

---

# VOX ORGANALIS

---

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



## SOMMARIO

- Intervista a don Gian Piero Dall'Orso, direttore dell'Istituto diocesano di musica sacra "G. Ansaldo" di Mondovì
- Nabucco, un folle che sprezza il divino poter
- Gli inizi del jazz e la tradizione musicale europea
- Studio dilettevole: i preludi al corale di J.S. Bach

# VOX ORGANALIS

*Bollettino di informazione*

ASSOCIAZIONE MUSICALE  
"GIROLAMO CAVAZZONI"

Mantova

# INDICE

Intervista a don Gian Piero Dall'Orso <i>a cura di Carlo Benatti</i> .....	3
Nabucco, un folle che sprezza il divino poter <i>di Roberta Calera</i> .....	6
Gli inizi del jazz e la tradizione musicale europea <i>di Stefano Patuzzi</i> .....	10
Organi storici nel territorio mantovano. L'organo della parrocchiale di S. Sisto II a Palidano (MN) <i>di Barbara Tebaldi</i> .....	12
Studio dilettevole: i preludi al corale di J.S. Bach <i>di Carlo Benatti</i> .....	14
Libri, Riviste e Dischi giunti in Redazione, Notizie, Attività dei soci, Prossimi Appuntamenti <i>a cura della Redazione</i> .....	17

*Direttore responsabile:* Carlo Benatti

*Redazione:* Carlo Benatti, Lelio Capilupi, 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

Composizione testi e grafica presso il settimanale *LaCittadella*

Gianni Campi – Antonio Galuzzi

In copertina, Organo "Montesanti" del 1760 nella chiesa parrocchiale di S. Sisto II di Palidano - MN  
(Scheda storica e tecnica a pag. 12)

*Copia riservata ai soci – Omaggio*



## INTERVISTA

### don GIAN PIERO DALL'ORSO

*Direttore dell'Istituto diocesano  
di musica sacra "G. Ansaldo" di Mondovì*

*a cura di  
Carlo Benatti*

**Ci puoi dire quando è nato l'Istituto di Musica Sacra, le finalità e da chi è composto il corpo docenti?**

L'Istituto Diocesano di Musica Sacra è nato già prima della 2<sup>a</sup> Guerra Mondiale e, precisamente, nel 1938 con la denominazione di "Scuola Ceciliana Diocesana". Un gruppo volonteroso di Sacerdoti e di laici diede inizio, con l'approvazione del Vescovo di allora, alla "provvida iniziativa" (così fu definita nel II° Congresso Ceciliano Piemontese dell'agosto 1939) che "fu accolta da un centinaio di allievi, dei due sessi in egual misura, affluiti da tutte le parti della vasta Diocesi" (Atti del Congresso). Una quindici-

na di essi offrì, in quella occasione, un piccolo Saggio di Organo.

L'Istituzione continuò fino a quando, a motivo dei continui scontri tra tedeschi, fascisti e partigiani (1943-1945), era praticamente impossibile viaggiare senza gravi rischi.

Nel 1979, sulla scia dei Documenti Conciliari, la Scuola riaprì i battenti con le stesse finalità degli inizi, vedi caso riconfermate dalla Costituzione "Sacrosanctum Concilium" (1963) e dalla Istruzione "Musicam

Sacram" (1967), e cioè:

- formare animatori musicali per la Liturgia tecnicamente idonei, a servizio delle Parrocchie;
- promuovere attività a livello diocesano;
- sostenere iniziative a carattere locale, collaborando nell'organizzazione.

Attualmente, il Corpo Docenti è costituito da quattro diplomati di Conservatorio in Organo e Composizione Organistica, che svolgono il servizio come attività personale di volontariato.

**Mondovì vanta il merito di aver avuto Don Moretti, figura assai importante di Organologo conosciuto in Italia e all'estero soprattutto per la pubblicazione del libro "L'Organo Italiano".**

**Ci puoi descrivere la sua personalità, i progetti che voleva raggiungere prima della sua tragica scomparsa nel 1974?**

Sulla personalità di Don Moretti, posso dire che era un uomo di spiccata intelligenza, molto comunicativo e di incontro, abilissimo parlatore e conferenziere, entusiasta di ogni novità e iniziativa, appassionato del bello, liturgista convinto e pratico, ma, nel contempo, polivalente, in grado di operare in modo chiaro e proficuo nelle mansioni,

anche più diverse, che gli venivano affidate (da Direttore del Settimanale Diocesano, a Parroco, a Rettore della Basilica del Santuario, Insegnante di Religione nelle Scuole Superiori, ...). E' diventato noto e stimato in molti ambienti, anche illustri, non per motivi di superbia o di ambizione, ma per la sua amabilità, delicatezza e competenza.

Circa i suoi programmi, conosco quelli che coltivava per il Santuario, allo scopo di valorizzarne il più possibile il ruolo liturgico-musicale: pensava di promuovere convegni di corali nazionali e internazionali e, allo scopo, di realizzare un grande Organo in aggiunta a quello preesistente, sia per sostenere il canto delle "moltitudini" (come lui stesso diceva) sia per manifestazioni concertistiche di alto livello.

**Con la rassegna musicale "Corrado Moretti" di Mondovì, a lui dedicata, si valorizzano organi, repertori musicali di grande valore storico e giovani organisti.**

**Arrivati alla XXVIII edizione ci potresti fare una panoramica dell'attività fin qui svolta e i traguardi che vi siete imposti?**

L'Istituto Diocesano cura l'attività della Rassegna dal 1992, anno in cui essa è stata affidata alla direzione artistica del sottoscritto da parte dell'Associazione Pro Vicoforte, dopo che essa stessa l'aveva curata nelle edizioni precedenti.

Globalmente, sono intervenuti 94 Artisti, di cui alcuni stranieri.

I *traguardi* sono contemplati nelle finalità della Manifestazione:

- ricordare Don Moretti nei luoghi del suo soggiorno e della sua attività;

- continuare l'opera di Don Moretti incrementando la conoscenza dell'Organo e l'interesse per lo Strumento, con Concerti di suoi amici ed estimatori;

- valorizzare i giovani musicisti, come Don Moretti sempre intendeva, per un rilancio di valori culturali e umani.

**Quali sono i ricordi che hai di don Moretti dal punto di vista artistico e umano?**

*Dal punto di vista artistico*, Don Moretti era decisamente orientato alla perfezione e, con visibile disappunto, sopportava la casualità e l'approssimazione.

*Dal punto di vista umano*, non l'ho mai sentito dare giudizi affrettati o, peggio, negativi all'indirizzo di chiunque e anche di coloro che lo osteggiavano o lo disapprovavano.

**Certamente tu hai partecipato in quegli anni al Congresso Organistico Nazionale di Mondovì.**

**Quali furono i risultati e le critiche che sono emerse a quella adunanza?**

Il Congresso Organistico Nazionale di Mondovì (11-15 settembre 1955), II° dopo quello di Trento, che Don Moretti presiedette insieme a Renato Lunelli, ebbe lo scopo di rinnovare l'aggancio "alla più pura tradizione dell'organaria italiana" (da Corrado Moretti - Organologo, nel X anniversario della morte).

In quell'anno pubblicò il volume "L'Organo Italiano", il quale, pur con le inevitabili lacune, rimase in Italia l'unico studio sull'argomento.

Non avendo presenziato agli incontri, per precedenti impegni di lavoro, non posso esprimere riferimenti circa i *risultati* e le *critiche*.

**Qualche tempo fa ho letto su un bollettino di musica sacra, l'appello rivolto a Giovanni Paolo II dal famoso direttore d'orchestra coreano Myung Wun Chung.**

**Il suo era un incoraggiamento ai musicisti a lavorare per la Chiesa, scrivendo musica come lo si faceva ai tempi di Palestrina o Bach.**

**Pensi che ci sia ancora molto da dire in materia di musica sacra oppure bisogna rassegnarsi ad ascoltare musica che lascia un po' a desiderare il contenuto artistico e spirituale?**

Prima di "scrivere", il musicista di oggi dovrebbe approfondire la distinzione tra "musica sacra" e "musica liturgica".

La musica sacra (argomento: Trinità, Bib-

bia, Santi, ...) può essere eseguita nei Concerti o anche nei cosiddetti Concerti Spirituali, ma mai nella Liturgia; anche la musica liturgica ante Concilio, eccetto il Gregoriano, non è più in uso salvo che per i Concerti.

La musica liturgica, cioè quella che accompagna la Messa, i Sacramenti e i Sacramentali, ha un contenuto e uno stile ben precisi; per questo *ha ancora molte cose da dire*. Vescovi, Sacerdoti, Compositori, Organisti, Cantori devono ricordare che celebrano "il sublime mistero" e che, quindi, sono tenuti a non ammettere facili motivetti o, peggio, certi tipi di espressione musicale esclusivamente per ... "non perdere simpatie". La musica liturgica sarà veramente artistica quando aiuterà il credente nel ripensamento, nella conversione, nell'essere testimone dell'amore di Dio. Ci sono già molti tentativi validi di testi liturgici, sia nelle musiche, sia nelle parole, ma troppo palesamente o tacitamente ignorati, per seguire le mode o una controproducente e disgregante contestazione.

