L. Bottazzo e O. Ravanello

L'ORGANISTA DI CHIESA

Breve metodo per organo

(Secondo il Motu-Proprio di S.S. Pio X)

www.pandolfopaolo.com

INDICE.

Prefazione . . . . . Pag. 3

PARTE PRIMA.

Descrizione dell'Organo . . . » 5
Esercizi pratici . . . . . » 8
3 Preludi facili a 2 parti . . » 11
3 Piccole Invenzioni a 2 voci . . » 12
4 Piccoli Preludi a 3 parti . . » 15
2 Invenzioni a 3 parti . . . » 17
4 Preludi a 4 parti . . . . » 20
2 Fughette a 4 voci . . . . » 23
Esercizi per la Pedaliera. . . » 25
Esercizi sulla Scala in tutti i toni *maggiori* e *minori* . . . » 29
Scala cromatica. . . . . » 34
6 Piccoli Trii progressivi . . » 35
Preludi a 4 parti con pedale obbligato . . . . . » 39
2 Fughette a 4 voci . . . . » 45

PARTE SECONDA.

Dei Modi Gregoriani . . . » 49
Intervalli - Accordi - Moto armonico - Prima regola d'accompagnamento . . . . . » 50
Armonizzazione delle Scale Gregoriane . . . . . » 53
Salti propri del Canto Gregoriano, e loro armonizzazione . . » 55
Regole per la trasposizione dei Modi Gregoriani . . . . . » 61
Sull'accompagnamento delle Melodie Gregoriane . . . . » 62
Melodie Sillabiche e Neumatiche accompagnate . . . . . » 67
Appendice alla Parte II^a *(Scala maggiore* e *minore - Cadenze - Cenni sulla modulazione).* . . . » 69

PARTE TERZA.

Quando si debba suonare l'Organo in Chiesa . . . . . Pag. 72
Il Santo Sacrificio della Messa . » *ivi*
L'Ufficio Divino - *I Vesperi* . . » 73
» » *La Compieta* . » 82
» » *La Benedizione* . » *ivi*
Interludi per il Pange Lingua . » 83
Appendice alla Parte III^a *(Sullo svolgimento dei temi o frammenti gregoriani)* . . . . . » 85

PARTE QUARTA.

N.° 1. Saladino M. - Preludio . » 90
» 2. Gallignani G. - Preludio . » 94
» 3. Mattioli G. - Offertorio-Pastorale . . . . » 97
» 4. Bentivoglio G. - Offertorio-Improvviso . . . . » 102
» 5. Perosi L. - Offertorio "Veni Creator„ . . . . » 106
» 6. Bottazzo L. - Elevazione . » 109
» 7. Coronaro A. - Elevazione . » 111
» 8. Bortolan C. - Elevazione . » 113
» 9. Mattioli G. - Post-Communio . . . . . » 116
» 10. Capocci F. - Comunione . » 119
» 11. Saglia A. - Comunione . » 122
» 12. Ferroni V. - Postludio . . » 127
» 13. Ravanello O. - Marcia Religiosa . . . . . » 129
» 14. Cicognani A. - Trio . . » 133
» 15. Polleri G. B. - Postludio . » 135
» 16. Fin. A. - Finale . . . » 139

APPENDICE.

Alcune norme per la Registrazione » 144
Traduzione di alcuni vocaboli tedeschi . . . . . » 145

3000

PREFAZIONE

È un fatto innegabile e palese a tutti coloro i quali attendono al progrediente sviluppo del pensiero umano e dell'idea religiosa nelle scienze e nelle arti che, dopo il Regolamento emanato dalla Santa Sede il 6 Luglio 1894, la ristaurazione dalla Musica Sacra in Italia, per opera degli Eccellentissimi Vescovi e per il largo contributo dei ben pensanti e benevolenti, è venuta assumendo, specie in alcuni centri, tali proporzioni, che ben si può dire abbia raggiunto il suo vero scopo.

Nel gran numero di pubblicazioni edite con lo scopo di servire alle esigenze dell'arte e della chiesa, mancava ancora però un libro sull'Organo, teorico e pratico allo stesso tempo e sotto ambedue gli aspetti facile e popolare.

A colmare una tale lacuna mira il **Metodo-Teorico-Pratico** *che ci assumemmo di compilare e che offriamo qui a tutti coloro ai quali importa il retto uso liturgico dell'organo.*

L'operetta nostra abbiamo, convenientemente al bisogno, divisa in Quattro Parti.

Nella I^a^ Parte, premessa una breve descrizione dell'Organo, si contiene tutto quello che riguarda lo studio meccanico del Manuale *e del* Pedale.

Nella II^a^ Parte sono contenute sufficienti nozioni sulla modalità *propria del Canto Gregoriano, e le regole che devono osservarsi nell'accompagnarlo.*

Nella III^a^ Parte sono esposti i doveri dell'Organista nelle Sacre Funzioni. A questa è aggiunta un'appendice, nella quale brevemente si tratta dello svolgimento dei Canti Gregoriani.

Nella IV^a^ Parte finalmente, abbiamo raccolte alcune composizioni espressamente scritte da distinti Maestri Italiani.

E poichè parecchie di quelle musiche, che usansi nelle nostre Chiese vengono dalla Germania, si è creduto bene di dare in fine la spiegazione di quei vocaboli tecnici tedeschi, coi quali vengono indicati il movimento e la registrazione dei pezzi.

Tutto questo abbiamo procurato di fare con accuratezza coscienziosa, e se la nostra operetta gioverà al santo scopo di migliorare il suono liturgico dell'organo, ci parrà d'aver ottenuto la più bella soddisfazione e la più gradita ricompensa.

LUIGI BOTTAZZO
ORESTE RAVANELLO

PARTE PRIMA

DESCRIZIONE DELL'ORGANO.

Lo scopo della modesta operetta, che presentiamo allo studioso, ci vieta di tessere, anche brevemente, la **Storia dell'Organo**; che, per quanto d'altra parte importantissima, non è per noi qui d'assoluta necessità; ci siamo perciò limitati a dare una concisa e chiara descrizione dell'Organo, non senza consigliare lo studioso, di completare la sua coltura, consultando quegli autori che, con maggior competenza di noi, scrissero su tale estesissimo argomento.

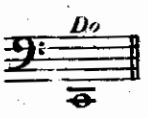
PARTI PRINCIPALI DELL'ORGANO.

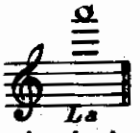
(*a*) Manuali — (*b*) Pedaliera — (*c*) Somieri — (*d*) Mantice — (*e*) Canne — (*f*) Meccanica di trasmissione.

2. PARTI SECONDARIE

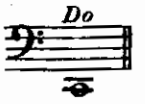
(*a*) Conduttori del vento — (*b*) Mantici di compensazione — (*c*) Leva pneumatica — (*d*) Pistoncini pneumatici e pedalini d'accoppiamento e di combinazione — (*e*) Cassa espressiva.

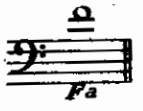
DESCRIZIONE DELLE PARTI PRINCIPALI.

(*a*) Si chiamano *Manuali*, le tastiere su cui si suona colle mani. Tali tastiere, ognuna delle quali deve contare almeno 58 tasti dal 

al 

possono arrivare, negli organi di gran mole, anche al numero di cinque; negli ordinari poi, due sono universalmente riconosciute necessarie.

(*b*) La *Pedaliera*, tastiera su cui si suona coi piedi, serve per l'esecuzione della parte più grave nel pezzo musicale. Essa consta di 27 o 30 *tasti* o *pedali* dal 

al 

Dev'essere *concava*, ed avere i tasti corti leggermente disposti a raggi concentrici.

(*c*) *Somiere* è una specie di cassa di legno durissimo, nella quale viene raccolta l'aria che a mezzo di speciali *conduttori* proviene dal *mantice*, e serve ad alimentare le *canne* poste su corrispondenti fori, praticati nella parte superiore del somiere medesimo.

Vi sono varie specie di somieri, cioè a *tiro*, a *vento*, a *pistoni*, a *valvole coniche*, ecc.

Il numero dei somieri è in relazione colla grandezza dell'Organo.

(*d*) I *Mantici*, posti in movimento dall'uomo o da un motore meccanico, spingono l'aria nei somieri Vi sono mantici *cuneiformi*, a *cilindro*, a *lanterna*, a *bilancia*, ecc.

(*e*) Le *Canne* sono tubi sonori cilindrici, o parallelopipedi di metallo o di legno. La *lunghezza*, delle canne è in relazione coll'*altezza* del suono, perciò tanto più *grande* sarà una canna, tanto più *grave* sarà il suono ch'essa produce. Vi sono canne di 1 *piede* (32 centimetri) di 2, di 4, di 8, di 16, di 32, e perfino di 64 *piedi*. Per maggior intelligenza rendiamo avvertito lo studioso che si dice *registro* di *1 piede*, di *8 piedi*, ecc., quella serie di canne delle quali la più grande avrà l'altezza di *1 piede*, di *8 piedi*, ecc.

Prendendo come punto di confronto il *Do* centrale del pianoforte vediamo che toccando il tasto corrispondente sul manuale, la canna di *32 p.* ci dà un suono di 2 ottave più basso, quella di *16 p.* di un'ottava soltanto, quella di *8 p.* l'unisono, quella di *4 p.* l'ottava superiore, quella di *2 p.* fornisce un suono di 2 ottave più alto e quella di *1 p.* un suono 3 ottave più acuto.

(*f*) *Meccanica di trasmissione.* Come per mezzo delle dita si trasmette sui tasti il pensiero dell'artista, così l'azione delle dita stesse vien trasmessa ai tubi sonori, mediante speciali meccanismi posti in movimento della pressione del tasto. Vari sono i sistemi di trasmissione meccanica; quello a *catenacciatura*, il *meccanico pneumatico*, il *tubolare pneumatico*, e l'*elettrico pneumatico*.

Non esitiamo ad affermare che, considerata ben ogni cosa, il sistema *meccanico pneumatico* è il più sicuro.

PARTE FONICA.

Canne aperte o *tappate*. — Le canne *aperte* sono quelle nelle quali la colonna d'aria esce per la parte superiore, in opposizione alle *tappate* nelle quali il suono esce unicamente dalla *bocca*, essendone chiusa da apposito tappo l'apertura superiore. La canna tappata (Bordone) da un suono più dolce e cupo della canna aperta, della quale risuona un'ottava più sotto; così, per esempio tappando una canna di 8 piedi, si ha un suono di 16 piedi.

Le varie specie di Registri.

I Registri dell'organo si dividono in 2 categorie principali: (*a*) Registri ad *anima;* (*b*) id. id. *ancia*.

(a) Registri ad Anima

I Registri ad *anima* si dividono in 3 classi: I^a^ di *fondo;* II^a^ di *ripieno;* III^a^ di *combinazione*.

I^a^ Registri di fondo:

Ai registri di fondo appartengono: i *Principali* di *8-16-32 p.;* l'*Ottava* di *4 p.* al manuale; *Contrabasso* di *16 p.;* il *Subbasso* di *16-32 p.;* i *Bassi* e l'*Ottava* di *8 p.* alla pedaliera.

Seguono poscia: l'*Eufonio* di *8 p.;* la *Dulciana* di *8* e *4 p.* Questi due registri appartengono alla famiglia dei *Principali,* coi quali hanno analogia di timbro, e si distinguono dai *Principali* per un maggior grado di dolcezza.

Viole. — Alla famiglia delle *Viole* appartengono: la *Viola* propriamente detta di *8* e *4 p.;* la *Gamba* di *8 p.* (più robusta della prima); la *Controgamba* di *16 p.;* il *Violino* di *8* e *4 p.* al manuale; il *Violone* di *16 p.;* il *Cello* di *8 p.* alla pedaliera.

Il *Salicionale* o *Salicet* di *8* e *4 p.* appartengono a questa specie. Alle *Viole* viene applicato il *freno armonico,* per renderne più chiara la voce e più sicura l'intonazione.

Flauti. — Di questa specie sono: Il *Flauto* di *8 p.;* il *Flauto armonico* di *4 p.;* il *Piccolo* di *2* e *4 p.* al manuale e il *Flautone* di *8* e *4 p.* alla pedaliera.

Il *Bordone* o *tappato* di *8 p.* somiglia nel timbro al *Flauto,* specialmente nelle note acute, e perciò crediamo opportuno di comprenderlo in questa categoria.

I Registri di fondo e specialmente i *Principali* debbono avere la preponderanza nell'organo; da essi dipende l'*omogeneità*, la *maestosità* e la *robustezza* del suono.

II^a^ Registri di ripieno:

I *Principali* sono la base del *Ripieno,* che vien formato da canne che danno l'*Ottava,* la 15^a^ (*decimaquinta*) la 22^a^ (*vigesimaseconda*), la 29^a^ (*vigesimanona*); mentre altre danno la *duodecima* (questa negli organi maggiori) la 19^a^ (*decimanona*) e la 26^a^ (*vigesimasesta*) del suono principale.

Questo armonioso impasto imprime all'organo il suo carattere tipico.

III^a^ Registri di combinazione:

Vengono così appellati quei registri che non si suonano mai soli ma sempre assieme ad un altro,

L'*Unda Maris* o *Voce umana* (da non confondersi con quella a *Lingua*). La *Voce Celeste* od *Angelica* di *8 p.;* l'*Aeolina* di *8 p.* ed anche di *4 p.*

Questi registri vengono accordati *crescenti* dal principale.

(b) Registri ad Ancia.

I Registri ad *ancia* si dividono in: I° Registri a *lingua battente;* II° Registri a *lingua libera*.

I° Registri a lingua battente:

A questa specie appartengono: la *Tromba* di *16* e di *8 p.;* il *Clarone* di *4 p.;* il *Clarino* di *8 p.;* l'*Oboe* di *8* e *4 p.;* la *Tuba Mirabilis* di *8* e *16 p.* e il *Flicorno* di *8 p.* al manuale. La *Bombarda* di *32* e *16 p.;* il *Trombone* di *16* e *8 p.;* il *Contrafagotto* di *16* e *8 p.* al pedale.

