed esposte in quell'ordine che la pratica di apprendimento normalmente suggerisce.

Ogni insegnante integrerà gli "appunti" con esempi preferibilmente tratti dal repertorio, ampliando le nozioni presentate con quelle informazioni ritmiche, armoniche e storiche che riterrà opportune o che saranno suggerite dagli interessi e dalle attitudini dei singoli alunni.



CRONACHE

a cura della Redazione



Chiesa parrocchiale di Castel Goffredo (MN).

Rassegna organistica 1995

In collaborazione con l'Associazione Musicale "Girolamo Cavazzoni".

Alessandro Rizzotto

Musiche di: Dandrieu, Mendelssohn, Buxtheude, Pachelbel, Bach, Franck.

Stefano Chinca

Musiche di: Reger, Peeters, Muschel, Plagnyansky, Rota, Demus.

Carlo Benatti

Musiche di: Bach, Liszt, Elgar, Vierne.

Basilica parrocchiale di S. Benedetto Po (MN). **Concerto di Santo Stefano** organizzato dagli "Amici del Museo" di San Benedetto Po e Amministrazione comunale in collaborazione con l'Associazione Musicale

"Girolamo Cavazzoni".

Tromba - **Daniele Greco D'Alceo**

Organo - **Carlo Benatti**

Musiche di: Bach, Albinoni, Stanley, Windor, Purcel.

Suzzara - Primo Maggio Organistico 1996

Chiesa parrocchiale dell'Immacolata
Cappella Musicale "P.L. da Palestrina"

In collaborazione con

Associazione Musicale "Girolamo Cavazzoni" di Mantova

"L'organo e il coro a cappella"

Organo - **Sandro Carnelos**

Coro - "Nuova Consonanza"

Direttore - **Francesco Martini**

Musiche di: Torelli, Vittoria, Brahms, Mendelssohn, Marenzio, Scarlatti, Graun, Bach, Sweelinck, Valerj, Moretti, Lafebure-Wely, Guilmant, Langlais, Esposito, Giulietti.

"L'organo e l'orchestra"

Organo - **Alessandro Bianchi**

Orchestra - **Scuola di Musica di Suzzara**

Direttore - **Paolo Perezani**

Musiche di: Picchi, Bach, Lafebure-Wely, Quirici, Peeters, Hielscher, Duprè, Dubois, Vierne, Beethoven, Haydn.

"L'organo e il coro nella liturgia"

Cappella Musicale - "P.L. da Palestrina"

Organo e Dir. - **Carlo Benatti**

Musiche di: Frescobaldi, Arcadelt, Liszt, Pettorelli, Piubeni, Perosi.



Cappella musicale "P.L. da Palestrina". Il primo da sinistra è il M° Vigilio Piubeni, al centro il M° Carlo Benatti, a destra don Lino Boselli

"L'organo e la tromba"

Tromba - **Daniele Greco D'Alceo**

Organo - **Carlo Benatti**

Musiche di: Mozart, Viviani, Haendel, Duprè, Albinoni.

NOTIZIE

Mantova - Chiesa di S Pio X

Ottobre Organistico 1995 - Terza edizione.

Organo - **Liuwe Tamminga**

Musiche di: Vivaldi, Corelli, Storace, Bach, Improvisazioni.

Organo - **Alessandro Meneghelo**

Oboe - **Ruggero Vartolo**

Musiche di: Marcello, Gabrieli, Frescobaldi, Haendel, Albinoni, Vivaldi.

Corno - **Andrea Mastini**

Organo - **Carlo Benatti**

Musiche di: Bach, Vivaldi, Cherubini, Haydn, Rosetti.

Marengo (MN), parrocchia di San Valentino, Comune di Marmirolo e Istituto Diocesano di Musica Sacra

Celebrazione dell'eucaristia presieduta dal Vescovo di Mantova **S.E. Mons. Egidio Caporello** per la Benedizione del nuovo organo positivo costruito dall'organaro Paolo Tollari di Mirandola.

Concerti per l'inaugurazione:

Soprano, **Cristina Cattabiani**; Tenore, **Gianni Sterzi**; Organo, **Daniele Anselmi**.

Musiche di: Frescobaldi, Viadana, Moreno, Webber.

Trombe, **Franco Alberini, Stefano Bergamini**;

Trombone tenore, **Giorgio Bocchi**, Trombone

Basso, **Mario Pilati**; Organo, **Daniele Anselmi**.