**Come vedi le prospettive per il canto nella Chiesa all'indomani del Concilio Vaticano II? Si sono ottenuti fin qua dei buoni risultati o c'è ancora qualche fraintendimento?**

Le *prospettive* potrebbero essere buone. Le potenzialità canore nella gente che frequenta le nostre chiese, infatti, non mancano. Tocca ai Vescovi e ai Sacerdoti, molto umilmente, seguire, in spirito di disciplina, le norme del Concilio.

Parole, melodie e Organo possono essere vera scoperta per una religiosità non di spettacolo, ma di autentico nutrimento spirituale. L'aula assembleare non è palestra per nessuno, ma il luogo dove una comunità, consapevole del "mistero di amore", interpreta e canta adeguatamente le lodi del Signore.

Molti fraintendimenti ancora serpeggiano, ma forse, proprio i giovani, scopriranno quello che è valido e che, soprattutto, trasmette un orientamento di vita e un desiderio di eternità.

# NABUCCO, UN FOLLE CHE SPREZZA IL DIVINO POTER

di Roberta Calera (1ª parte)

Milano 9 marzo 1842, Teatro alla Scala, prima rappresentazione di *Nabuccodonosor*, opera in musica di Giuseppe Verdi e libretto di Temistocle Solera.

Milano 6 marzo 1996, per festeggiare i dieci anni di attività scaligera, il Maestro Muti è salito sul podio e ha diretto *Nabucco* (1) offrendo la versione originale del coro 'Immenso Jehovah' com'era stato concepito dalla mente di Verdi. Dopo un secolo e mezzo la fama di quest'opera rimane profondamente legata a quell'aura popolare che la percorre e che trova il suo apice nel coro 'Va pensiero' del terzo atto. Ecco infatti l'analogia che viene spontanea quando si parla di quest'opera verdiana. Tuttavia ridurre *Nabucco* a questo momento corale significa non capire la compenetrazione tra gli aspetti musicali e drammaturgici che avviene in tutta l'opera.

*"En Italie, maintenant, seul Verdi écrit des opéras. Il a mis en musique le livret que j'avais refusé de Nabucodonosor, qui a remporté un grand succès. Ses opéras sont vraiment abominables et entraînent l'Italie dans les profondeurs de la dégradation."* (2)

così Otto Nicolai, compositore prussiano originario di Königsberg, scriveva il 13 settembre 1844 per sottolineare il suo orgoglio ferito in quanto il *Nabucco* di Verdi aveva avuto successo mentre "(...) al *Proscritto* toccò la stessa sorte di *Un giorno di regno* (...)" (3).

E' noto tuttavia come, nel 1840, Bartolomeo Merelli, impresario del Teatro la Scala di Milano, avendo tra le mani un libretto di Solera intitolato *Nabuccodonosor*, l'abbia prima offerto a Nicolai il quale lo rifiutò dichiarando che era un libretto impossibile (4).

Verdi si trovava allora a Milano, ma dopo l'insuccesso di *Un giorno di regno* divenuto "(...) argomento di chiacchiera quotidiana." (5), aveva deciso di restituire il contratto e di smettere con la musica. Merelli non solo non accettò, ma gli propose di leggere quel libretto che Nicolai aveva rifiutato.

Il musicista non voleva venir meno alla sua deci-

sione, ciò nonostante lesse il manoscritto e, poichè l'argomento lo interessava, pian piano lo mise in musica. Gli occorsero molti mesi per completare la partitura: questo rallentamento non fu provocato da profonde meditazioni o da seri studi, ma poichè lavorava in collaborazione "(...) aveva dovuto far valere le proprie esigenze sulla pigrizia e (...) sulla presunzione (...)" (6) di Temistocle Solera, autore del libretto.

E' noto come questi conducesse vita disordinata, fosse incostante nei suoi impegni e quanto si ritenesse superiore nei confronti di Verdi (7) perchè era colto e frequentava i circoli intellettuali della Milano bene. Inoltre Solera esagerava la portata della sua collaborazione con il musicista del quale diceva "(...) librettisti come me (...) non ne troverà più nessuno fin che campi. E' un gran maestro (...) ma debole come una donniciola (...)" (8) e continuava definendo Francesco Maria Piave un "asino" e Salvatore Cammarano un "imbroglione".

Proprio lui si riteneva in diritto di accusare un collega d'imbroglio quando, all'indomani della rappresentazione parigina di *Nabucco*, venne scoperto che aveva fatto un uso non autorizzato di un dramma francese (9) di qualche anno prima il cui autore aveva preteso una percentuale come ne diede notizia una lettera di Emanuele Muzio indirizzata ad Antonio Barezzi.

*"(...) Vatel, impresario del Teatro Italiano a Parigi, paga mille franchi ad un tale che fece il libretto del Nabucco e che dice Solera l'abbia preso dal suo, altrimenti non si faveca l'opera (...)"* (10)

e persino *Le Menestrel*, datato domenica 19 ottobre 1845, scriveva

*"Nabucodonosor, opera di 4 atti del maestro Verdi. (...) è cosa tolta dal melodramma de l'Ambigu (...)"* (11).

Il dramma letterario in questione era il

Nabuchodonosor, in quattro atti, di Auguste Anicet-Bourgeois e Francis Cornus (sic) rappresentato a Parigi al Théâtre de l'Ambigu-Comique nel 1836, ma questa (...) *pièce* francese non può costituire da sola il modello (...)” (12) del libretto di Temistocle Solera. Infatti la storia di Nabuccodonosor era già nota agli spettatori del Teatro la Scala di Milano che, il 27 ottobre 1838, avevano assistito al ballo storico in cinque parti, “(...) sopra un dramma francese che a Parigi ha fatto epoca (...)” (13), composto e diretto dal coreografo pavese Antonio Cortesi.

Dunque il *background* del *Nabucco* verdiano aveva una matrice francese grazie al successo riportato al Théâtre de l'Ambigu-Comique di un dramma tragico scritto da due autori minori, poco menzionati nei manuali di storia letteraria: Auguste Anicet-Bourgeois e Francis Cornu (14).

Lo spettacolo ebbe grande successo soprattutto per l'accorta distribuzione di una serie di notevoli colpi di scena. La fama di quel lavoro giunse anche a Milano, dove i letterati che si ritrovavano al caffè del Duomo leggevano il *Journal des Débats*, la *Gazzetta Privilegiata* di Milano e giornali teatrali anche stranieri.

Dapprima rimaneggiato da Antonio Cortesi che ne trasse ispirazione per un ballo, *Nabuchodonosor* venne poi tra le mani di Solera.

Nulla sappiamo circa la misura del *Nabuccodonosor* di Cortesi, il quale molto probabilmente, secondo l'uso del tempo, si potrebbe essere rifatto a musiche di Donizetti, Meyerbeer e Rossini.

Visto il successo riportato dal ballo, l'impresario Bartolomeo Merelli, allora attivo alla Scala, incaricò Temistocle Solera di stendere un libretto impostato sulla vicenda narrata dal dramma francese e di tenere in considerazione anche le soluzioni adottate da Cortesi.

Solo nel corso dell'inverno 1840-41 il libretto venne assegnato a Verdi dopo che Otto Nicolai l'aveva rifiutato. Il libretto gli piaceva: Solera aveva il melodramma nel sangue e lo lasciava trasparire nei suoi lavori poichè era “(...) abile nello scrivere versi robusti (...) aveva il senso del *coup de théâtre* (...)” (15) ed inoltre conosceva i gusti in voga a quell'epoca.

Da qualche anno l'opera italiana languiva per quei sintomi di crisi che preparano l'avvento di un fatto nuovo: Bellini era scomparso prematuramente e Rossini si era ritirato a Parigi lontano dalle scene.

Gli effetti delle agitazioni politiche del 1830-31,

la presenza degli Austriaci nel Lombardo-Veneto e la politica mazziniana che esaltava un'Italia indivisa, indipendente e repubblicana erano gli argomenti all'ordine del giorno. Solera, grazie al suo buon fiuto librettistico, comprese quanto potesse essere importante sfruttare il dramma di Bourgeois e Cornu (sic) e quale incidenza potesse avere la storia biblica di Nabuccodonosor e del popolo ebraico su quanti aspiravano all'indipendenza della loro patria.

Inoltre, proprio nel 1836, Giuseppe Mazzini scriveva una serie di considerazioni sull'opera italiana intitolata *Filosofia della musica* in cui riconosceva che la musica stava attraversando un momento di crisi perchè si era esaurita nel suo edonismo e ricercava solo sensazioni momentanee. Essa non mostrava altro che individui privati delle loro radici sociali, senza ideali morali nè fede religiosa.

Mazzini auspicava che vi fosse in Italia un giovane capace di far diventare la musica un'arte più impegnata e che, avvalendosi dell'ausilio del coro, riuscisse a dare una rappresentazione solenne e totale dell'elemento popolare, quasi sentisse il bisogno che anche la musica partecipasse e confermasse il suo credo politico.