Questi registri, di carattere robusto, devono essere proporzionati nel numero a quelli di fondo, in maniera che in media su 9 registri di fondo, se ne trovi una a lingua battente. Negli organi di poca mole sarà bene non introdurne.

II° Registri a lingua libera:

Sono il *Corno* di *8 p.;* la *Musette* di *8 p.* e le *Voci umane.*

Questi registri hanno un suono molto più dolce dei primi, ma subiscono, come essi, l'influenza delle variazioni termometriche, il che li rende spesse volte inservibili.

I registri di ripieno non si adoperano mai con la voce umana, la voce celeste e le voci corali; le quali si usano con qualche registro di fondo.

DESCRIZIONE DI TRE TIPI D'ORGANO.

I.

PICCOLO ORGANO DA STUDIO.

2 MANUALI DI 58 TASTI ciascuno
PEDALIERA DI 27 TASTI
4 PEDALINI
3 PISTONCINI per ciascun Manuale.

I° Manuale. *Grand'Organo.*		II° Manuale. *Organo Espressivo.*	
1. Principale	8 p.	1. Gamba	8 p.
2. Dolce	8 p.	2. Salicionale	8 p.
3. Ottava	4 p.	3 Fugara	4 p.

Pedaliera.

Bordone . . . . 16 p.

Pedalini.

(Cominciando dal lato sinistro del suonatore) 1. Unione Pedaliera al I° Manuale — 2. Unione Pedaliera al II° Manuale — 3. Unione Manuali — 4. Espressione.

3 Pistoncini sul frontalino delle due tastiere.

1	2	3
ann.	*mf.*	*f.*

II.

ORGANO DA CHIESA DI MEDIA GRANDEZZA.

2 MANUALI DI 58 TASTI ciascuno
PEDALIERA DI 27 TASTI
6 PEDALINI
6 PISTONCINI per ciascun Manuale.

I° Manuale. *Grand'Organo*		II° Manuale. *Organo Espressivo*	
1. Principale	16 p.	1. Principale	8 p.
2. Principale	8 p.	2. Gamba	8 p.
3. Flauto	8 p	3. Bordone	8 p.
4. Dulciana	8 p.	4. Ottava	4 p
5. Flauto	4 p.	5. Flauto	4 p.
6 Ottava	4 p.	6. Decimaquinta	2 p
7 Decimaquinta	2 p.	7. Pieno a 2 file: 19, 22.	
8. Pieno a 4 file: 19,22,26,29		8. Voce Celeste	8 p.
9. Voce Umana	8 p	9 Oboe	8 p.
10 Tromba	8 p.		

Pedaliera.

1. Contrabasso	16 p.	3. Ottava	8 p.
2. Bordone	16 p	4 Bordone	8 p.

Pedalini.

1. Unione Pedaliera al I° Manuale — 2. Unione Pedaliera al II° Manuale - 3. Unione Manuali — 4. Ripieno al Grand'Organo — 5. Ripieno all'Organo Espressivo — 6 Espressione

Pistoncini.

1	2	3	4	5	6
ann.	*pp.*	*p.*	*mf.*	*f.*	*ff.*

III.

ORGANO DA CHIESA A 3 MANUALI DI MEDIA GRANDEZZA.

3 MANUALI DI 58 TASTI
PEDALIERA DI 30 TASTI
10 PEDALINI
6 PISTONCINI per ciascun Manuale

I° Manuale. *Grand'Organo.*		II° Manuale. *Organo Corale.*		III° Manuale. *Organo Espressivo.*	
1. Principale	16 p.	1. Quintadena	16 p.	1. Controgamba	16 p.
2. Principale	8 p.	2. Eufonio	8 p.	2. Principale	8 p.
3 Flauto	8 p.	3. Gamba	8 p.	3. Viola	8 p.
4. Dulciana	8 p.	4. Bordone	8 p.	4. Dolce	8 p.
5. Salicionale	8 p.	5. Ottava	4 p.	5. Ottava	4 p.
6. Flauto	4 p.	6. Flauto	4 p	6 Flauto	4 p.
7. Ottava	4 p.	7. Voce Celeste	8 p.	7. Decimaquinta	2 p.
8. Decimaquinta	2 p.	8. Clarinetto	8 p.	8. Pieno a 2 file: 19, 22.	
9. Pieno a 4 file: 19, 22, 26, 29.				9. Concerto Viole.	
10. Voce Umana	8 p.			10. Oboe	8 p.
11. Tromba	8 p.				

Pedaliera.

1. Contrabasso	16 p.	3. Bordone	16 p.	5. Violoncello	8 p.
2. Violone	16 p.	4 Bordone	16 p.	6. Flautone	8 p.

Pedalini.

1. Unione Pedaliera al I° Manuale — 2. Unione Pedaliera al II° Manuale — 3. Unione Pedaliera al III° Manuale — 4. Unione del I° Manuale al II° — 5. Unione del I° Manuale al III° — 6. Unione del II° Manuale al III° — 7. Unione dei 3 Manuali — 8. Ripieno al Grand'Org. — 9. Ripieno all'Organo Espr — 10. Espressione

6 Pistoncini sul frontalino di ciascun Manuale.

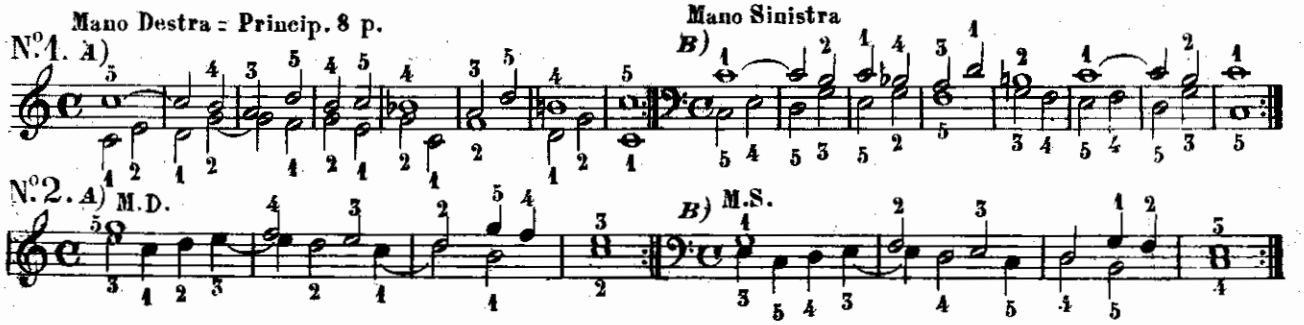
1	2	3	4	5	6
ann.	*pp.*	*p.*	*mf.*	*f.*	*ff.*

ESERCIZÎ PRATICI

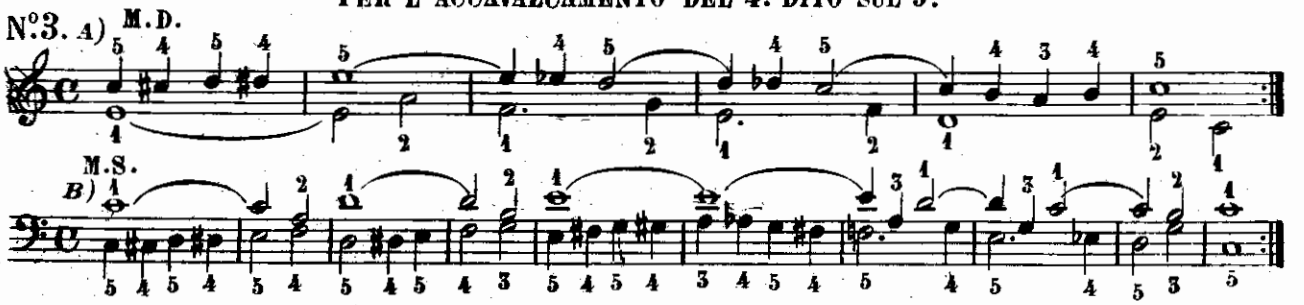
AVVERTENZA – Il giovane che intenda dedicarsi allo studio dell'organo, deve aver fatto un corso preparatorio del pianoforte svolto approssimativamente come segue:
a) Cenni teorico pratici di A. Angeleri - *b)* Esercizî e preludî di M. Clementi - *c)* 25 Studî per il ritmo e l'espressione di S. Heller Op. 47.
d) Piccoli Preludî, Fughette, e 15 invenzioni a 2 parti di G. S. Bach - Edizione Peters N. 200 . - *e)* Studio complementare d'armonia.

Vien da sè che, per giungere ad un certo grado di perfezione, bisogna con lo studio dell'organo, proseguire lo studio del pianoforte e della composizione.

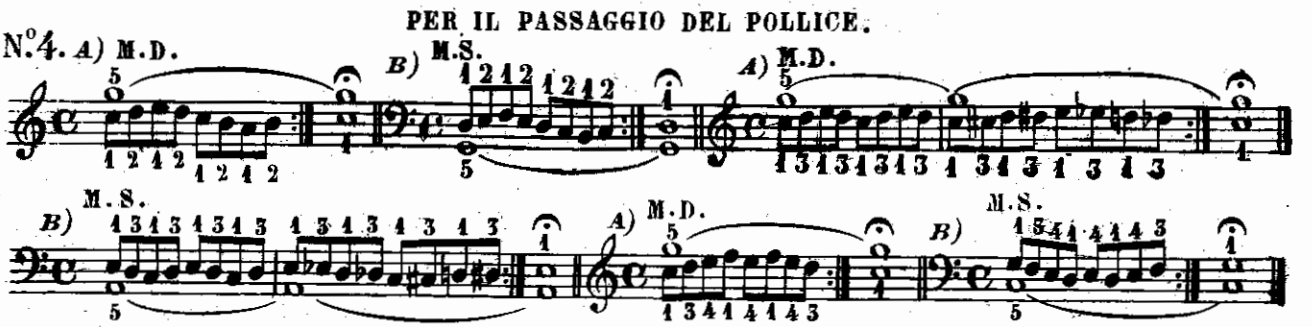
ESERCIZIO PER IL LEGATO SENZA SOSTITUZIONE DELLE DITA.



PER L' ACCAVALCAMENTO DEL 4.° DITO SUL 5.°

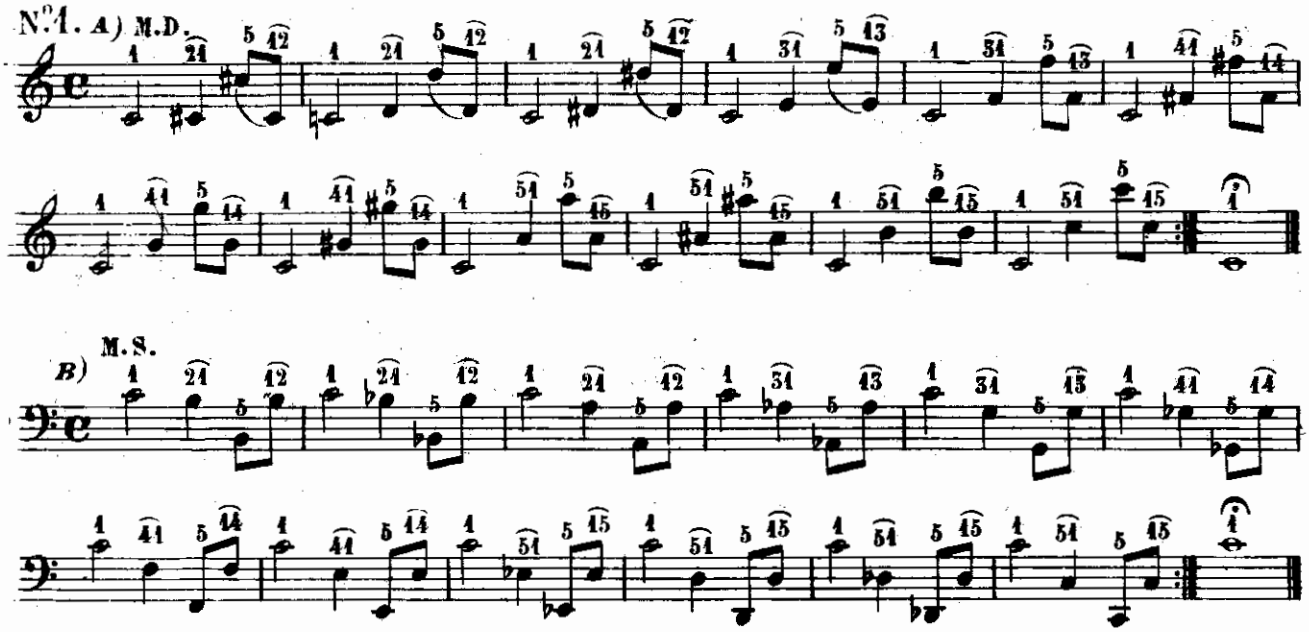


PER IL PASSAGGIO DEL POLLICE.