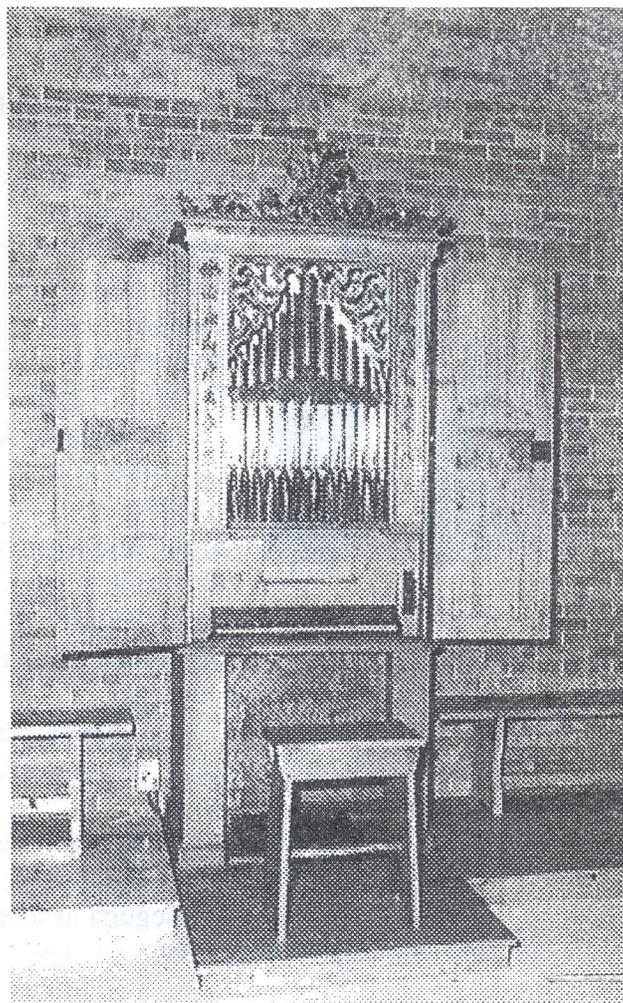
Musiche di: Ganassa, Gabrieli, Purcell, Frescobaldi, Zipoli, Charpentier, Marcello.

Schola Cantorum "G. Rossini" di Malavicina;

"S. Gregorio Magno" di Roverbella; **"S.**

Valentino" di Marengo.

Musiche di: Frisina, Ignoto, Perosi, Anselmi, Arcadelt, Mozart, Haendel.



Organo della parrocchiale di S. Valentino a Marengo

Asola (MN)

Cattedrale di S. Andrea Apostolo e Assunzione B.V. Maria

XIV Festival Internazionale d'Organo - 1996

Organo - **Dietrich Oberdorfer**

Musiche di: Buxtehude, Frescobaldi, Bruhns, Mozart, Oberdorfer, Paert, Bach.

Organo - **Wijnand van De Pol**

Musiche di: Sweelinck, Scronx; Kerckhoven, Anonimo, Kerll, Pachelbell, Heron, Croft, Bach.

Organo - **Roberto Cognazzo**

Musiche di: Meyerbeer, Rossini, Bellini, Mercadante, Donizetti, Gounod, Suppé, Verdi

ATTIVITA' DEI SOCI



Lelio Capilupi, avendo superato il Concorso Nazionale del Ministero P.I., ha ottenuto il ruolo per l'insegnamento di Canto al Conservatorio di Musica "Arrigo Boito" di Parma.

Il suo impegno nella didattica si è concretizzato anche in un "Seminario sulla tecnica vocale"

svolto presso la Cappella Musicale "Palestrina" di Suzzara e nella pubblicazione del volume "Appunti di Teoria Musicale", Edizioni Eridania.

Nel settembre scorso è stato nominato membro della Giuria di "Perugia-Classico", Concorso Internazionale di Musica da Camera.

Ha svolto un'intensa attività concertistica in varie città d'Italia e ha ricoperto il ruolo di solista nella Missa Solemnis di W.A. Mozart eseguita lo scorso Natale nelle cattedrali di Carpi (MO) e Udine.

Ottobre Organistico 1996

21 settembre - **Alessandro Rizzotto**

28 settembre - **Wijnand van de Pol**

5 ottobre - **Stefano Rattini**

PROSSIMI APPUNTAMENTI

S. Benedetto Po -
Basilica parrocchiale

*Giovedì 11 luglio
ore 10*

Missa

Gaudeamus

Messa degli Artisti

*Mantova - Chiesa
parrocchiale di S.
Pio X*

Vespri d'Organo
(date da definire)

In collaborazione

*con il Conservatorio di Musica "L. Campiani" di
Mantova e il Conservatorio "G. Frescobaldi" di
Ferrara.*