Naturalmente le parti corali esistevano da sempre nella musica sia come intermezzo sonoro per separare due scene, sia come momento di commento per permettere agli artisti di riposare. Con *Nabucco* i cori divennero grandi attori capaci di far sentire le sofferenze di un dramma collettivo, insomma veri e propri personaggi che agivano e subivano (16). Verdi seppe sviluppare tutto questo nel momento in cui il teatro lirico scopriva la violenza dei conflitti di massa e diventava veicolo di grandi idee e passioni dell'individuo. Che il patriottismo sia stato l'elemento di spinta dell'affermazione del coro come entità agente è cosa certa.

In quegli anni era pericoloso parlare apertamente di politica e quindi nessuno se ne preoccupava troppo. Inoltre “(...) uomini che pensassero all'Italia, che fremessero del servaggio straniero (...) erano in numero assai scarso. I più ignoravano che l'Italia esistesse.” (17).

Il teatro era il maggior interesse della società colta, quindi, perchè non sfruttare questa possibilità ed offrire qualcosa di nuovo per scuoterla dalla sua apatia, qualcosa che potesse indurre alla riflessione. Occorreva portare il popolo a ruolo di protagonista perchè riuscisse ad esprimere il potere compatto della collettività nel rievocare la nostalgia per la patria

perduta e, allo stesso tempo, affermasse la propria volontà di riscatto e di libertà.

Probabilmente il pubblico dell'epoca fu molto sensibile a quest'aura di religiosità e di provvidenzialità che Solera aveva ben distribuito nel libretto del *Nabucco*, dove ogni parte (e non atto!) iniziava con un versetto del profeta Geremia e vi ritrovava la dimensione eroica che si attendeva dal melodramma.

La presenza del sacro e l'atmosfera religiosa sono stati gli elementi che hanno destato l'interesse di Verdi nei confronti del libretto di Solera. A tal proposito, Emilio Seletti, uno storico di Busseto, affermava

*"Popoli e fedi (...) tema avvincente per lui che ama chiamarsi 'contadino' cioè impastato della sua terra e pronto a difenderla con le unghie (...)" (18).*

Verdi amava leggere la Bibbia, soprattutto l'Antico Testamento così ricco di eventi, di situazioni e di figure il cui significato veniva ingigantito nell'ambiente popolare, semplice e contadino nel quale era nato e cresciuto. Inoltre, avendo tra le mani un soggetto biblico ricco di grandiosità teatrale, egli sentiva quei versi come fossero "(...) una parafrasi della Bibbia" (19) perchè si esprimevano con tono biblico sottolineato, poi, dalle epigrafi anteposte da Solera alle quattro parti in cui l'opera era suddivisa.

Verdi interiorizzò questo elemento popolare e la musica che compose risultò non solo rozza come la parlata del popolano, abituato ad esprimersi con impeto in un linguaggio schietto e primitivo (20), ma compatta e vivificata dalla capacità di trascinare ed attirare a sè grandi assemblamenti corali come in un'ampia colata melodica che, dopo il crescendo, sembra allargarsi e poi diminuire per terminare nel *pp* dell'accordo finale. Essa conteneva le basi di una memoria collettiva come la Bibbia appariva nell'immagine popolare.

Nella rappresentazione dell'opera questo è il momento del "Va pensiero", dove il popolo, sconfitto e rassegnato nella sua condizione, si ferma per ricordare la realtà vissuta e quella sperata in un *unicum* di lamento e di preghiera.

L'opera prende spunto da un fatto storicamente avvenuto in cui potere politico-religioso e violenza coinvolgono il popolo di Dio.

Si tratta della conquista e della distruzione di Gerusalemme con la conseguente deportazione degli

Ebrei in Babilonia ad opera di Nabucodonosor, figlio di Nabopolassar, che regnò dal 604 al 562 a.C.

Questo monarca non si convertì mai alla religione ebraica nè pensò di ricostruire il Tempio da lui distrutto.

La sorte degli Ebrei deportati non corrisponde alla triste visione del "Va pensiero", ma, secondo il Libro del Profeta Geremia, essi continuarono ad essere sotto l'autorità degli Anziani d'Israele e, divisi in comunità familiari, esercitavano le loro professioni accumulando ricchezze nel commercio e nell'amministrazione. Difficile da sopportare era la mancanza di libertà ed il giogo straniero.

Ecco gli elementi sui quali il librettista con i suoi versi poderosi ed il compositore con una musica di grande effetto puntavano pensando alla condizione del popolo italiano nel momento che precedeva la prima guerra d'indipendenza.

Nel libretto di Solera si passa dalla dimensione orizzontale di sfida tra fazioni avverse a quella verticale di sfida al trascendente perchè Nabucco cerca di combattere contro Dio con l'istinto del duellante antico per il quale era dovere e diritto combattere solo contro suoi pari. Dapprima lo sfida espressamente ed apertamente con espressioni blasfeme e di spergiuo

*Ben l'ho chiamato in guerra,  
Ma venne il vostro Dio?  
Tema ha di me (...) (I, 7)*

e, non pago del terrore che suscitano le sue parole, afferma con orgoglio

*Cadde il vostro, o stolti Ebrei  
Combattendo contro me (...) (II, 8)*

Il suo spergiuo ed il suo comportamento di idolatra non hanno ancora colmato la misura. Poichè Nabucco si considera il più forte per eccellenza e capace di affrontare qualsiasi ostacolo, non esita a proclamarsi Dio

*V'è un sol Nume ... il vostro Re! (II, 8)*

ed ordina ai presenti

*Il volto  
A terra ormai chinate!  
Me Nume, me adorare! (II, 8)*

*prima di pronunciare la propria condanna*

*Non son più re, son Dio! (II, 8)*

(continua)

1) Il titolo dell'opera è stato abbreviato all'occasione della rappresentazione al Teatro San Giacomo di Corfù nel 1844.

2) AA.VV., *Nabucco*, in "Avant-scène opéra", 86 (1986) p. 22.

3) J. BUDDEN, *Le opere di Verdi*, Torino, EDT (1985-1988) 3 voll.; t.I. p. 97.

4) Verdi aveva proposto a Merelli di cedere a Nicolai il libretto de *Il Prosciutto*, cfr. G. BALDINI, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, Milano, Garzanti, 1970, p. 54; cfr. F. ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi (1959) 4 voll., t.I. p. 407.

Probabilmente Nicolai venutone a conoscenza non perdonò Verdi, anzi divenne uno dei suoi più violenti denigratori, Cfr. BUDDEN, *op. cit.*, p. 97.

5) M. MILA, *La giovinezza di Verdi*, Torino, ERI, 1974, p. 71.

6) *Ibid.*, p. 77.

7) "L'atteggiamento mentale del giovane maestro è (...) quello di un professionista serio, che considera la sua prestazione a livello quasi artigianale (...) la (...) immoralità di Solera non poteva certo trovare un accordo col temperamento verdiano. (...) Nondimeno, sul piano delle capacità Verdi riconobbe sempre il suo genio (...)", cfr. A. CAVICCHI, *Verdi e Solera. Considerazioni sulla collaborazione per "Nabucco"*, in *Atti del 1° Congresso Internazionale di studi verdiani. Venezia 1966*, Parma, Istituto Studi Verdiani, 1969, pp. 48; 54.

8) *Ibid.*, p. 55.

9) Cfr. F. WALKER, *L'uomo Verdi*, Milano, Mursia, 1964, p. 174; CAVICCHI, *op. cit.*, p. 56.

"Tutti i libretti di Verdi sono tratti da fonti letterarie (...) a volte autori del tutto dimenticati (...)", cfr. G. DE VAN, *Verdi: un teatro in musica*, Scandicci, La Nuova Italia, 1994, p. 56.

10) L.A. GARIBALDI, *Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi*, Milano, F.lli Treves, 1931, p. 85.

Cfr. C. OSBORNE, *Tutte le opere di Verdi. Guida critica*, Milano, Mursia, 1979, p. 46.

"Quando (...) *Nabucco* venne rappresentato per la prima volta a Parigi, Ricordi ebbe la spiacevole sorpresa di dover pagare un onorario di 1000 franchi (...) agli autori del dramma da cui era stato tratto il libretto". cfr. BUDDEN, *op. cit.*, p. 98; cfr. MILA, *op. cit.*, p. 101.

11) GARIBALDI, *op. cit.*, p. 227.

12) P. PETROBELLI, *Nabucco*, in *Conferenze 1966-67*, Milano, Associazione Amici della Scala, 1968, p. 27.

"(...) il dramma in questione (...) era (...) conosciuto in Italia sia in traduzione sia in una versione per balletto.", cfr. BUDDEN, *op. cit.*, p. 98. "(...) a parte il gran 'ballo-divertimento' del Cortesi (...) bisognerà ricordare (...) il *Nabuccodonosor* tragedia

di Giovan Battisti Niccolini, pubblicata a Londra nel 1819 (...)", cfr. M. PIERI, *Verdi. L'immaginario dell'Ottocento*, Milano, Electa, 1981, p. 66.

La "Gazzetta Privilegiata di Milano" in data 13-3-1842, riporta quanto segue: "*Nabuccodonosor*, Dramma in quattro atti dei signori A. Bourgeois e F. Cornu (*sic*), versione italiana di C.G. milanese, membro dell'Ateneo di Bergamo.", cit. in R. PARKER, *Studies in Early Verdi (1832-1844)*, New York & London, Garland Publishing Inc., 1989, p. 21.