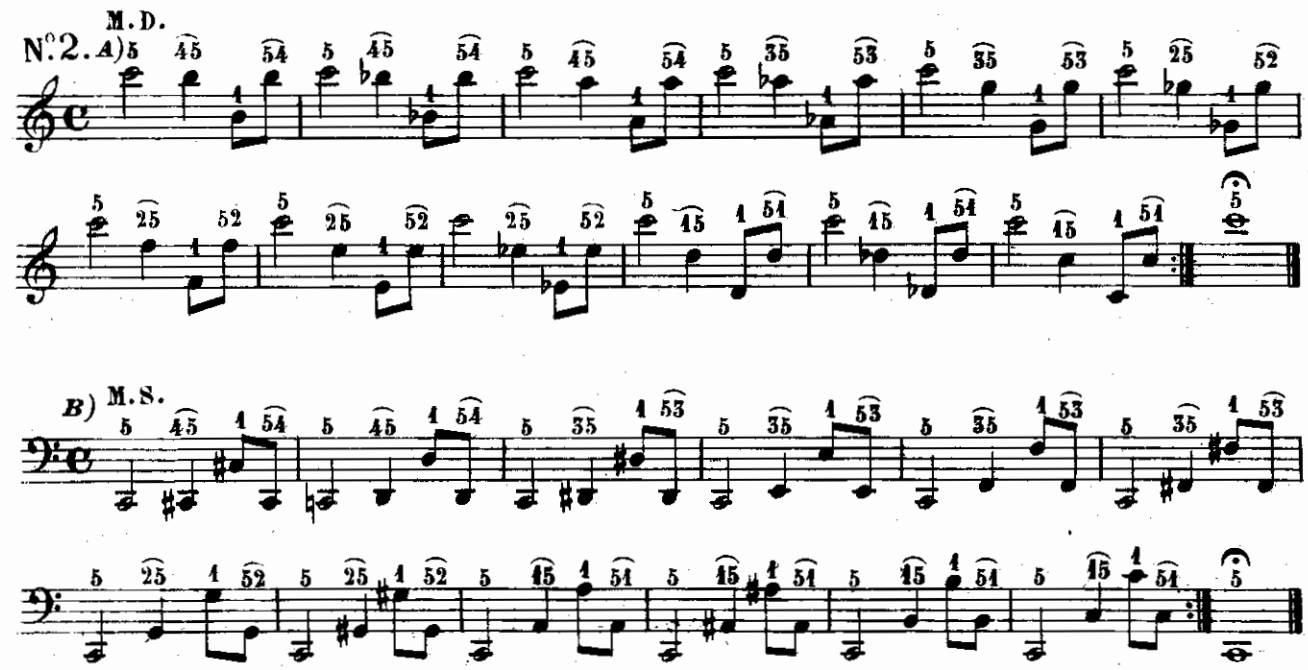
ESERCIZI PER LA SOSTITUZIONE DELLE DITA.

N°1. A) M.D.



B) M.S.

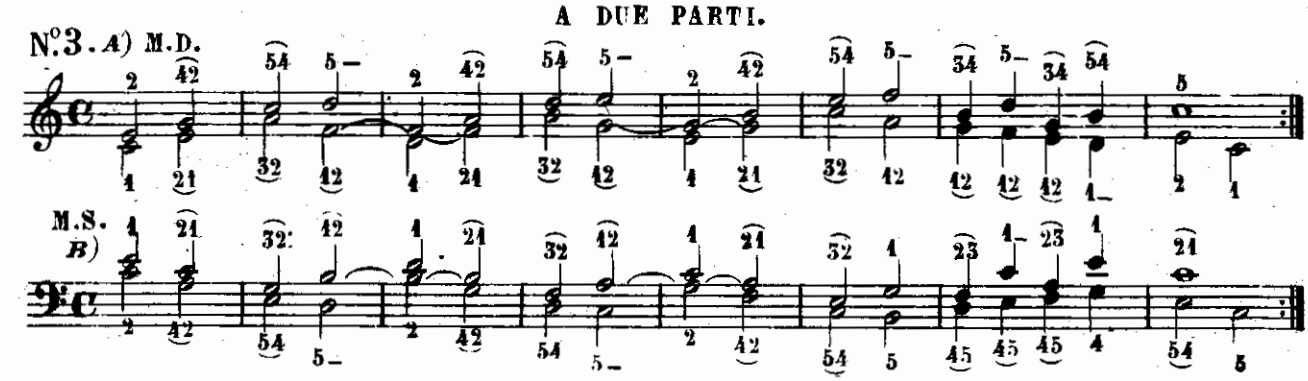
N°2. A) M.D.



B) M.S.

A DUE PARTI.

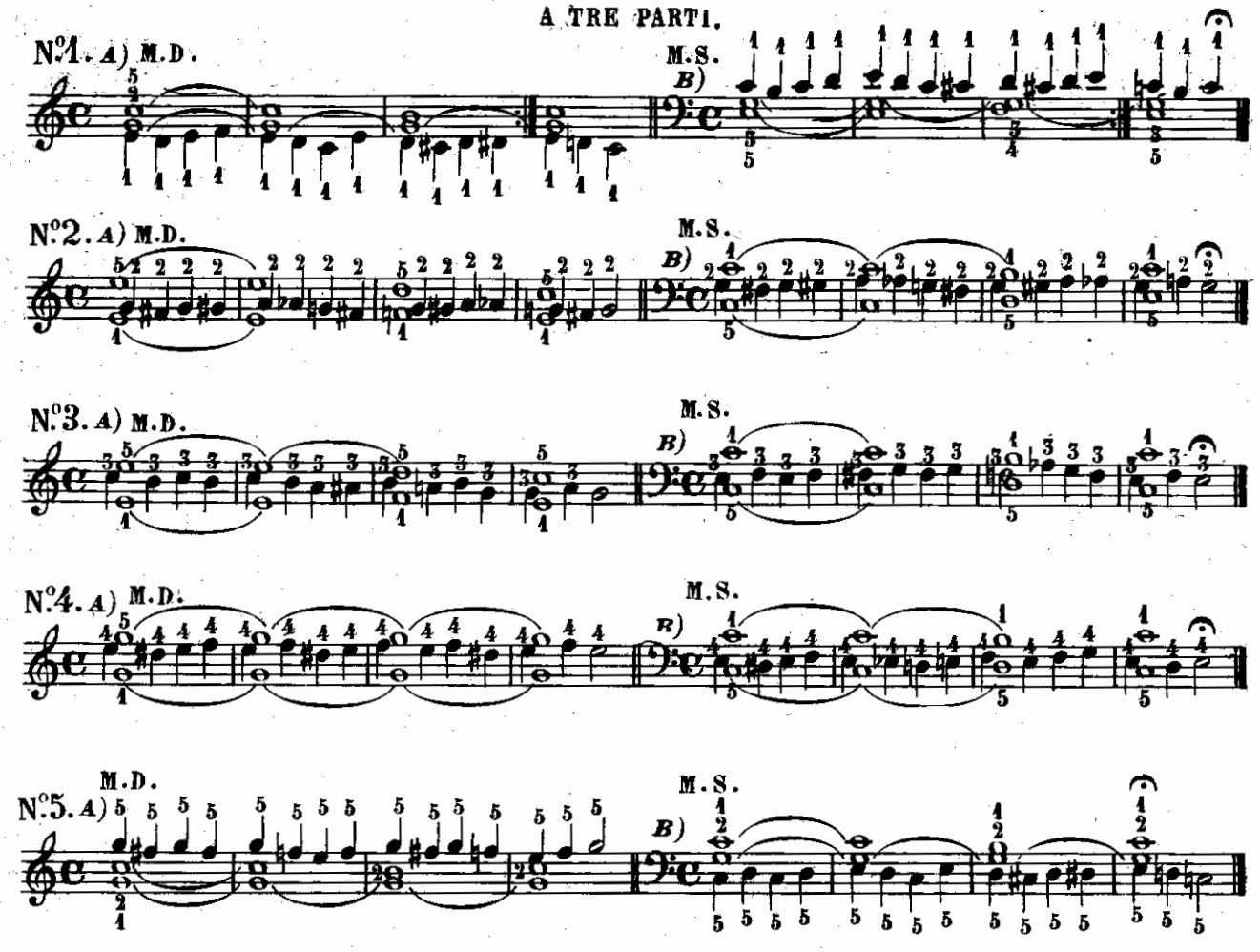
N°3. A) M.D.



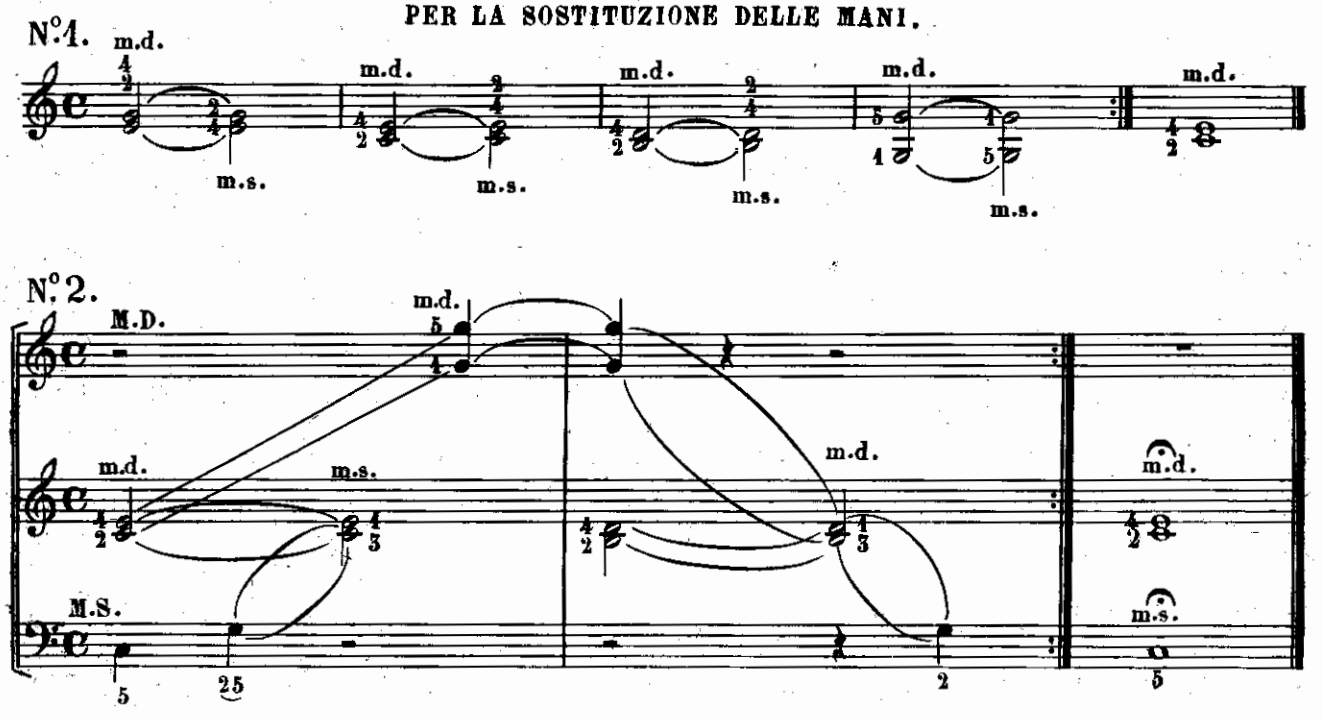
B) M.S.

PER LO STRISCIANDO DELLE DITA.

A TRE PARTI.



PER LA SOSTITUZIONE DELLE MANI.

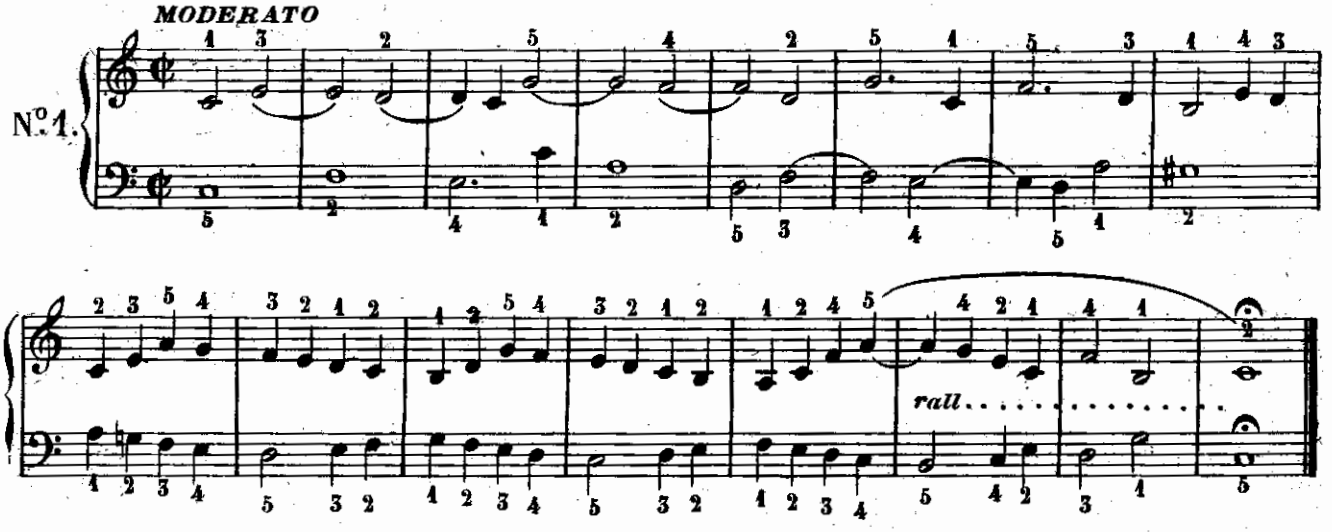


3 PRELUDI FACILI A 2 PARTI.

1° Man. Princip. 8, Ottava 4.