13) L. ROSSI, *Nabuccodonosor: il balletto*, in "Gazzetta del Museo Teatrale alla Scala", inverno 1986-87, p. 10.

Figlio d'arte, Antonio Cortesi nacque a Pavia nel 1796 e morì a Firenze nel 1879. Cominciò a farsi conoscere alla Scala negli anni Venti, in particolare nel 1829 con *Ines de Castro*.

14) Francis Cornu o François Cômue.

Di Auguste Anicet - Bourgeois si sa che nacque a Parigi nel 1806 e morì a Pau nel 1871. Il suo catalogo comprende circa duecento titoli tra cui *vaudevilles* e commedie. E' conosciuto soprattutto come autore di drammi la maggior parte dei quali è stata scritta in collaborazione (Labiche, Ducange, Masson, Barrière). Cfr. AA.VV., *Dictionnaire de biographie française*. Paris, Letouzey et ané, 1954, pp. 1468-1469.

15) BUDDEN, *op. cit.*, p. 98.

16) Cori d'azione si ritrovano nell'*Idomeneo* (quando i Cretesi fuggono davanti al mostro) e nella *Clemenza di Tito* (la scena dell'incendio) di Mozart. Altro esempio nella scena dei congiurati del *Guglielmo Tell* di Rossini.

17) WALKER, *op. cit.*, p. 40.

18) Cit. in ABBIATI, *op. cit.*, pp. 409-410.

19) F. D'AMICO, "... quasi una parafrasi della Bibbia", in "Gazzetta del Museo Teatrale della Scala", inverno 1986-87, p. 50.

20) Cfr. F. SOPRANO, *Nabucco: opera dell'"avvento"* (Teatro Massimo. Stagione 1977-78), Palermo, Pezzino, 1977, p. 19.

# GLI INIZI DEL JAZZ E LA TRADIZIONE MUSICALE EUROPEA

di Stefano Patuzzi

A dispetto della sua centralità, la «nebulosa Jazz» viene troppo spesso collocata in un limbo a metà sentiero fra le due distinte regioni della musica 'classica' e 'leggera'. Il forte influsso che essa esercitò sulla cultura musicale europea fin dalla sua preistoria va una volta di più rammentato e valutato, se è vero che per almeno due decenni essa fu per molti esponenti della musica colta europea una delle sorgenti privilegiate cui attingere. Il periodo su cui intendo fermare brevemente la mia attenzione si stende fra gli ultimissimi anni dell'Ottocento - la *golden age* del ragtime - e i primi anni Venti.

L'irruzione del ragtime nella musica europea prese l'avvio nel 1905, anno in cui Erik Satie (1866-1925) compose *Le Piccadilly*, il primo ragtime 'falso' («un faux ragtime»), proprio perché scritto da un bianco europeo invece che da un nero americano.

Una manciata di anni dopo, nel 1908, un compositore della statura di Claude Debussy inserì in una sua raccolta per la gioventù pianistica (europea), chiamata *Children's corner*, un brano in stile di cake-walk - un genere affine al ragtime -, *Golliwogg's cakewalk*. In tale brano la scrittura occhieggia frequentemente agli stilemi tipici del ragtime, sebbene ciò emerga specialmente nelle parti estreme; nella sezione centrale prevale invece uno stile differente, più caratterizzato.

Ma il brano che forse più di ogni altro contribuì alla fortuna quantomeno del termine 'ragtime' - l'*Alexander's Ragtime Band* di Irving Berlin - venne composto ed eseguito per la prima volta nel 1911. La novità, rispetto ai più noti ragtimes di Scott Joplin, risiede proprio nella presenza dell'orchestra, sebbene l'utilizzazione di tale insieme strumentale, attorno al 1911, non fosse più una primizia, visto che già durante i primi anni del

secolo, a New Orleans, si esibiva la nota "Ragtime Band" di Buddy Bolden.

Le strade del ragtime e del jazz si erano negli anni Dieci sostanzialmente congiunte. Semplificando un poco il corso delle cose si potrebbe affermare che con la nascita 'ufficiale' del jazz, avvenuta nel 1913, il ragtime in certo modo confluì in esso, cedendogli il passo. L'illustre nascita avvenne a New Orleans, Louisiana; la diffusione iniziò invece a partire dal 1917, anno in cui la Marina degli Stati Uniti impose la chiusura delle case di tolleranza del quartiere portuale di Storyville, nei cui locali equivoci lavoravano molti dei musicisti che, date le circostanze, si trovarono costretti a emigrare. Dopo New Orleans, com'è noto, le città del jazz sarebbero state dapprima la *windy city*, Chicago, poi - negli anni Trenta - New York.

La sospetta ufficialità di tale nascita - una sorta di mito genetico - va decisamente sottolineata: non si tratta in realtà se non dello stadio finale di un graduale processo di distillazione che fece a poco a poco emergere dal vastissimo bacino di musica nero-americana tramandata oralmente un prodotto musicale composito, apprezzato, largamente commerciabile.

Tuttavia già sul nome - 'jazz' - aleggiò fin dai primordi un velo di ambiguità: se taluni lo vorrebbero semplicemente derivato dal gergo cittadino, in parte di origine francese (*jazer* significa infatti chiacchierare; il termine potrebbe alludere al chiacchiericcio fra i vari strumenti coinvolti in quei dialoghi che i musicisti improvvisavano di continuo), altri rimarcano d'altro canto anche alcuni generici sottintesi scabrosi, legati a consuetudini della vita quotidiana del quartiere di Storyville.

Una volta tratteggiate le origini niente affatto nobili, appare ancor più notevole l'in-

teresse con cui i musicisti europei si volsero da subito e con grande curiosità verso quella musica sbocciata nei bassifondi di New Orleans, e perdipiù frutto di una tradizione musicale così distante da quella europea. Se visto in quest'ottica, il jazz può appropriatamente essere letto come uno dei molti tentativi di evasione dalla soffocante, disfatta realtà europea che si susseguirono in quegli anni.

Uno dei testimoni esemplari di questa tendenza fu certo Igor Stravinskij. Non accennerò neppure, qui, alla inaggrabilità della sua produzione; ricorderò invece che gli influssi del jazz nelle sue composizioni iniziarono a manifestarsi attorno al 1918, anno in cui egli scrisse sia *Ragtime* per 11 strumenti - dal titolo piuttosto eloquente - sia *l'Histoire du soldat*, in cui l'elemento jazzistico è pure assai presente. Per ammissione dello stesso Stravinskij, l'interesse per tale genere musicale nacque subito dopo la fine della Grande Guerra, quando si fece spedire un fascio di brani ragtime e jazz, che lo colpirono in special modo per il vivacissimo assetto ritmico. Ciò appare ancor più sorprendente se solo si consideri che Stravinskij - fin dal 1913, anno della première del *Sacre du printemps* al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi - veniva allora considerato uno straordinario innovatore proprio sul versante ritmico.

La data del 1918 non è né casuale, né marginale: la conclusione della prima guerra mondiale segnò un punto di non ritorno epocale. Stravinskij, che trascorse il decennio 1909-1919 nella neutrale Svizzera, aveva assistito come molti altri al crollo dei grandi imperi storici e delle loro culture. Il ragtime, il jazz incarnavano allora in certo modo l'irruzione dirompente di un mondo musicale nuovo, composito, d'oltreoceano.

Se già nell'*Histoire du soldat* egli inserì in un contesto variegato un ragtime, nel di poco posteriore *Ottetto*, scritto fra il '22 e il '23, dimostrò chiaramente quali fossero le due linee di ricerca compositiva che andava percorrendo in quegli anni. Se tutto l'*Ottetto* è infatti steso con l'intento di riutilizzare la condotta contrappuntistica di J. S. Bach - la

cui conoscenza Stravinskij andava approfondendo proprio in quegli anni -, l'ultimo dei 3 movimenti si conclude con un brevissimo episodio di certo ispirato alla tradizione jazzistica. L'innesto di tale spezzone, e di altri elementi sparsi lungo tutto il brano (alcune frasi delle trombe, in specie), su un pezzo per molti aspetti di ispirazione bachiana è memorabile.

Gli anni Venti - la dorata «età del jazz» - videro affermarsi sempre più una tendenza opposta a quella delineata finora; molti musicisti provenienti dal mondo del jazz avvertirono il desiderio pressante di avvicinarsi alla musica colta europea. Colui che, meglio di ogni altro, rappresenta tale inclinazione è naturalmente George Gershwin, nato nel 1898 e venuto prematuramente a mancare nel 1937. Gli aneddoti relativi ai suoi desiderati e mancati rapporti didattici con Maurice Ravel e con Igor Stravinskij sono, se non veritieri, perlomeno eloquenti. La prima sortita sul terreno della musica 'colta' Gershwin l'ebbe nel 1924 con la sua *Rhapsody in Blue*, definita dall'autore stesso un tentativo di *symphonic jazz*. La *Rhapsody* è divenuta col passare del tempo l'emblema certamente più noto della cosiddetta età del jazz, e riveste per questo motivo un grandissimo peso nella storia della cultura musicale dell'epoca e del Novecento in genere. Venne eseguita per la prima volta il 12 febbraio 1924 all'Aeolian Hall di New York nel corso di un famoso concerto dal titolo emblematico «An Experiment in Modern Music», nel corso del quale venne fra l'altro proposto anche l'*Alexander's Ragtime Band*.

In Europa, con l'affermarsi nel corso degli anni Trenta del nazismo e dei fascismi, il jazz venne giudicato come una componente della aborrita *entartete Kunst*, l'arte degenerata frutto del travaglio creativo di quelle porzioni indesiderate di umanità che si cercò in molti modi di cancellare e che invece, esattamente come il genere musicale che veniva in quegli anni loro associato, ebbero la forza e la ventura di valicare quel momento di crisi, e di bussare alla porta che conduceva alla seconda metà del ventesimo secolo.

# ORGANI STORICI NEL TERRITORIO MANTOVANO

## L'ORGANO DELLA CHIESA PARROCCHIALE DI S. SISTO II A PALIDANO (MN)

a cura di Barbara Tebaldi

### LE ORIGINI

Le origini dell'organo di Palidano le troviamo documentate nel libro: "Gli organi del mantovano", scritto da L. Leali, D. Rossi, G. Ughini, pubblicato dall'Amministrazione Provinciale di Mantova nel 1985. Alle pagine 119 e 120 vengono riportate importanti informazioni sulla sua storia: l'organo proviene dalla chiesa di S. Domenico in Mantova, chiusa al culto in seguito alla ordinanza napoleonica di soppressione delle congregazioni religiose. L'acquisto dello strumento e di altre parti ritenute necessarie alla sua sistemazione, da parte della chiesa di Palidano è testimoniato dalla nota di consegna dell'ufficiale incaricato dal *Subeconomato de' Beni Nazionali* presso il quale l'organo si trovava. Nella nota, in data 7 agosto 1802, si afferma di aver *consegnato ai Parrocchiani di Palidano l'organo altra volta de' P.P. Domenicani, colla sua simaza, i quattro contrabbassi del organo de' Filippini e finalmente anche la Cassa dell'organo della S.S. Trinità*. Della stessa data è anche la ricevuta firmata dal delegato dei Parrocchiani di Palidano, Luigi Zanardi (Archivio di Stato di Mantova. Archivio Demaniali Riuniti, n. 482). In nessun dei due documenti è fatto cenno all'autore dell'organo.

Lo strumento, installato l'anno seguente, fu oggetto in periodi successivi di vari interventi documentati da annotazioni sparse in fascicoli e registri dell'archivio parrocchiale; ma non sempre, a causa della imprecisione dei termini usati, è possibile conoscere l'entità dell'intervento operato.

Per l'anno 1850 una annotazione rivela che l'organo necessita di *restauri*, e in data 4 settembre dell'anno successivo è detto che l'organo è stato *rifatto* da Cesare Zoboli per lire 1050. Da una ulteriore annotazione del 1852 si apprende che l'organo è di 24 registri ed è in ottimo stato per essere stato recentemente *accomodato* dal rinomato organaro C.Z.

In data 22 maggio 1889 Ferdinando Marchesini di Mantova redige un progetto di *riforma* dell'organo che contempla l'aumento delle canne e la riduzione



di altre; progetto forse non realizzato se pochi anni dopo, nel 1902, viene incaricato del restauro il bresciano Porro Diego, il nome del quale figura tuttora nella targa apposta sul frontalino della consolle unitamente alla data 1902, *op. 28*.

Nel 1927 è annotata una ripulitura ad opera di Giorgio Artoni di Casatico e nel 1935 una nuova pulitura del cremonese Giuseppe Rotelli. Dal 1941 in avanti sono segnate varie *riparazioni* da parte del mantovano Domenico Vergine, ultime delle quali nel 1982 (delle notizie storiche qui riportate siamo grati al signor Franco Ferrari di Levata che ne ha curato la ricerca)."

### LA STORIA PIÙ RECENTE

Prima di giungere all'ultima riparazione, l'organo era rimasto in disuso per circa trent'anni, sostituito

dall'utilizzo di un organo elettronico, posto vicino all'altare laterale dedicato al Cristo Crocifisso. Gli ultimi decenni di storia di quest'organo, appartenendo alla mia storia e costituiscono una parte della mia vita. Dopo aver suonato quest'organo elettronico, nel 1981, interpellai varie volte mio padre Carlo Tebaldi, appassionato di musica organistica e di organi storici, chiedendogli notizie dell'organo posto sopra il portale d'ingresso, che non avevo mai visto e mai suonato. Il mio desiderio probabilmente era anche quello di mio padre, perchè dopo poco tempo fece un primo controllo sull'efficienza e la funzionalità dell'organo meccanico. Ricordo che un giorno al mio ritorno dalla scuola mi disse: - Sono andato sull'organo. Ho provato a far funzionare i mantici e l'organo suona! Ero felicissima della notizia, perchè avrei potuto suonare finalmente quello strumento.

Inizialmente il restauro lo fece mio padre, con l'aiuto di mio nonno e di Franco Ferrari di Palidano. Venne restaurato il mantice ed inserito un elettroventilatore (donato da Enzo Roversi). Provai l'organo: era funzionante, ma necessitava di ulteriori lavori in quanto i topi avevano rosicchiato alcune canne e l'organo non era accordato. Dopo alcuni mesi mio padre riuscì ad ottenere dal Parroco il finanziamento per il restauro che venne affidato all'organaro Domenico Vergine. Dal 1982 mio padre Carlo Tebaldi mantiene in efficienza l'organo, controllando ed intervenendo nella piccola manutenzione, poichè quest'organo è uno strumento prezioso non solo per noi ma per tutta la comunità.

Da uno studio del dottor Tollari, della Ditta Tollari di Mirandola, specializzata nella costruzione e restauro di organi antichi, si è potuto appurare che l'organo di Palidano è della casa organaria Montesanti. Con apposita strumentazione, il Dott. Tollari ha infatti analizzato le canne di registri e ne ha dedotto che i Principali sono stati realizzati con la fusione del metallo su sabbia, caratteristica unica dei Montesanti. A questa scoperta si aggiunge l'analisi dei Contrabbassi, le cui viti sono tipiche di quella casa organaria. L'origine dell'organo è stata fissata al 1760 circa.

## DISPOSIZIONE FONICA

### E CARATTERISTICHE TECNICHE

Unica tastiera di tasti n. 58 (DO-La), div. B.S. Si2-Do3.

Pedaliera a leggio di pedali n. 17 (Do-Mi), ma reali soli i primi 12. Sistema di trasmissione meccanico; alimentazione mantici con elettroventilatore..

REGISTRI (comandi a manette in doppia fila):

Fagotto B (8')	Principale	8' B
Tromba S (8')	Principale	8' S
Corno inglese S (16')	Principale 2°	8' B
Viola 4' B	Principale 2°	8' S
Violino 8' S	Ottava	4' B
Flutta S	Ottava	4' S
Flauto in ottava B	XV	
Flauto in ottava S	XIX-XXII	
Ottavino S	XXVI-XXIX	
Corno dolce S	XXXIII-XXXVI	
Cornetta S	Contrabbasso 16'	
Voce umana	Timpani	
Trombone 8' (al ped.)		

I registri Principale 2°, Flauto in ottava, Voce umana sono chiusi in cassa espressiva.

Pedaletti: Ripieno, Preparati, Terza mano, Tremolo, Flutta, Viole, Corno inglese, Tromba. Staffa espressione.

# STUDIO DILETTEVOLE: I PRELUDI AL CORALE DI J.S. BACH

a cura di Carlo Benatti  
(1<sup>a</sup> parte)

## PRELUDIO AL CORALE ALLEIN GOTT O DER HÖHE SEI EHR BWV 675

Il motivo che mi ha spinto a dedicare uno spazio all'analisi e all'approfondimento di opere organistiche di Bach, è dettato da ragioni puramente pratiche se non altro per suggerire proposte di indagine di fronte a monumenti musicali del passato. Questo breve studio, pertanto, vuole essere solo un approccio alla materia per una sintonia tra l'opera d'arte del compositore e dell'esecutore.

Le direttive che ho scelto sono sostanzialmente tre:

- 1) **Inquadratura storica del corale luterano**
- 2) **Analisi del testo (se si tratta di corale)**
- 3) **Approfondimento nell'analisi formale del brano**

### ***INQUADRATURA STORICA DEL CORALE PROTESTANTE IN GERMANIA NEL XVI SEC.***

Come è noto, la Riforma protestante è alla base della formazione del corale tedesco.

Martin Lutero, insieme ad altri teologi riformatori e musicisti, opererà per la creazione di un repertorio che obbedisse alla dottrina della Riforma luterana.

Anche la musica fu investita di questo compito.

Lutero e Calvino capirono che, per aver successo nella loro Riforma dovevano operare attraverso la musica rivestendola di un testo che fosse accessibile al popolo e non in lingua latina, come si trovava ancora nelle messe polifoniche di Palestrina.

I testi utilizzati per la creazione di questo repertorio sono di libera ispirazione, parafrasi di passaggi della Bibbia fatta da poeti come appunto Martin Lutero, Nicolaus Selnecker, Nicolaus Decius, Wolfgang Dachstein ed altri.