MODERATO

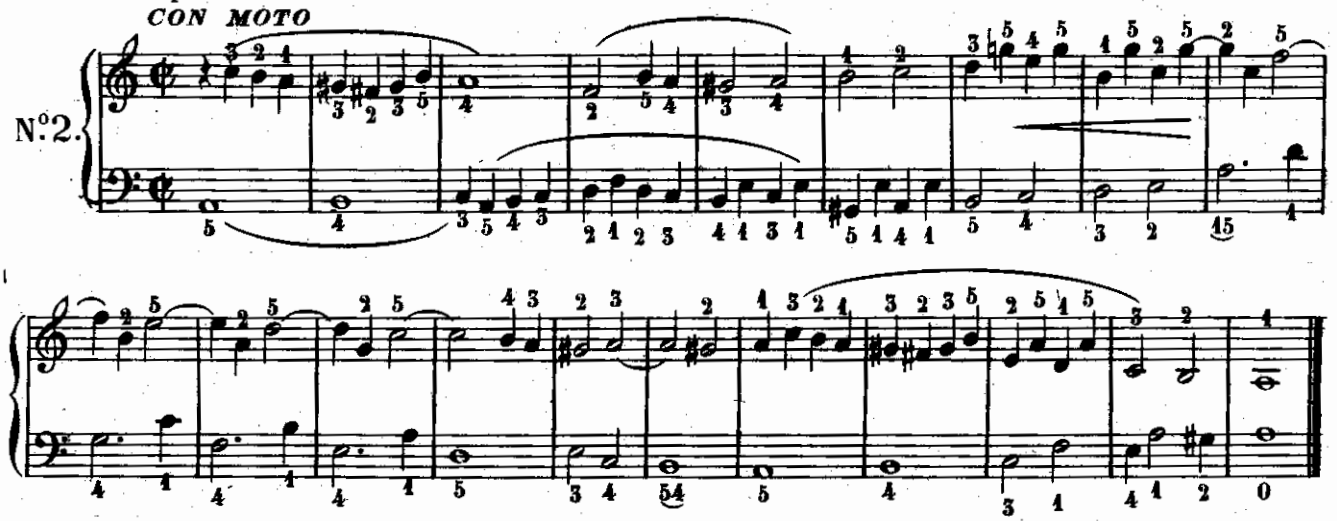
N°1.



Princip. 8, Bordone 8. Flauto 4.

CON MOTO

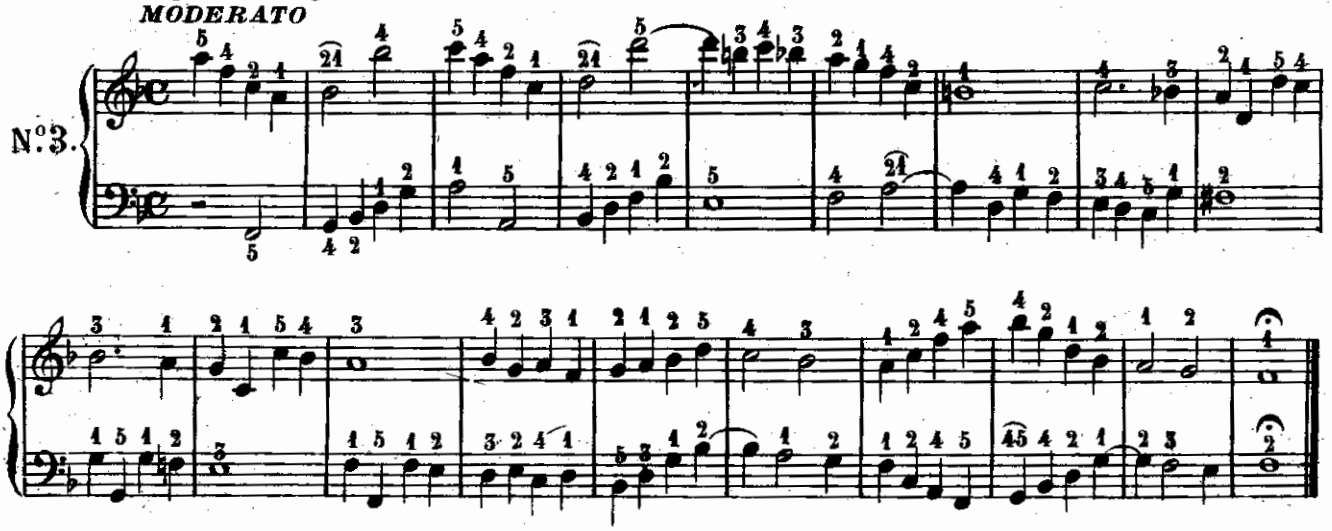
N°2.



Princip. 16, Princip. 8.

MODERATO

N°3.



www.pandolfopaolo.com

3 PICCOLE INVENZIONI A 2 VOCI.

2.° Man. Gamba 8.

ANDANTE

N.° 1.

p

rall.

Princip. 8, Voce umana 1.° Man.

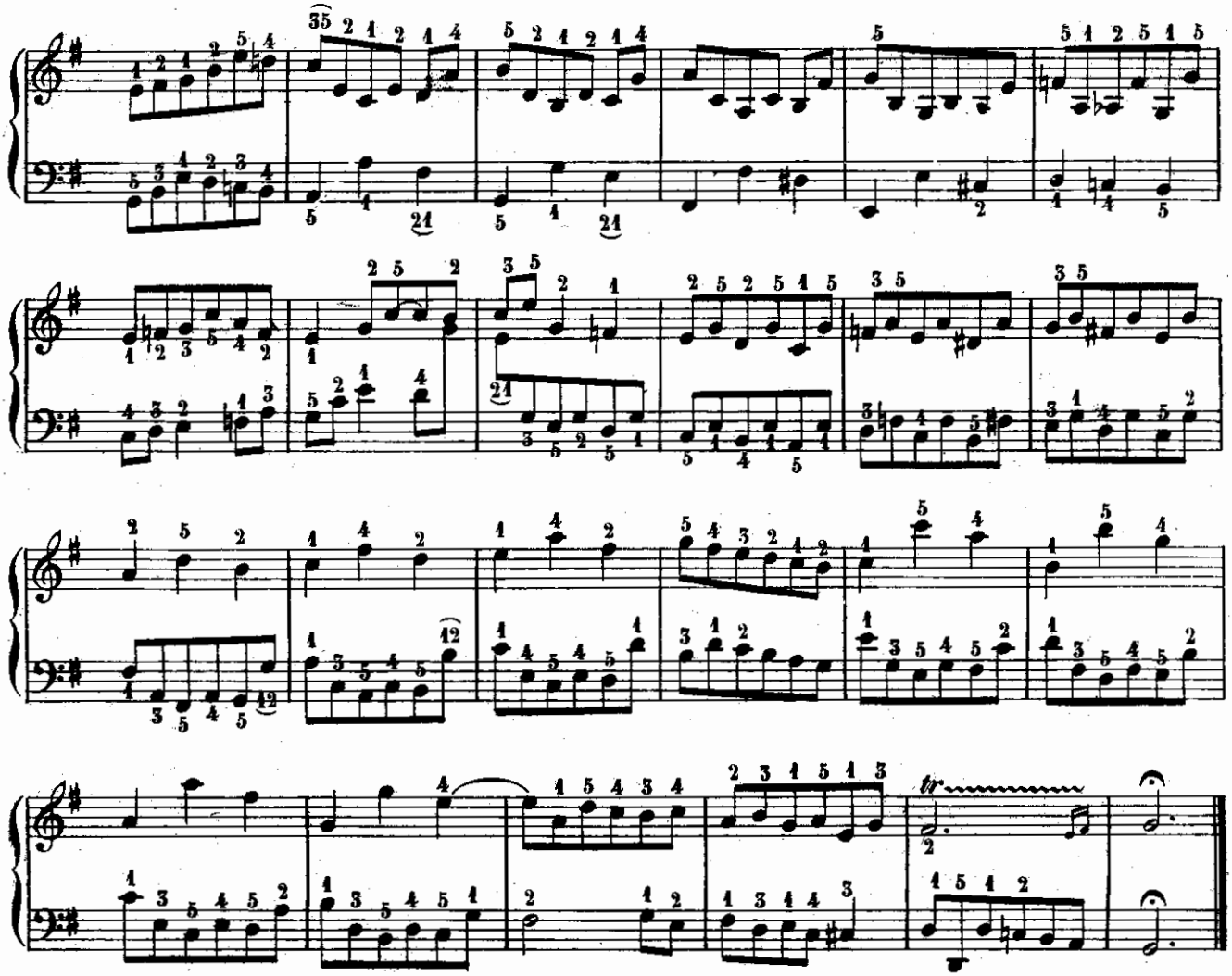
CANTABILE

simile

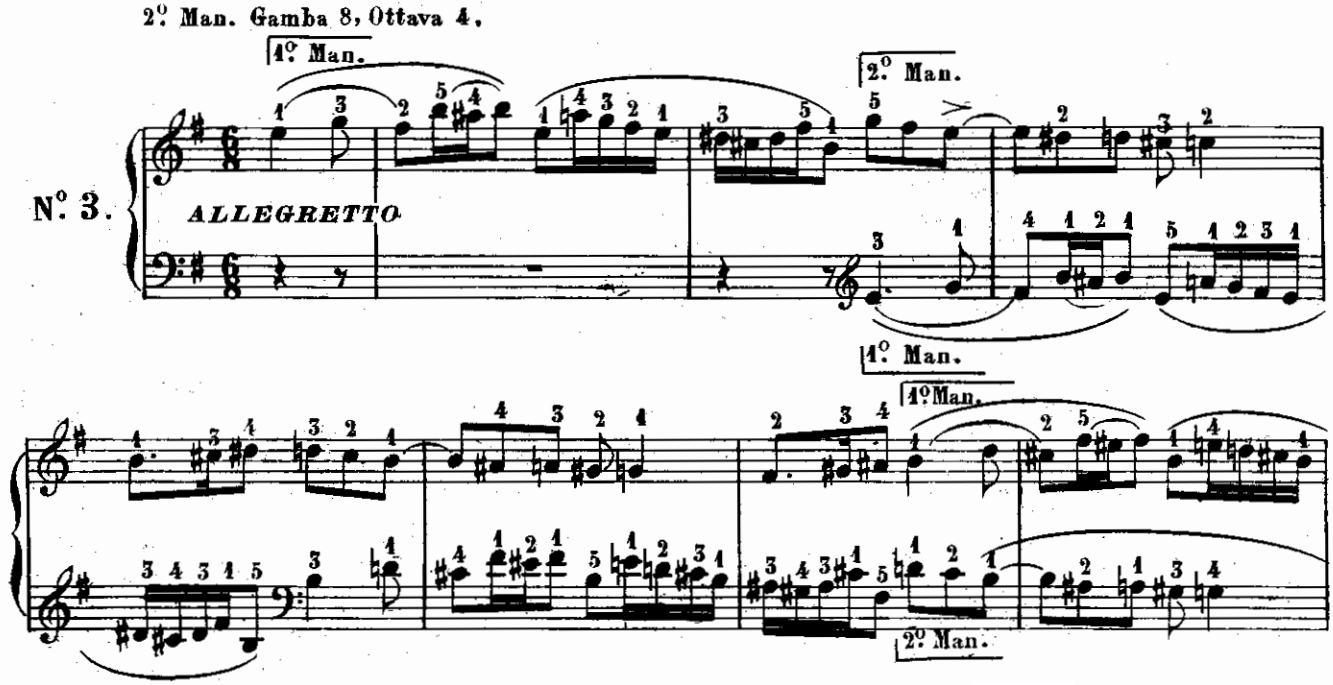
N.° 2.

simile

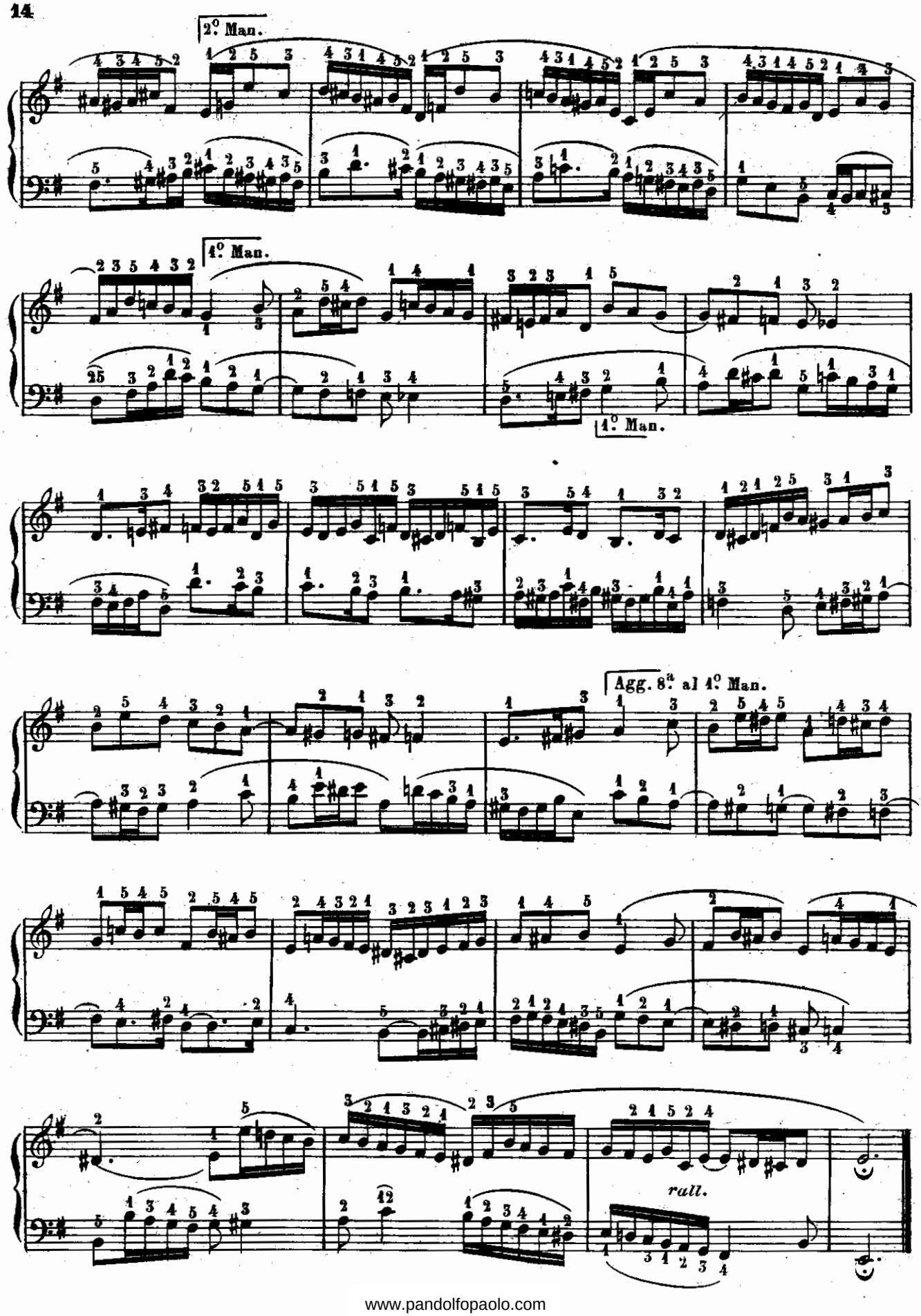
www.pandolfopaolo.com



1°. Man. Princip. 8, Flauto 4.
2°. Man. Gamba 8, Ottava 4.