Le melodie dei corali, oltre ad essere creazioni originali, sono anche di varia provenienza; canzoni popolari (Lieder) dalla Francia e dall'Italia (un esempio pratico è il Preludio al Corale "In dir ist Freude" dell'Orgelbuchlein dove la melodia del corale è tratta da un balletto di Giovanni Castoldi del 1591), Inni sacri latini (gregoriano), canti medievali tedeschi religiosi o profani.

L'intento dei riformatori era quello di trasformare, senza una regola, tutte le melodie popolari in canti spirituali al fine di istruire il popolo attraverso quelle che erano le melodie più conosciute.

A tale scopo, si pensò che fosse cosa buona utilizzare anche quelle melodie profane ormai collaudate e ben note nella tradizione popolare. Lutero asseriva "non è giusto che il diavolo abbia tutte queste belle melodie" e anch'egli scrisse testo e melodie di alcuni corali, come ad esempio il cosiddetto corale di Lutero "Ein feste Burg ist unser Gott" (Dio è per noi rifugio e forza).

### ***ANALISI DEL TESTO***

Martin Lutero, nella sua veste di riformatore ed educatore, scrisse due versioni al commento del Catechismo: una semplice per ragazzi in tedesco, l'altra in latino ad uso dei Pastori della Chiesa.

Anche Bach seguì l'esempio di Lutero, scrivendo una raccolta di preludi al corale chiamata "Terza parte

del Klavierübung" del 1739, consta di 21 corali (12 grandi con il pedale e 9 piccoli senza pedale).

In questa raccolta i corali, ad eccezione del Gloria che ne ha tre, hanno due versioni: una semplice a commento del piccolo catechismo di Lutero e l'altra molto più elaborata con l'ausilio del pedale.

Anche qui Bach pensa ad un duplice uso spirituale e didattico, infatti i corali sono divisi data la loro difficoltà: per amatori e per intenditori.

Il frontespizio dell'opera ci può dare un chiarimento delle precise intenzioni di Bach:

*Dritter Theil der Clavierübung bestehend in  
verschiedenen Vorspielen über die Catechismus  
und andere Gesaenge, vor die Orgel:  
Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern  
von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Erzeugung  
verfertigt*

Terza parte del Clavierübung contenente  
vari Preludi sul Catechismo e altri canti  
per Organo:  
dedicato agli amatori e particolarmente  
a intenditori della stessa Arte,  
per la Elevazione dello Spirito

Il testo del corale Allein Gott in der Höhe sei Ehr è tratto dal Vangelo secondo S. Luca "Gloria a Dio nel più alto dei Cieli" ....

Capo II N° 14.

Nikolaus Decius (1485 - 1546) ispirandosi a questo passo del vangelo (lode che gli angeli rendono a Dio mentre annunciano ai pastori la nascita del Redentore) crea il testo e la melodia.

Il testo del corale è dedicato alla Trinità mentre la melodia ha una stretta assomiglianza con il Gloria gregoriano tratto dalla I Messa - Tempore Paschali "Lux et origo" (dalle diciotto Messe del Kyriale).



4. *X. s.*  
Ló-ri-a in excélsis Dé-o. Et in tér-ra pax ho-mínibus bónae voluntá-tis. Laudámus te.

Su questa melodia Bach ha composto nove brani di carattere diverso: sei corali, una fuga, una fughetta ed un trio.

#### 1) Il testo

*Allein Gott in der Höhe sei Ehr  
und Dank für seine Gnade,  
darum dass nun und nimmermehr  
uns rühren kann kein Schad:  
ein Wohlefalln Gott an uns hat,  
nun ist gross Fried ohn Unterlass,  
all Fehd hat nun ein Ende*

A Dio solo sia onore nell'alto  
e riconoscenza per la sua bontà,  
per questo ora e sempre  
non ci può colpire alcun peccato.  
Dio ha dato a noi un benessere,  
ora noi abbiamo pace ininterrotta  
ogni guerra ha ora fine

## ANALISI FORMALE

La melodia di questo corale è stata elaborata da Bach in tre differenti modi: uno in forma di corale semplice con il Cantus firmus al contralto, il successivo in forma di corale variato a Trio, e l'ultimo in forma di fughetta. Il riferimento alla Trinità sembra emergere dalla volontà di Bach.

La struttura del Preludio al Corale è nello stile del Corale Figurato dove il C.F., contrappuntato da linee tematiche derivate dal Lied, è di natura strumentale.

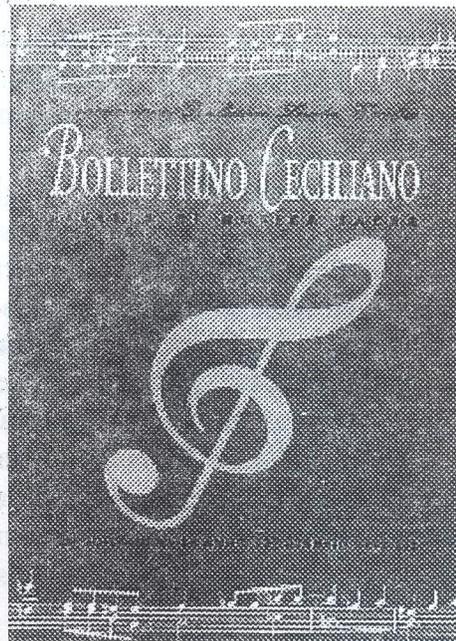
La disposizione della melodia del corale è inserita nel preludio in maniera frazionata, ossia divisa in versetti. Tra un versetto e l'altro vi sono sezioni strumentali che continuano il gioco contrappuntistico-imitativo intrapreso all'inizio. E' da notare che l'inizio del Preludio del Corale contiene tutte le note del primo versetto del Lied. - Es. batt. 1 imitazione alla quarta inferiore con il tema (derivato dal Lied), mentre al contralto è riservata l'entrata del Corale. Confrontando da vicino il testo del Corale e il suo sviluppo strumentale, osserviamo che anche qui Bach tende a tradurre musicalmente ciò che il testo suggerisce. Una prova di questa tesi ci è suggerita nell'unico punto del corale dove il testo recita "... in der Höhe ..." (... nell'alto ...); la melodia ornata si eleva sino al Sib legato, creando un ritardo di settima il quale nello stesso tempo accentua la melodia in quel preciso punto del testo (batt. 7).

**LIBRI, RIVISTE E DISCHI  
GIUNTI ALLA NOSTRA  
REDAZIONE**



**NINO ROTA**  
"Chamber Music I"  
*The Venice Ensemble*

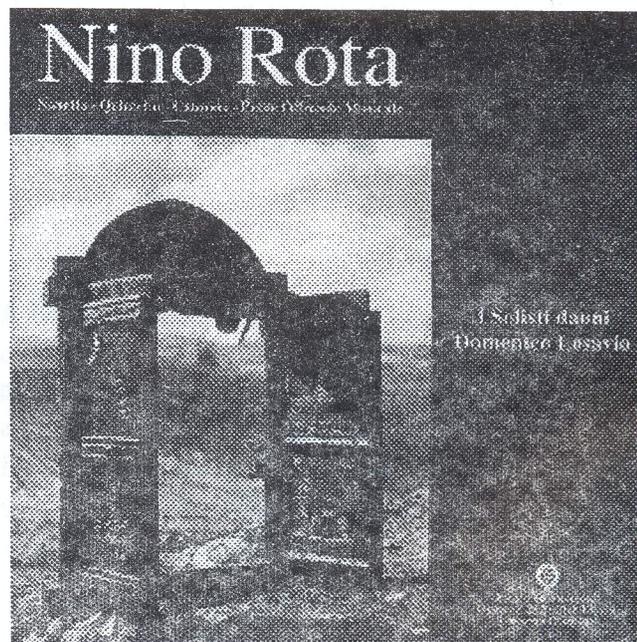
**Distribuito da: RAINBOW RW 98105  
1998**



**Bollettino ceciliano – Rivista di Musica sacra**  
*Periodico mensile anno 92°*  
Aprile 1997 n° 4  
Maggio 1997 n° 5  
Giugno/Luglio 1997 n° 6/7  
Agosto/Settembre 1997 n° 8/9  
Ottobre 1997 n° 10  
Novembre 1997 n° 11

**NINO ROTA**  
"Nonetto - Quintetto - Canzona - Petite  
Offrande Musicale"  
*I Solisti dauni - Domenico Losavio*

**Distribuito da:  
ROTARY INTERNATIONAL  
1995 - Foggia**



## NOTIZIE

a cura della Redazione

### II CONCORSO INTERNAZIONALE DI ESECUZIONE ORGANISTICA ISOLA DI CAPRI

Dal 18 al 21 aprile si è svolto ad Anacapri il 2° Concorso Internazionale di Esecuzione Organistica "Isola di Capri" organizzato con cadenza biennale dall'Associazione Musicale "S. Sofia" con il contributo del Comune di Anacapri e della Regione Campania, Assessorato al Turismo e allo Spettacolo e Assessorato alla Cultura.

Banco di prova per i concorrenti, è stato l'organo della cinquecentesca Chiesa di S. Sofia. Un "Balbiani" costruito nel 1935 e recentemente restaurato e ampliato.