www.pandolfopaolo.com



www.pandolfopaolo.com

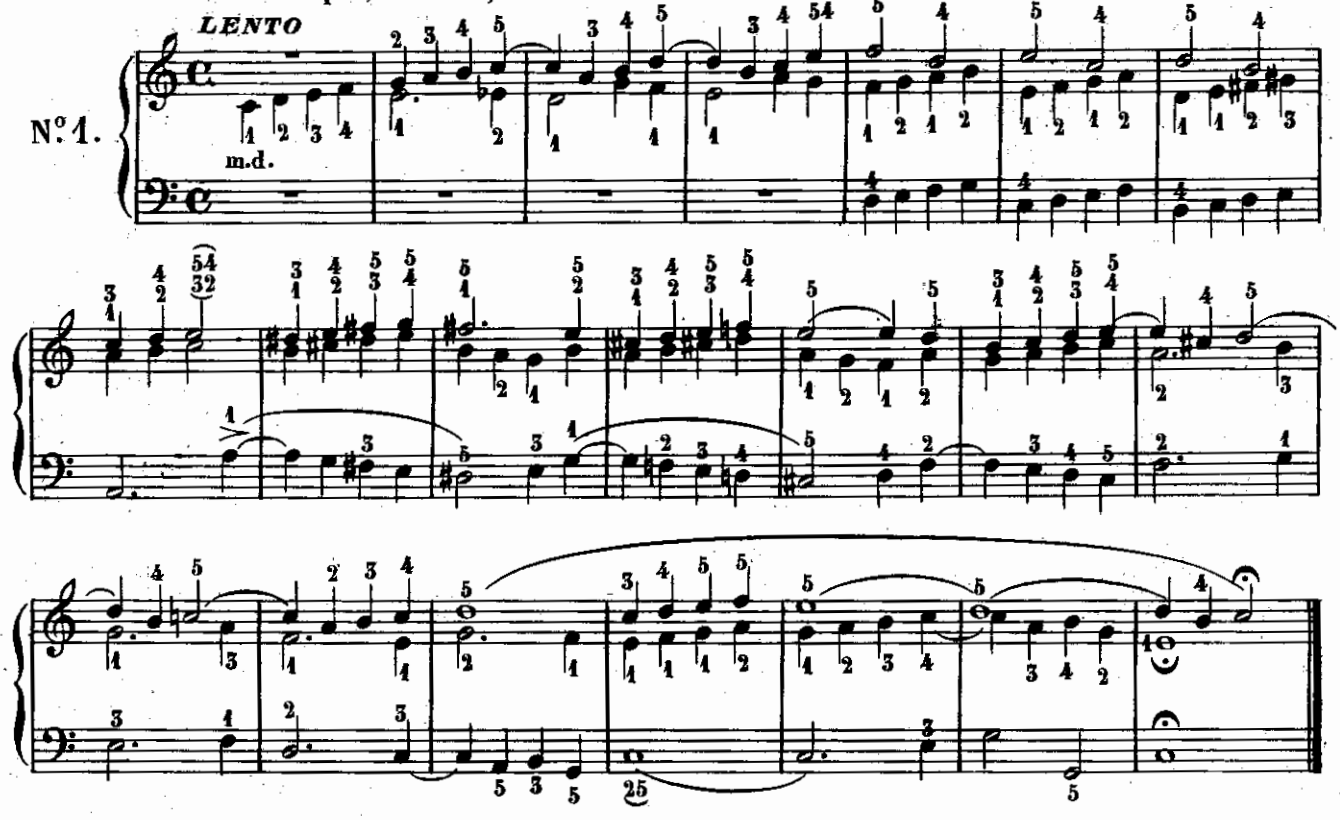
4. PICCOLI PRELUDI A 3 PARTI.

1° Man. Princip. 8, Flauto 4, Ottava 4

LENTO

N°1.

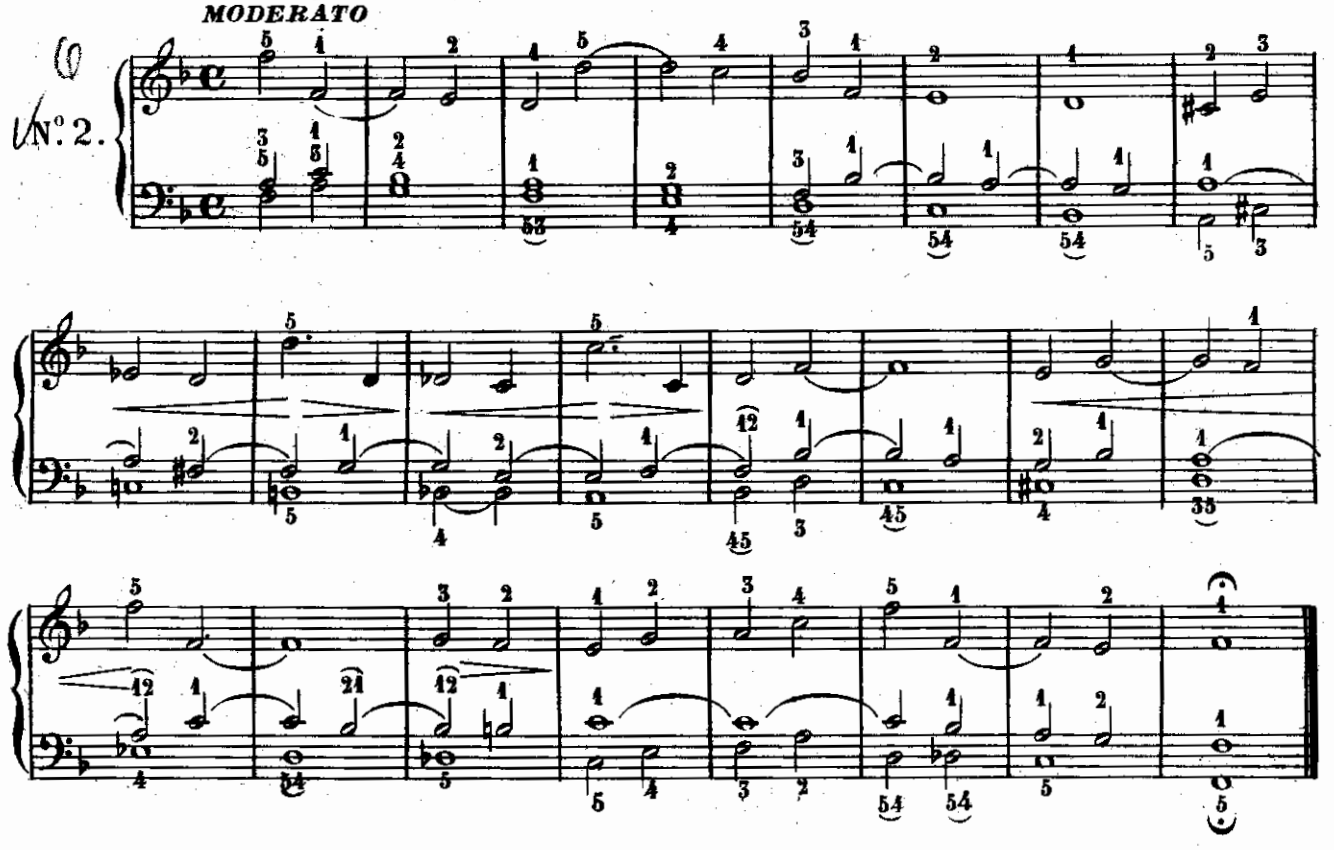
m.d.



2° Man. Princip. 8, Voce umana 8

MODERATO

N°2.

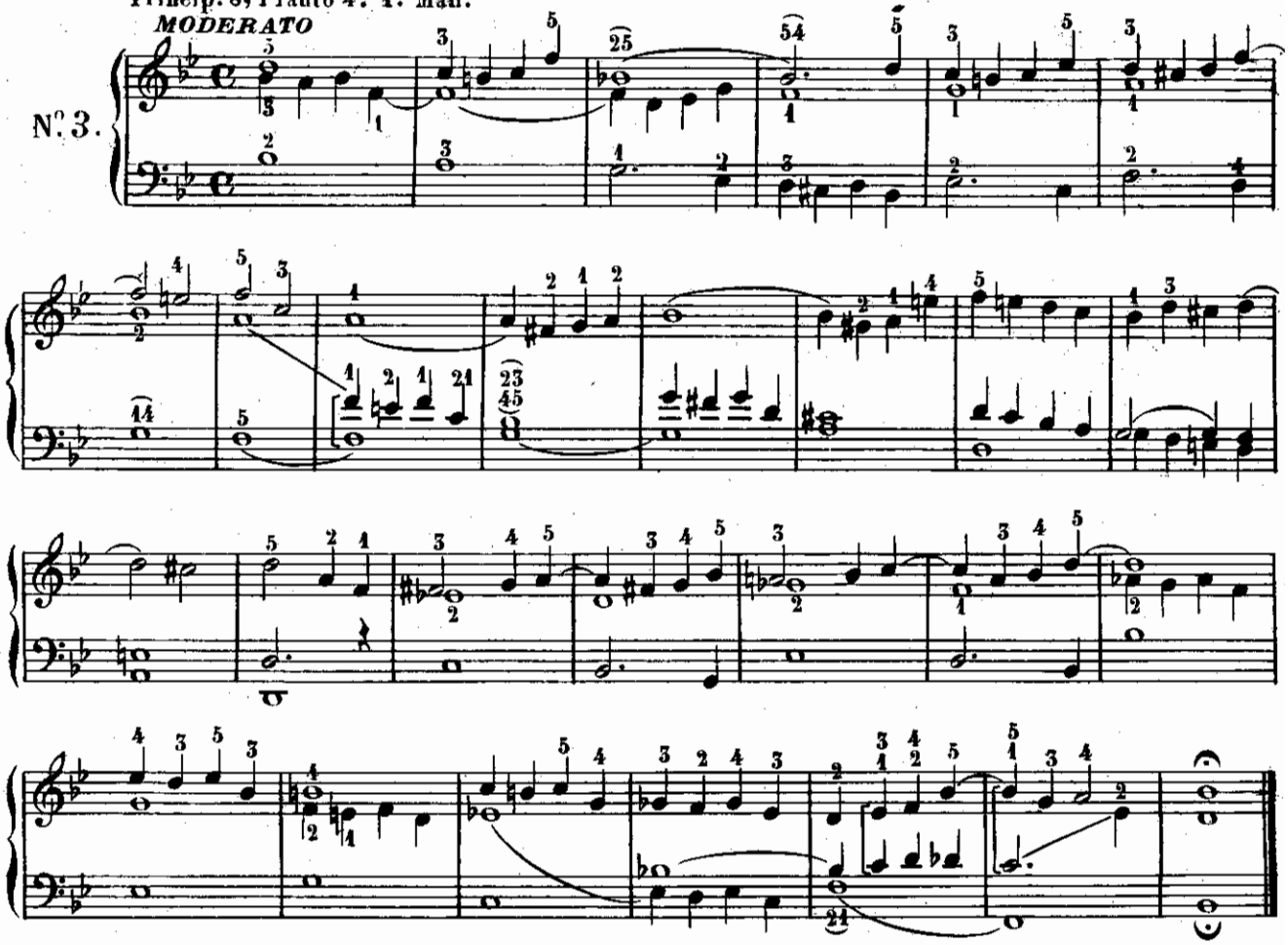


www.pandolfopaolo.com

Princip. 8, Flauto 4. 1º Man.

MODERATO

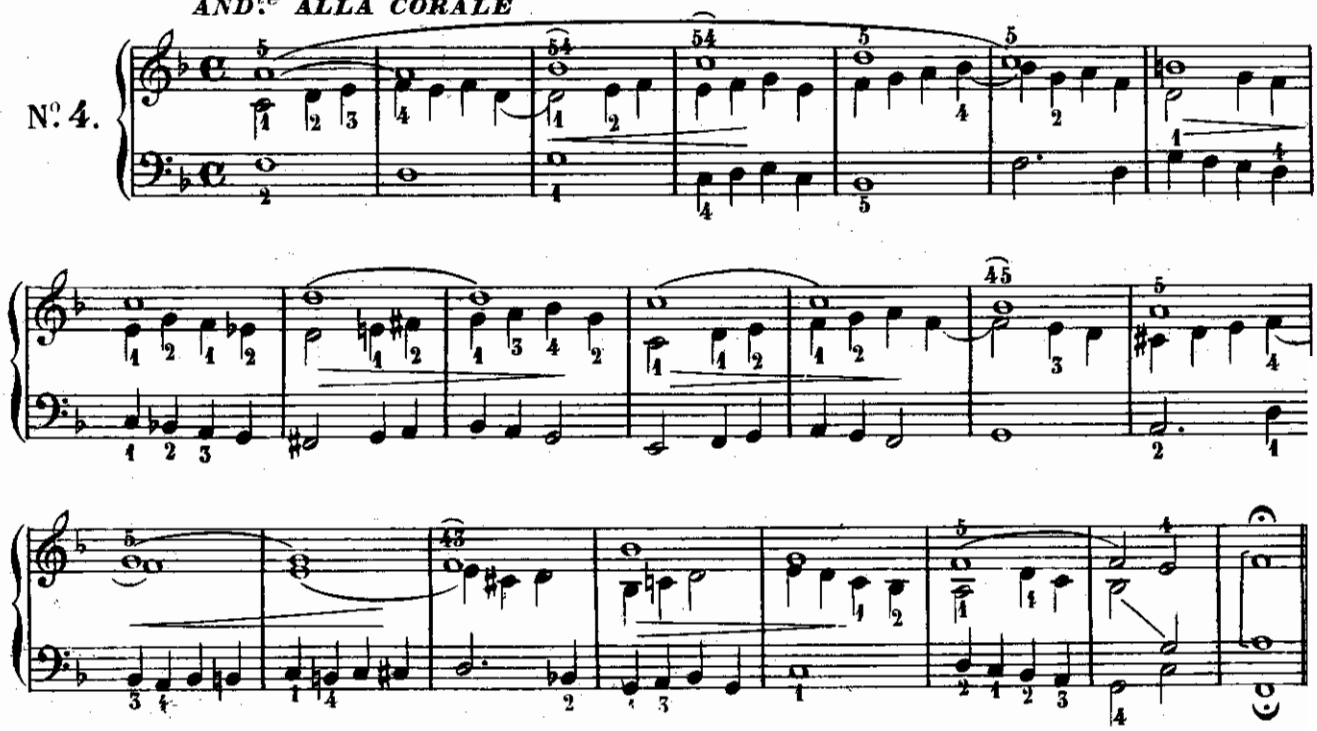
N.º 3.



2º Man. Princip. 8, Voce Umana 8.

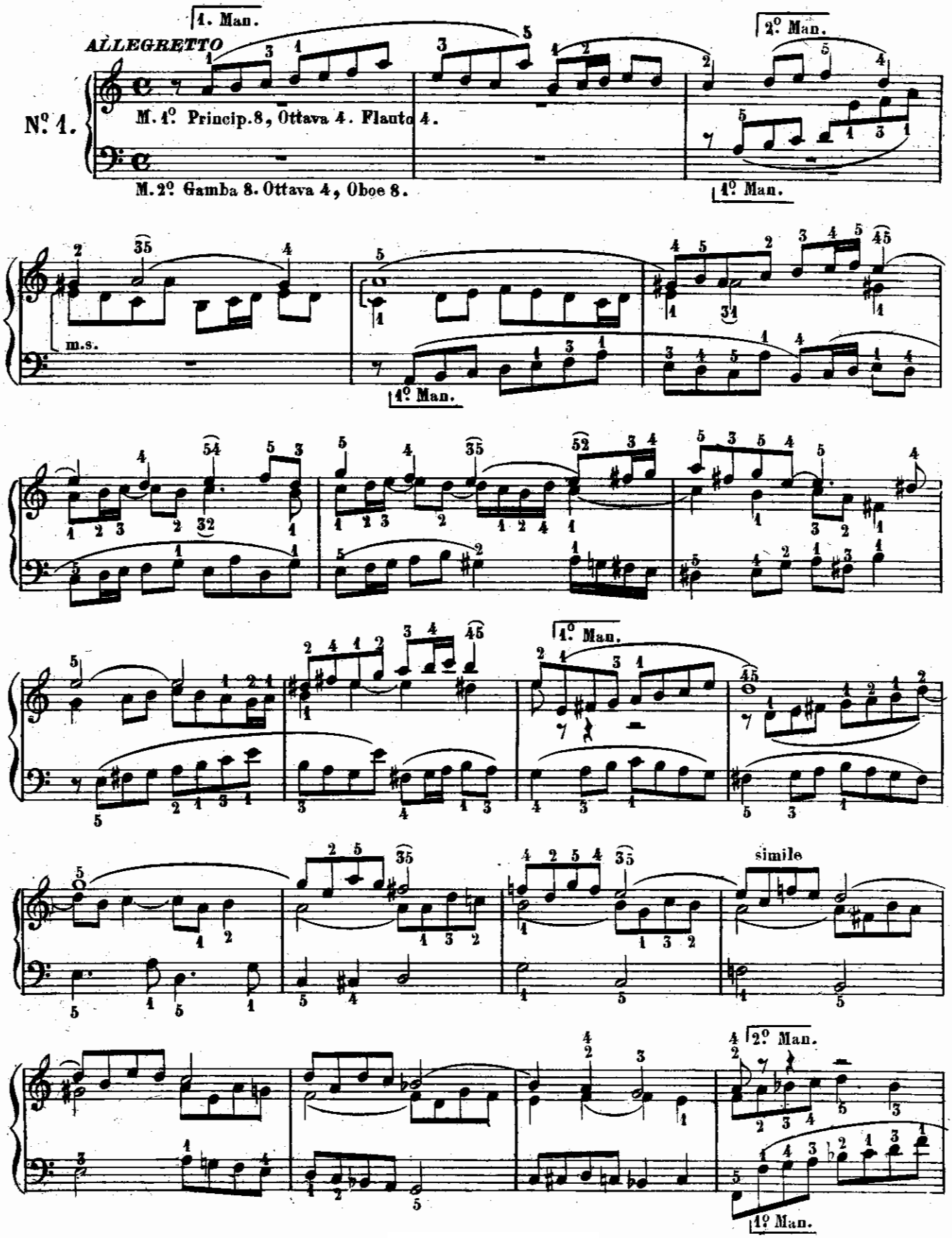
AND.te ALLA CORALE

N.º 4.