Autorevole la Giuria composta dai Maestri: Martin Haselböck, Austria, organista, direttore d'orchestra e docente al Conservatorio di Lubeca (Presidente); Francesco Finotti, organista e docente al Conservatorio di Padova; Kalevi Kiviniemi, Finlandia, organista e direttore del Festival Organistico di Lahti; Giovanni Acciai, direttore di coro, musicologo e giornalista, docente al Conservatorio di Milano; e Andreas Rothkopf, Germania, organista e docente al Conservatorio di Saarbrücken. La Direzione Artistica del Concorso, come già per la precedente edizione nel 1996 è stata affidata al M° Stefano Giordano, organista e presidente dell'Associazione Musicale "S. Sofia".

24 i concorrenti provenienti da Australia, Corea, Francia, Italia, Germania, Lituania, Olanda, Russia, Ungheria, U.S.A., che si sono confrontati con grande impegno nelle tre prove previste dal regolamento, dimostrando un'ottima maturità tecnica e interpretativa.

I tre concorrenti ammessi alla finale: Andrea Boniforti (Italia), Thomas Layes (Germania), e Fabrizio Marchionni (Italia) si sono esibiti in opere di Franck (Fantasia in la magg.), Reger (Fantasia e fuga su BACH), Liszt (Variazioni su weinen, klagern, sorgen, zagen), e in un brano a scelta della letteratura organistica francese del '900 (Messiaen e Guillou).

Di grande rigore critico e professionale è stato il giudizio della Giuria internazionale che ha assegnato il primo premio consistente in un assegno di lire

8.000.000, 10 recitals in Italia e all'estero; targa e diploma, al milanese Andrea Boniforti, e il terzo premio, consistente in un assegno di lire 2.000.000, un recital nell'ambito del Capri Festival Estate; targa e diploma, al cagliaritano Fabrizio Marchionni".

### WALTER EMERY: GLI ABBELLIMENTI DI BACH a cura di Stefano Romano

Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1997

#### RECENSIONE AL TESTO

Con un ritardo di circa cinquanta anni vede la luce, finalmente, il prezioso testo di Walter Emery, «Bach's ornaments» apparso nel 1953 per i tipi dell'editrice Novello di Londra. C'è voluto il portato di Stefano Romano per consentire ai musicisti italiani la consultazione di un contributo fondamentale nella storia del recupero della prassi interpretativa.

Non è questo un caso isolato, tuttavia. In tempi recenti anche la musicologia e l'editoria italiana si sono accorti che una lacuna era da colmare onde consentire ai musicisti nostrani di uscire da un ghetto disinformato pregiudicante il raggiungimento di stadi evoluti interpretativi. Al riguardo, per dovere d'informazione, è opportuno citare il testo di Arnold Dolmetsch «L'interpretazione della musica dei secoli XVII e XVIII» a cura di Luca Ripanti per Rugginenti Editore, Milano, 1994, quello di Johann Joachim Quantz «Trattato sul flauto traverso» degli stessi, il «Saggio di metodo per la tastiera» in due parti a cura di Gabriella Gentili Verona per l'edizione Curci, Milano, 1973, 1993, «I segreti della musica antica» di Geoffroy-Dechaume per Ricordi editore, Milano, 1964, e il «Metodo per clavicembalo» di François Couperin a cura di Gabriella Gentili Verona per l'edizione Curci, Milano, 1989.

Ma quale significato assume, nel contesto didattico e musicale italiano, l'impegno realizzato da Stefano Romano?

Innanzitutto provoca, stimola e incoraggia i giovani studenti di musica 'professionali' (ci si augura che 'gli anziani' non abbiano necessità di questo) a osservare la creatività del passato (antica, barocca, galante o classica che s'intenda) con la proprietà dovuta, con l'assunzione di una responsabilità nei confronti del segno e degli innumerevoli significati

riposti che esso sottintende ed evoca. Purtroppo, questo ed altri testi, rischiano di rimanere confinati nel terreno dell' 'improbabile' e dell' 'utopistico'. Non è questo cibo per musicologi 'al di fuori della musica', o per fanatici di testimonianze storiche; è pane per musicisti vivi, dentro 'il far musica' in modo vivo, per interpreti rispettosi dei portati di messaggi evocati all' insegna di climi ed umori, segni di un' epoca.

Ma ne trarrà giovamento la vecchia, superata e pigra scuola italiana?

Nutro seri dubbi stante il perpetuarsi di noiosi luoghi comuni: il contrasto fra prassi interpretativa storica e 'rivisitazioni' moderne di stampo ottocentesco, la diffidenza per l' uso degli strumenti antichi, la sordità sui problemi di accordatura, il ristagno in letture impaludate nella fiducia del segno inteso nella sua fissità e perpetuità, il relativo interesse per la ricerca musicologica, la difficoltà a coniugare 'teoria e pratica'.

Tutto ciò non inficia la bontà dell' operazione: il testo si presenta con chiarezza, corredato da una lucida presentazione di Luigi Ferdinando Tagliavini, opportunamente organizzato negli esempi, nitido nella scelta dei caratteri. E' uno strumento che ci fa sentire più vicino Johann Sebastian Bach, alla sua didattica, al suo rispetto per la precisione della scrittura musicale al servizio dell' intenzioni dell' autore.

Eppoi, per chi vorrà accorgersene, contribuisce allo schiudersi di prospettive che non possono non influire su un progresso della scuola musicale in Italia, sulla edificazione di nuovi organi (a trazione meccanica), sulla pratica degli strumenti antichi, sull' uso dell' edizioni originali, sulla dilatazione della preparazione (pratica degli strumenti a tastiera, trattatistica, indagine sulla prassi strumentale), sul recupero della consuetudine dell' improvvisazione d' epoca.

Non mancano anche i rischi: che accadrebbe se il buon intenzionato esecutore 'bevesse' avidamente i consigli bachiani trasferendoli a esecuzioni pianistiche, 'posate' su organi moderni a trazione elettrica, destinate a strumenti moderni? Emergerebbero, in tal caso, contrasti stridenti fra 'fantasmi' scomodi d' epoca e convenienze del nostro tempo.

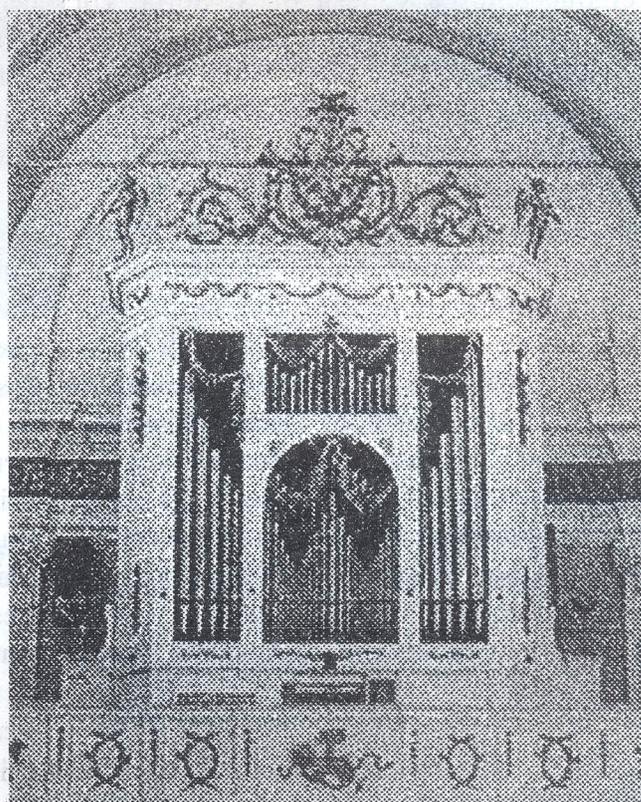
Chiude l' operetta la sapida postfazione di Stefano Romano che contiene la citazione del collaboratore alla traduzione, l' ingegnere Giovanni Vitagliano.

## POGGIO: COSTITUITA L' ASSOCIAZIONE «G.B. MERIGHI»

Lo scorso 28 settembre, presso il circolo Anspi di Poggio Rusco, si è costituita l' Associazione Musicale «Giovanni Battista Merighi».

Le finalità dell' associazione sono di valorizzare l' organo recentemente restaurato, organizzare concerti, promuovere borse di studio per giovani organisti italiani e stranieri nonché provvedere alla manutenzione dell' organo.

L' arciprete don Giuliano Spagna ha colto l' occasione per ringraziare il comitato pro restauro organo Montesanti-Tonoli, il quale in questa occasione è stato sciolto per lasciare posto alla neonata Associazione «Giovanni Battista Merighi», intitolata al sacerdote-compositore-esecutore del secolo scorso.