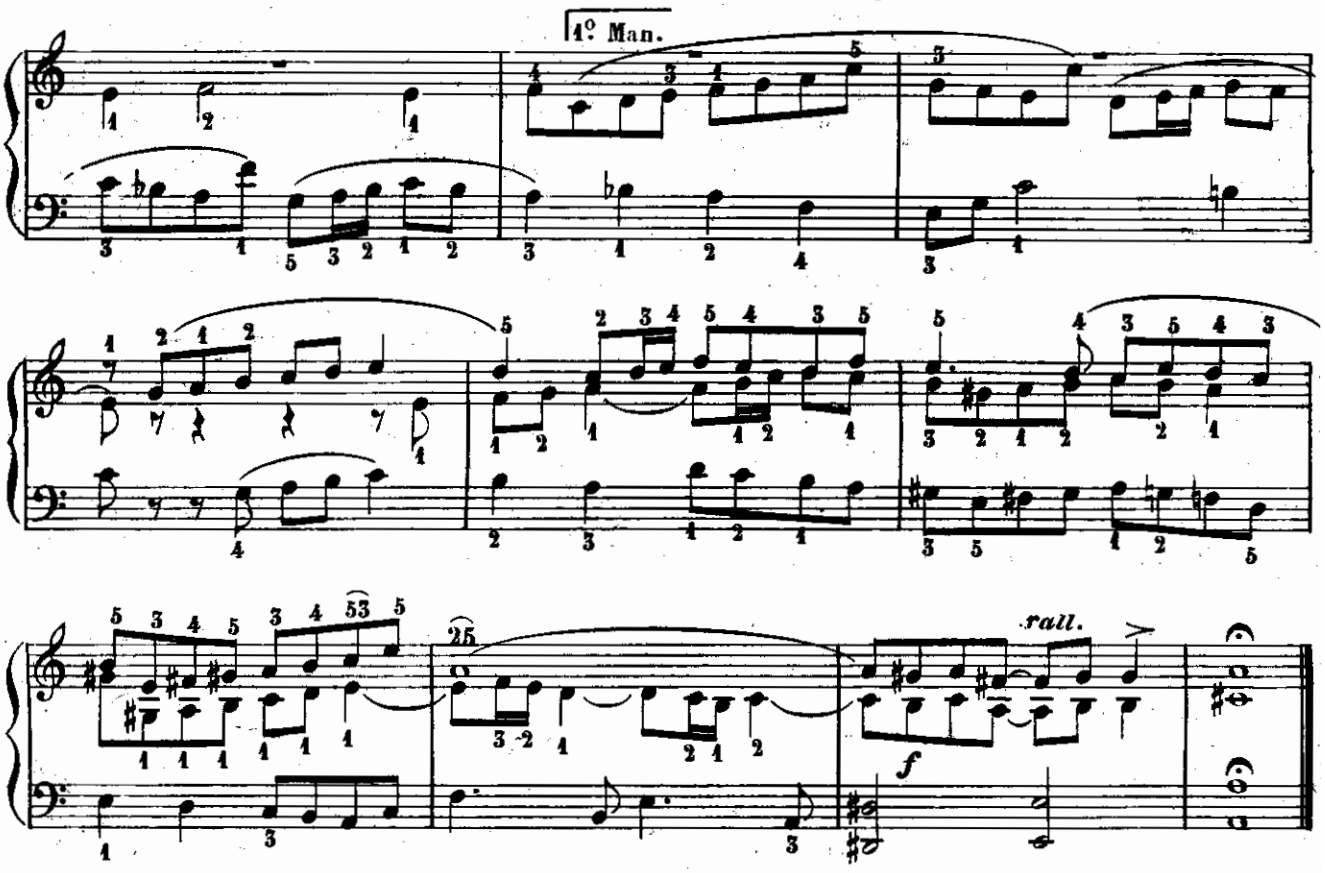


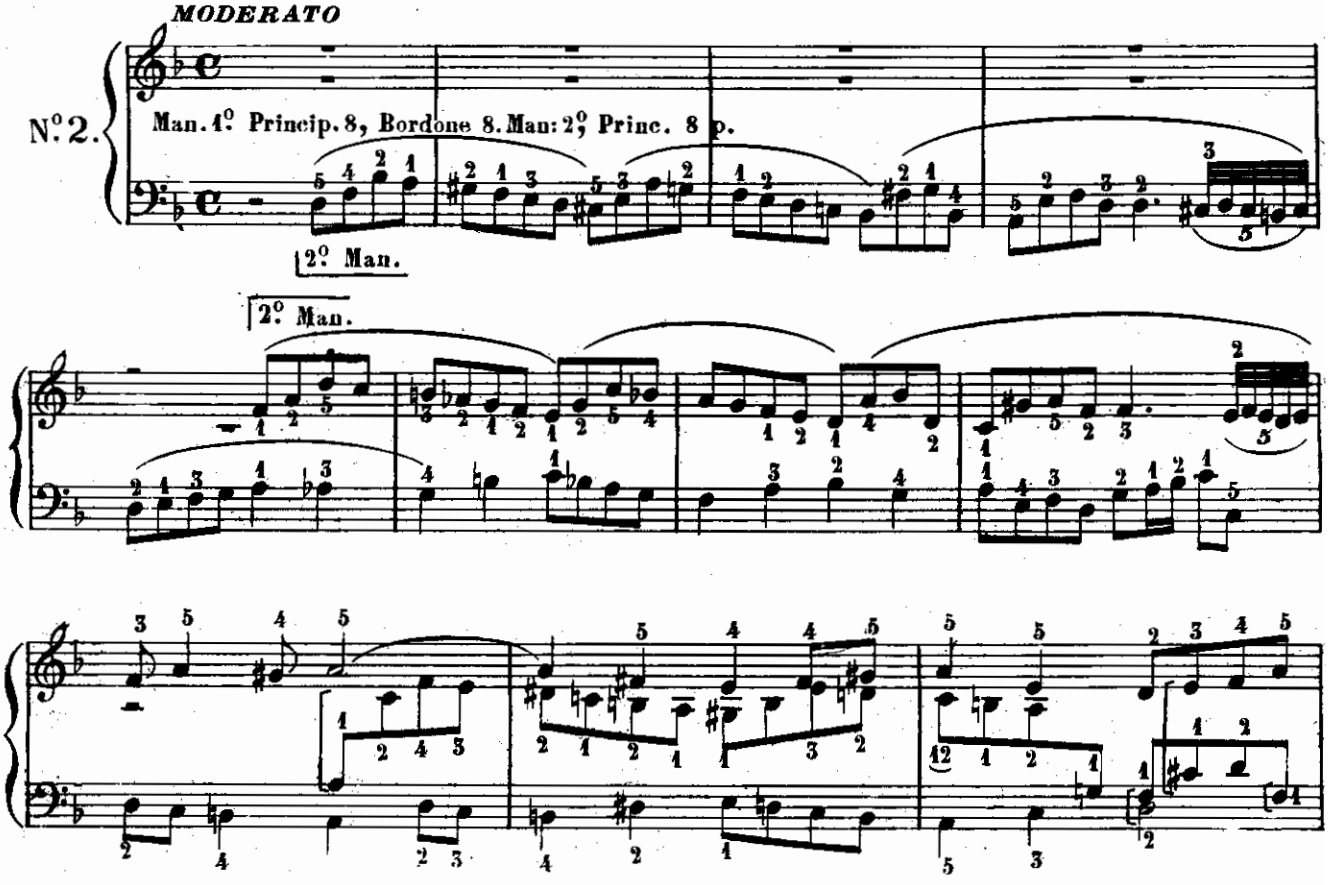
www.pandolfopaolo.com

2 INVENZIONI A 3 PARTI.

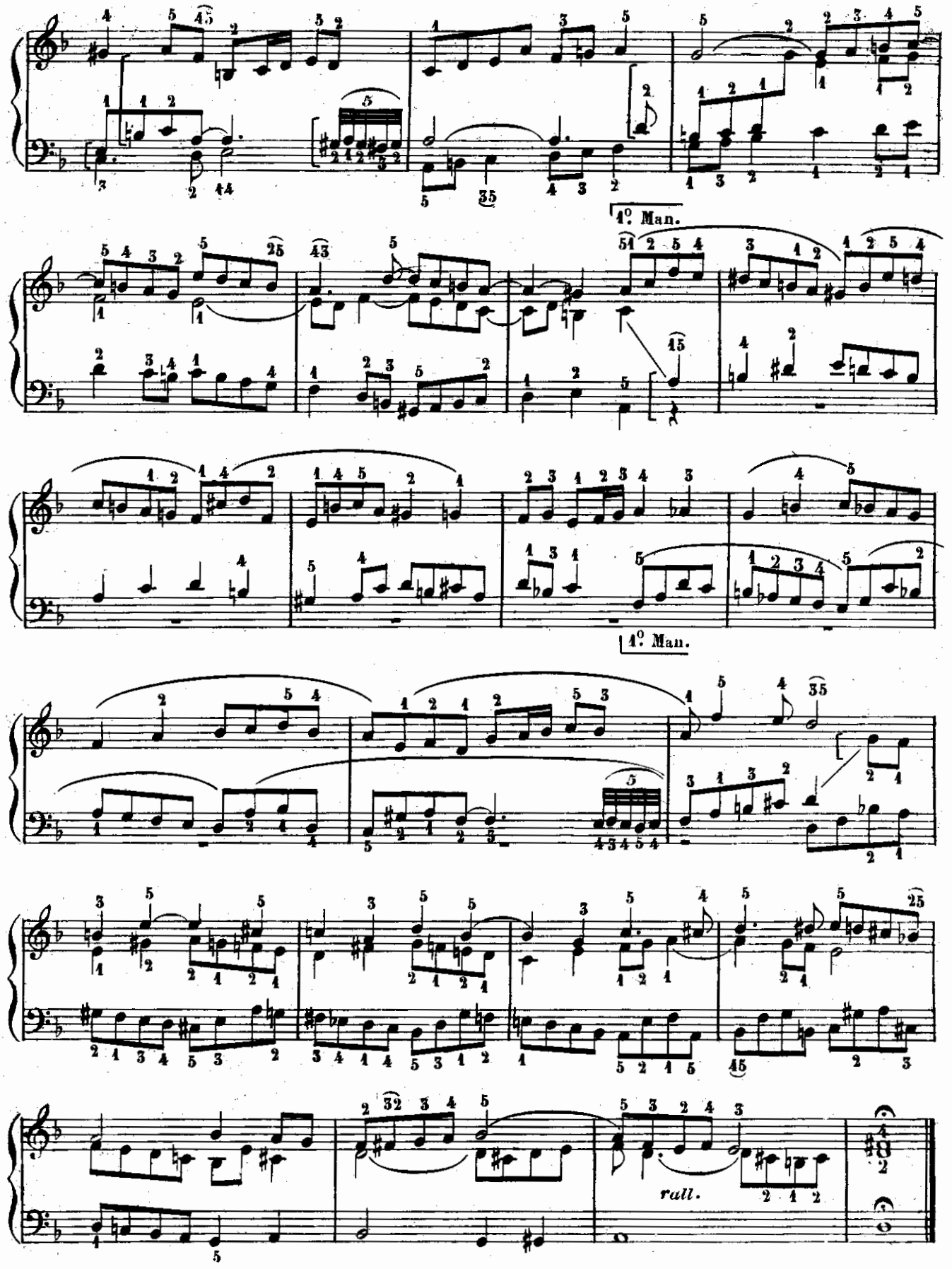


www.pandolfopaolo.com



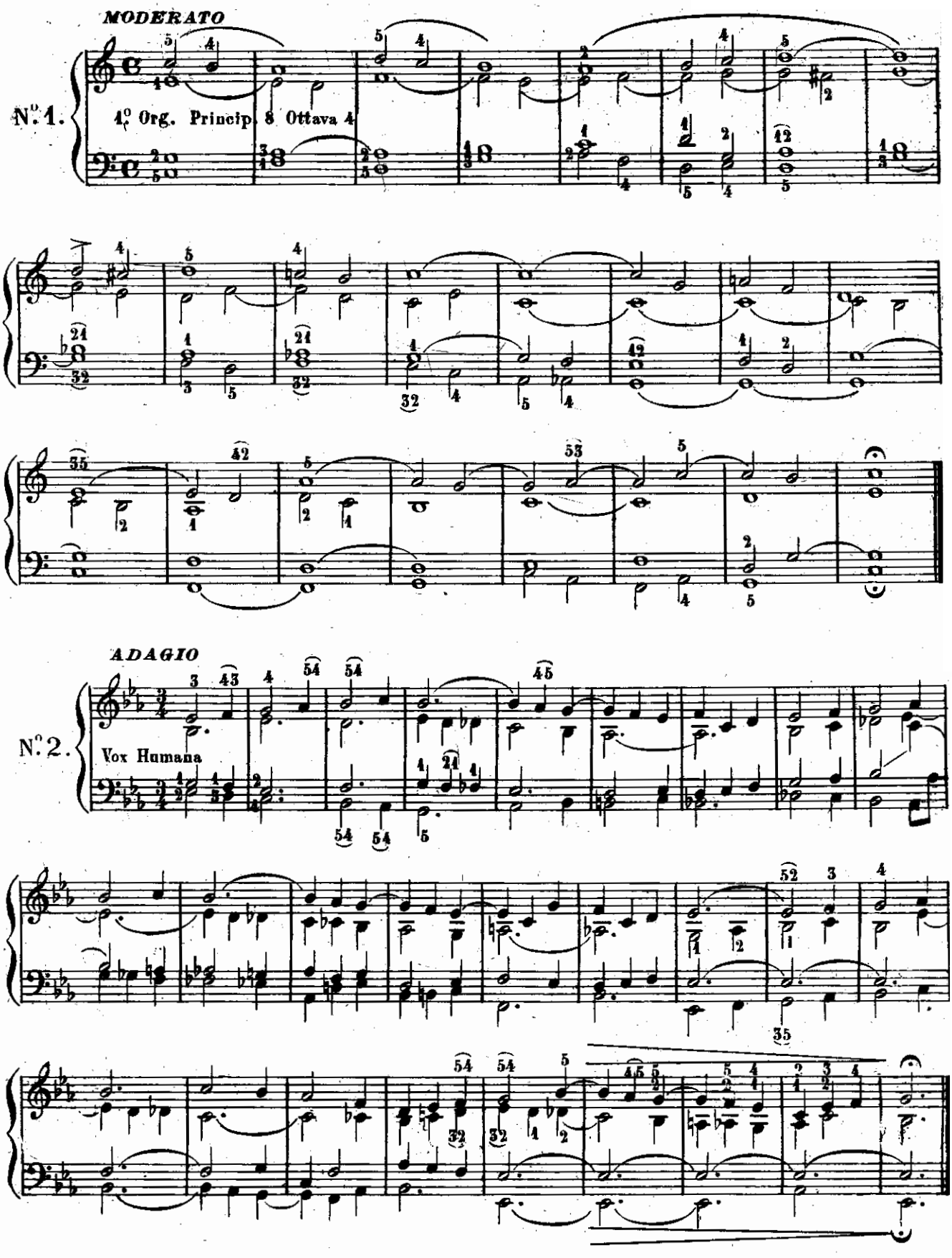


www.pandolfopaolo.com



www.pandolfopaolo.com

4 PRELUDI A 4 PARTI.

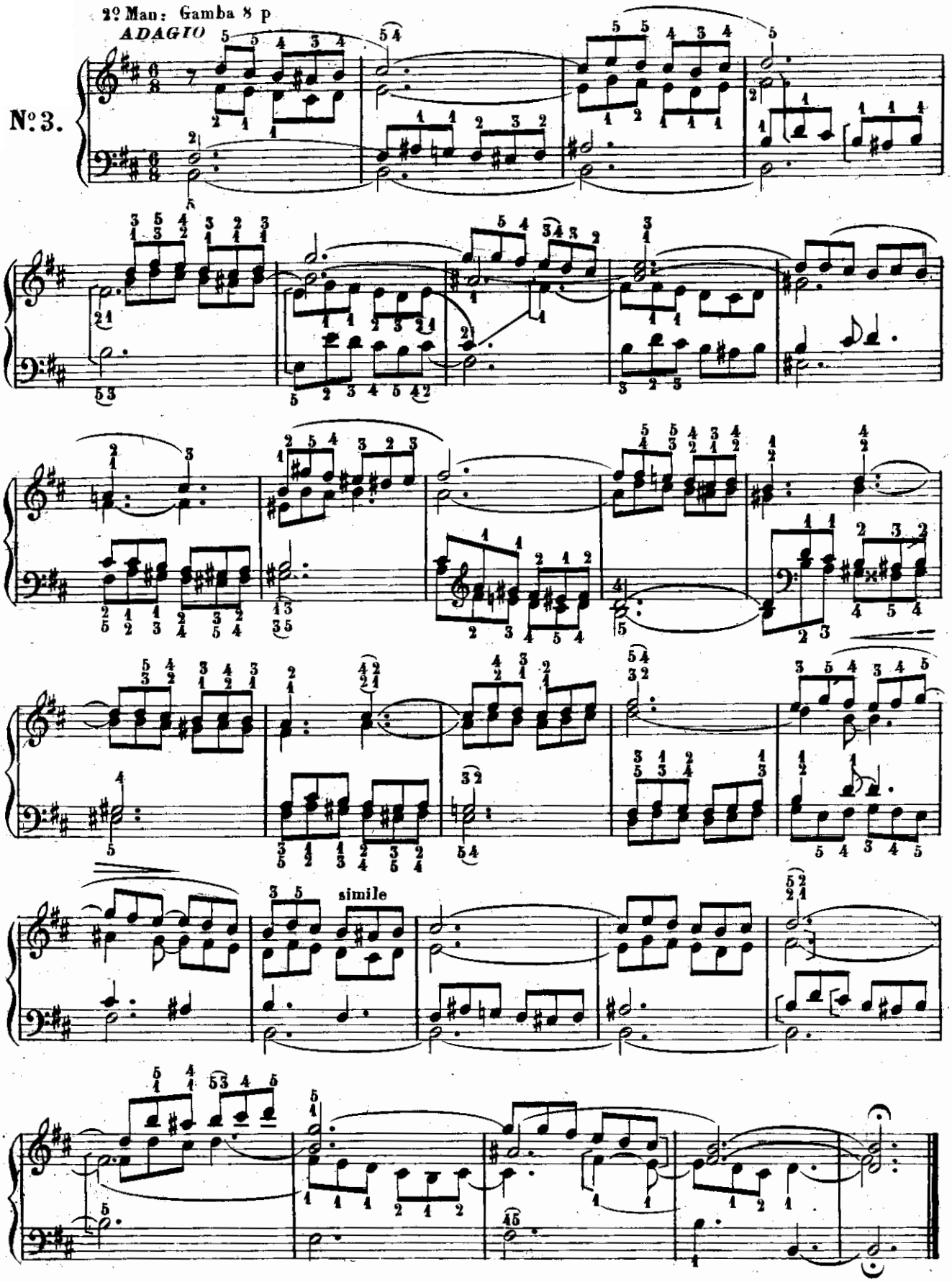


www.pandolfopaolo.com

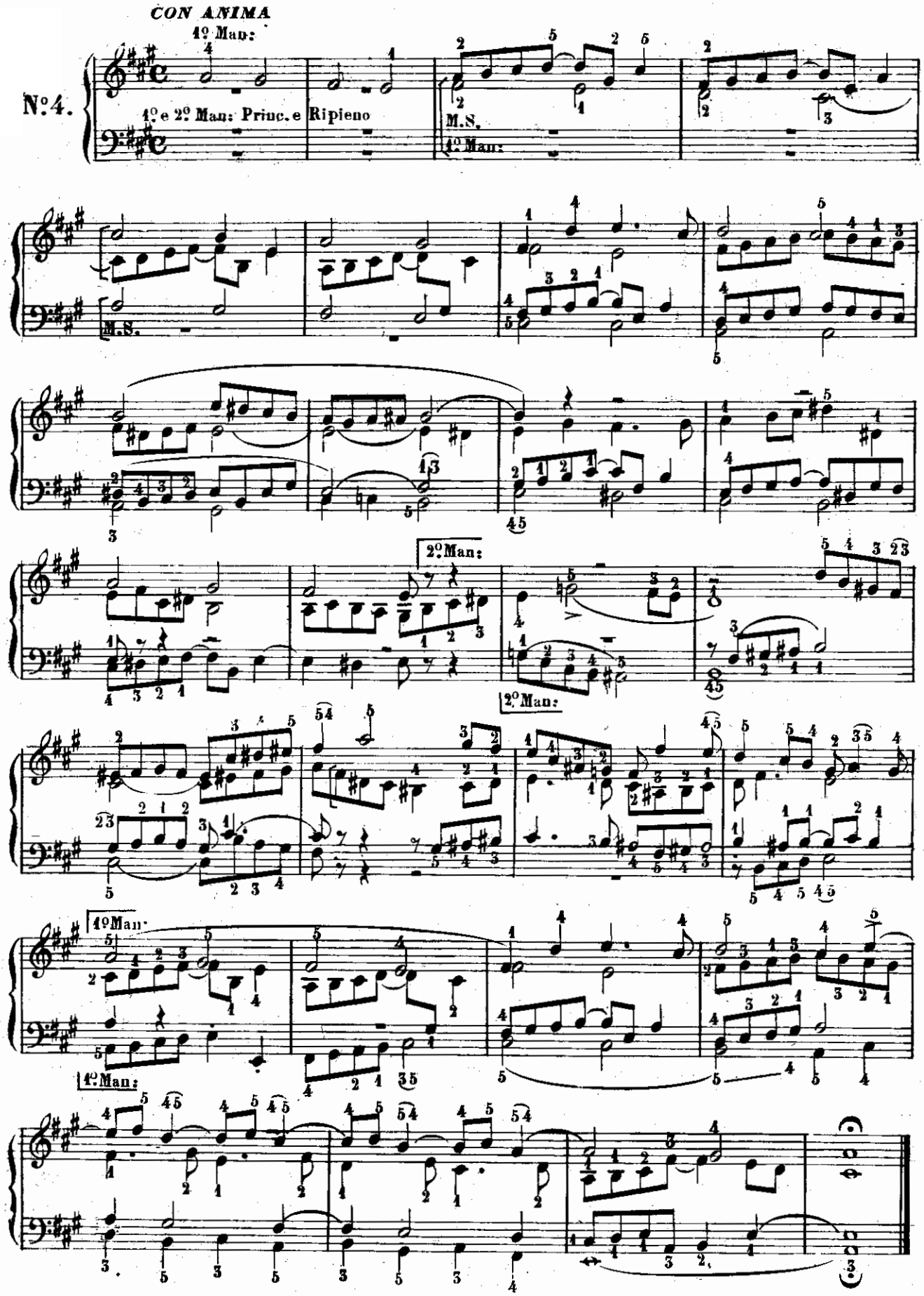
2º Man: Gamba 8 p

ADAGIO

Nº 3.