## RISULTATO DEL 3° CONCORSO ORGANISTICO NAZIONALE

Il concorso organistico nazionale "Monserrato", quest'anno alla sua terza edizione, non ha visto assegnato nè il primo premio nè il terzo. La giuria ha attribuito il secondo a Juri Lanzini di Botticino Mattina (Brescia). La competizione s'è svolta nel santuario "Madonna di Monserrato" in Vallelonga (VV), organizzata dall'omonima Associazione culturale, presieduta dal m° Vincenzo Barbieri. I concorrenti sono stati impegnati in tre prove eliminatorie; ognuna comprendeva tre brani di cui uno d'obbligo: F. Mendelssohn, Sonata in la maggiore op. 65 n. 3; J. Brahms, Praeludium und fuge in a moll W009; M. Dupre' Variations sur un Noël op. 20. I membri della giuria erano: G. Parodi, A. Barbarossa, V. Pascori, V. Barbieri, G. Ferraro.

## ASSEGNATA LA BORSA DI STUDIO "DON GUGLIELMO UGHINI"

L'Associazione Musicale Organistica "Girolamo Cavazzoni" di Mantova ha assegnato la borsa di studio "Don Guglielmo Ughini", edizione 1998.

Fra le numerose adesioni, pervenute all'associazione, il miglior candidato che ha riportato il voto più alto è stata Parisi Vitalba, diplomatasi con votazione 9,50 su 10 presso l'Istituto Musicale Pareggiato di Ceglie Messapico (BR).



## "MISSA GAUDEAMUS" A S. BENEDETTO PO

Lo scorso luglio a S. Benedetto Po (MN) è stata celebrata la "Missa Gaudeamus" per gli artisti. Protagonisti dell'evento sono stati il pittore Lanfranchi, che ha parlato sul tema "Si può pregare attraverso l'arte" e i cantanti Arnaldo Anselmi, Elisabetta Ferrari, Emanuela Moreschi, Daniele Morandini accompagnati all'organo da Carlo Benatti.



## GLI ORGANI DEL DUCA

A San Prospero Secchia (MO), presso la Villa Tusini, si è tenuto un Convegno di Studi dal titolo "Gli Organi del Duca - I Traeri nella tradizione organaria degli Stati Estensi" organizzato dall'Ass. Domenico Traeri.

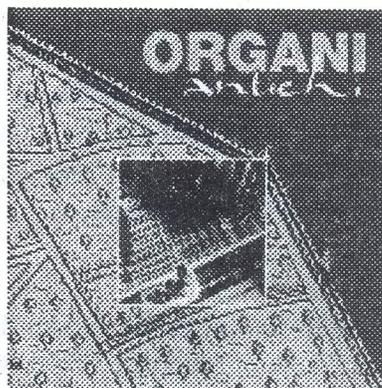
Relatori del Convegno sono stati: Prof. Luigi Ferdinando Tagliavini, Dr. Giacomo Gibertoni, Dr. Oscar Mischiati, Prof. Carlo Giovannini e l'organaro Marco Fratti.

## ORGANI ANTICHI

Per la rassegna *Organi antichi: un patrimonio da ascoltare* a cura di Andrea Macinanti di Bologna, si segnalano gli ultimi appuntamenti della X edizione:

- Ozzano Emilia, chiesa parrocchiale di S. Pietro, martedì 22 dicembre, ore 20.45, coro "Euridice" di Bologna, organista Sergio Turra, direttore Pier Paolo Scattolin;

- Minerbio, chiesa parrocchiale di S. Giovanni Battista, mercoledì 28 aprile 1999, ore 20.45, organista Klemens Schnorr



## ATTIVITA' DEI SOCI

**Carlo Benatti** ha tenuto presso il Liceo "G. Galilei" di Ostiglia una conferenza dal titolo "Il corale luterano nella musica di Bach", organizzato dall'Associazione Culturale Padana "L'Argine".

Nei mesi scorsi ha tenuto lezioni di organo per i ragazzi della scuola media "G. Marconi" di Poggio Rusco (MN).

Ha tenuto concerti nelle seguenti località:

A Piubega (MN) in occasione del restauro dell'organo Giovanbattista Tonelli (1887).

A Suzzara (MN) con "I Cameristi Virgiliani" per la III Rassegna Organistica 1998.

A Poggio Rusco (MN) e a Barco (RE) con il soprano Silvia Felisetti, il mezzosoprano Daniele D'Ingiullo e il basso Lelio Capilupi; a Poggio Rusco con il soprano Patrizia Negrini.

Sabbioni (BO), rassegna "Itinerari Organistici nell'Appennino Bolognese"; Mondovì (CN), XXVIII edizione della rassegna "Corrado Moretti"; Parrocchia di Lucinasco (IM); Caldogno (TV), VI Stagione Concertistica "Concerti in Villa"; S. Ilario d'Enza (RE) con il soprano Silvia Felisetti e il trombettista Fabio Codeluppi in occasione del restauro dell'organo "G. Cavalletti" del 1755; con il soprano Felicia Bongiovanni a Pistoia per l'Associazione "Amici dell'Opera"; Guarda Ferrarese (FE), II rassegna "Percorsi d'Organo"; Fiorano Modenese (MO), rassegna Organi Antichi; Parrocchiale di Quarantoli (MO), XII Autunno Organistico Quarantolese.

**Andrea Allai.** Intensa l'attività che lo ha visto impegnato come organista a Guastalla per il millenario della Basilica di SS. Pietro e Paolo e a Motta sul Secchia nell'ambito della III Rassegna organistica dell'Associazione Traeri.

Con il soprano M. Salardi, il tenore M. Fortini e con il flautista D. Bulgarelli ha tenuto un concerto a Viadana e nella chiesa di S. Martino con il trombettista Marco Catelli.

Ha collaborato nella Petite Messe Solennelle di Rossini, organizzata a Guastalla, Rubiera, Suzzara, Soragna e di recente è stato nominato nel direttivo dell'Associazione Italiana "Organisti di Chiesa" a Reggio Emilia.

**Lelio Capilupi** ha diretto l'Orchestra "I Cameristi Virgiliani" a Villa Bartolomea (VR), Marmirolo,

Suzzara e Castiglione delle Stiviere (MN) dove, unitamente alla corale San Sebastiano, ha diretto il Requiem di Faure' con solisti il soprano Mi Jung Won e il baritono Frano Lufi (del concerto sono stati realizzati un cd e un video).

Ha anche collaborato alla direzione della Cappella Musicale "G.P. Palestrina" di Suzzara in una tournée a Barcellona. Come cantante si è esibito in varie località fra cui Brescia e Ponte Nizza (PV) per il Festival Ultrapadum.

Di particolare prestigio l'incarico avuto dall'Università di Londrina (Brasile) dove ha tenuto una Master Class di canto lirico; è stato ospite della SBT, TV brasiliana, e ha tenuto un concerto esibendosi in duo col contrabbassista Milton Masciadri della Chicago Symphony Orchestra.

Come gli scorsi anni è stato membro di Giuria al Concorso Internazionale di Musica da Camera svoltosi a Perugia.

**Arnaldo Anselmi.** Recentemente il baritono si è esibito in parti solistiche nei Carmina Burana di Karl Orff al Teatro Filarmonico di Verona sotto la direzione del M° Armando Tasso e alla III rassegna organistica di Suzzara.

**Paolo Ghidoni.** Il violinista mantovano in occasione delle manifestazioni musicali del Conservatorio di Mantova, ha inciso musiche di "L. Campiani" per la casa musicale Discantica. Lo scorso settembre ha tenuto un concerto con il Trio Matisse per la XVII edizione Concerti d'Autunno organizzato dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Regione Lombardia, Provincia e Comune di Bergamo. Recentemente è stato richiesto come primo violino dal quartetto "Orlando" di Amsterdam.

Suona su un violino del lituano bolognese A. Urso e su un violino del lituano G. Perazzini.

**Francesco Martini.** Direttore del gruppo Corale Polifonico "Harmonia Mathildica" ha tenuto concerti presso la chiesa parrocchiale di Poggio Rusco; Quarantoli, alla rassegna XII Autunno Organistico; Pieve di Coriano, in occasione del restauro degli affreschi quattrocenteschi nella chiesa parrocchiale. Il gruppo corale, ultimamente, si è esibito in Vaticano e alle carceri di Regina Coeli di Roma.

## PROSSIMI APPUNTAMENTI

Per la Rassegna "Incontri d'Autunno" organizzato dalla Pro Loco, associazioni varie, Amministrazione Comunale di San Benedetto Po, si terrà un Concerto per organo e orchestra nella Basilica di S. Benedetto: sabato 26 dicembre alle ore 16,30.

Protagonisti della serata saranno l'Orchestra "Ippolotov Ivanov" di Mosca diretta da Enrico Becchi e l'organista Carlo Benatti. In programma musiche di Poulenc, Rheinberger, Ciaikovski e Gigout.

Mercoledì 6 gennaio 1999 alle ore 21, presso la cappella del Seminario Vescovile di Mantova, si terrà il concerto dell'Organista Vitalba Parisi, vincitrice della borsa di studio "Don Guglielmo Ughini", istituita dall'Associazione Cavazzoni.

### CONFERENZE

Venerdì 26 febbraio 1999, ore 21, liceo "Galilei" di Ostiglia (MN): "La musica organistica tra Risorgimento e riforma cecilianiana". Relatore Carlo Benatti.

Giovedì 8 aprile 1999, ore 17.30, Circolo cittadino di Mantova: "Lorenzo Perosi, teologo della composizione". Relatore Stefano Patuzzi.

\* \* \*

### ANNUNCI ECONOMICI

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