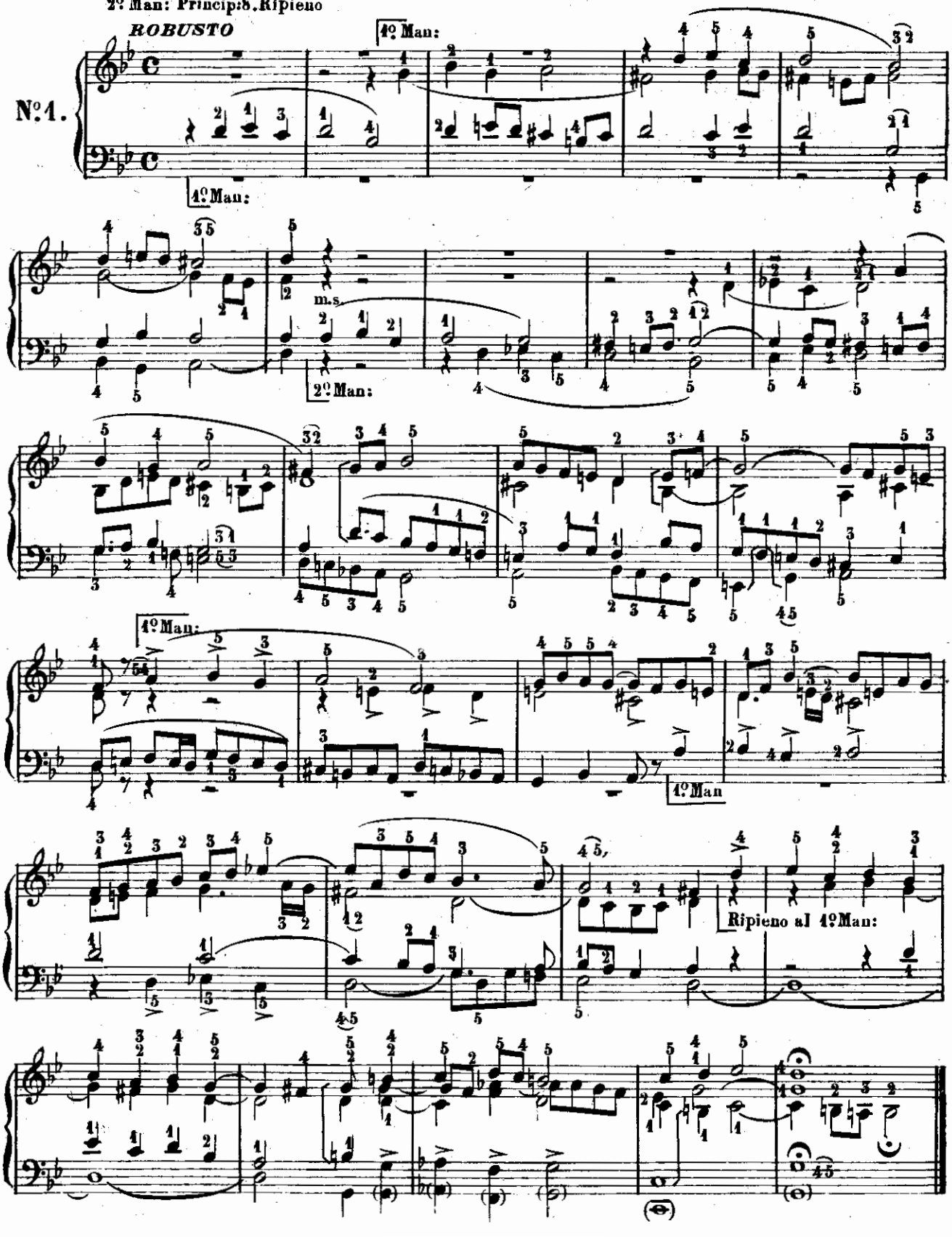
www.pandolfopaolo.com



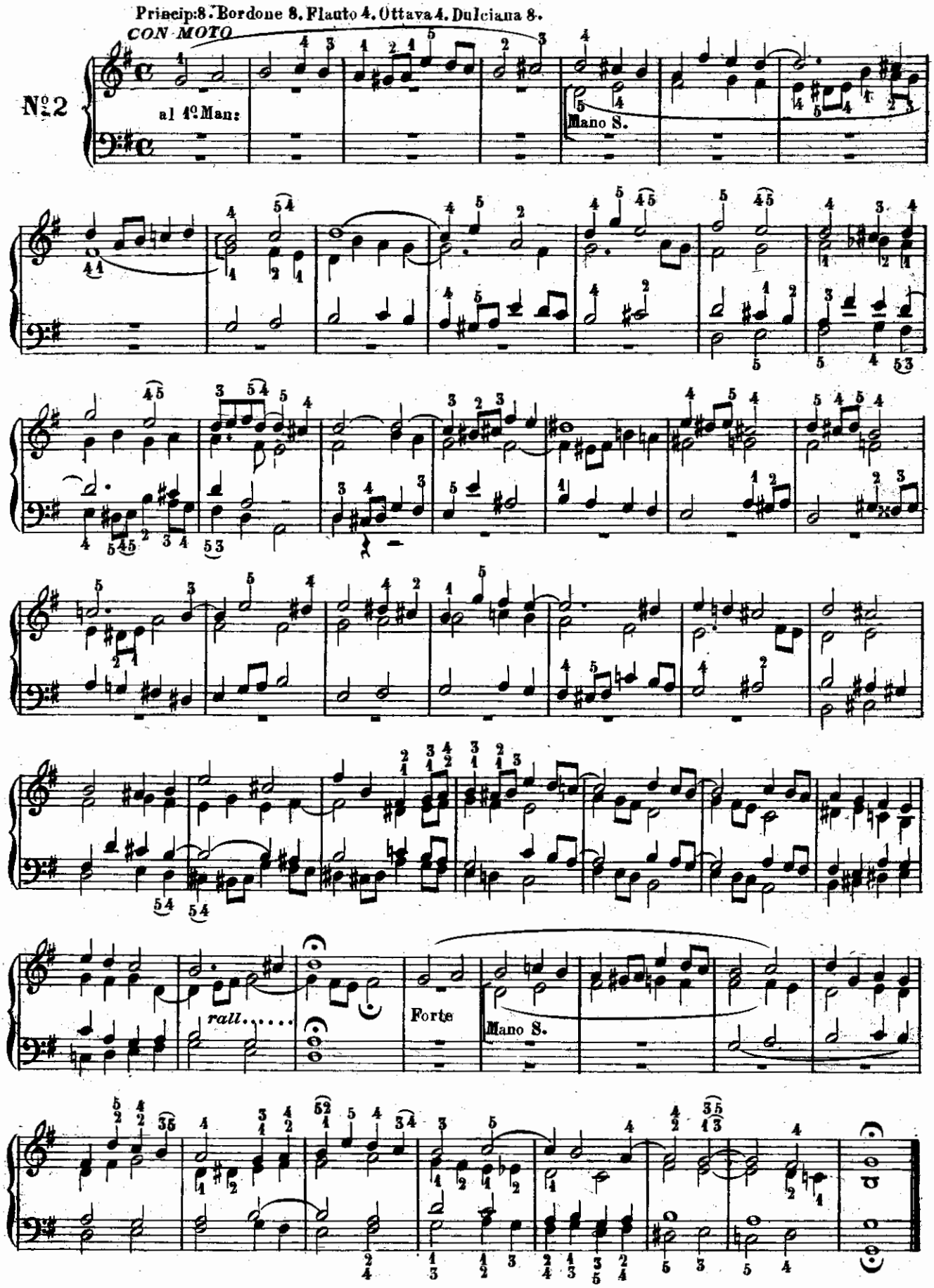
www.pandolfopaolo.com

DUE FUGHETTE A 4 VOCI.

1º Man: Princip: 16 8. Dulciana 8. Bordone 8. Ottava 4.
2º Man: Princip: 8. Ripieno



www.pandolfopaolo.com



www.pandolfopaolo.com

ESERCIZI PER LA PEDALIERA.

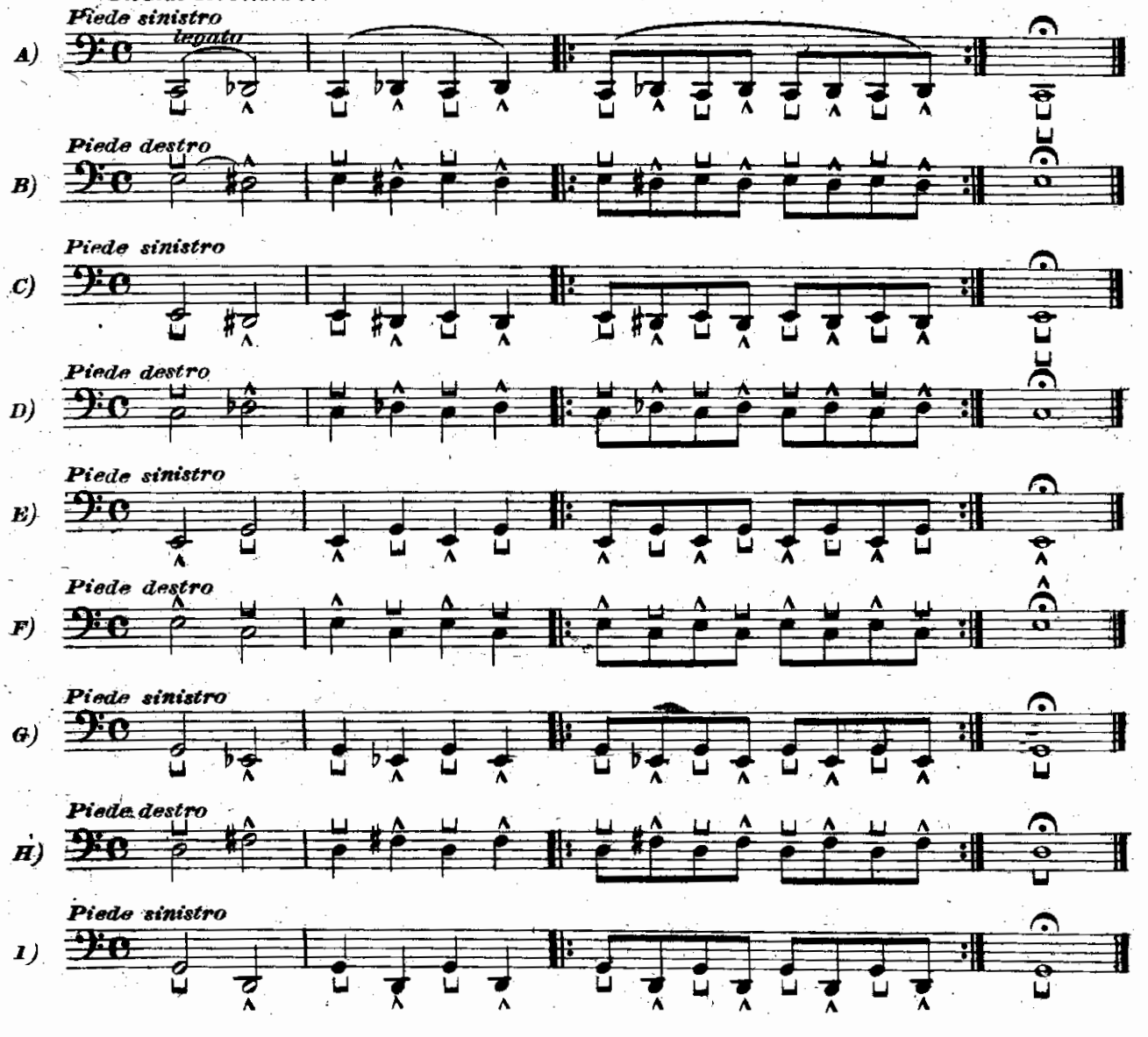
SEGNI CONVENZIONALI

^ Punta del piede.
⊔ Tallone.
} NB. Sopra la nota indica il piede destro. Sotto la nota il piede sinistro.

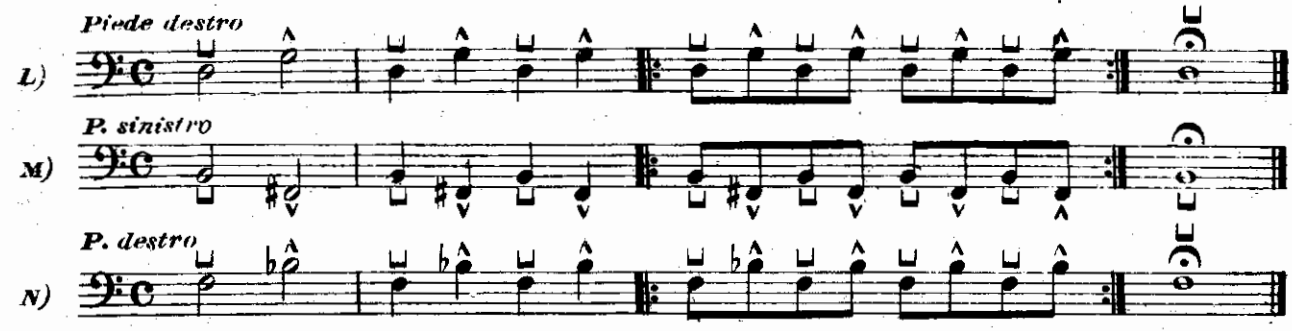
^— Strisciando del piede su due pedali diversi.
Sostituzione del piede destro al sinistro.
Sostituzione del piede sinistro al destro.
Sostituzione del tallone alla punta.
Sostituzione della punta al tallone.
[Costa sinistra del piede.
] Costa destra del piede.

N°1. PER L'ARTICOLAZIONE DEI PIEDI.

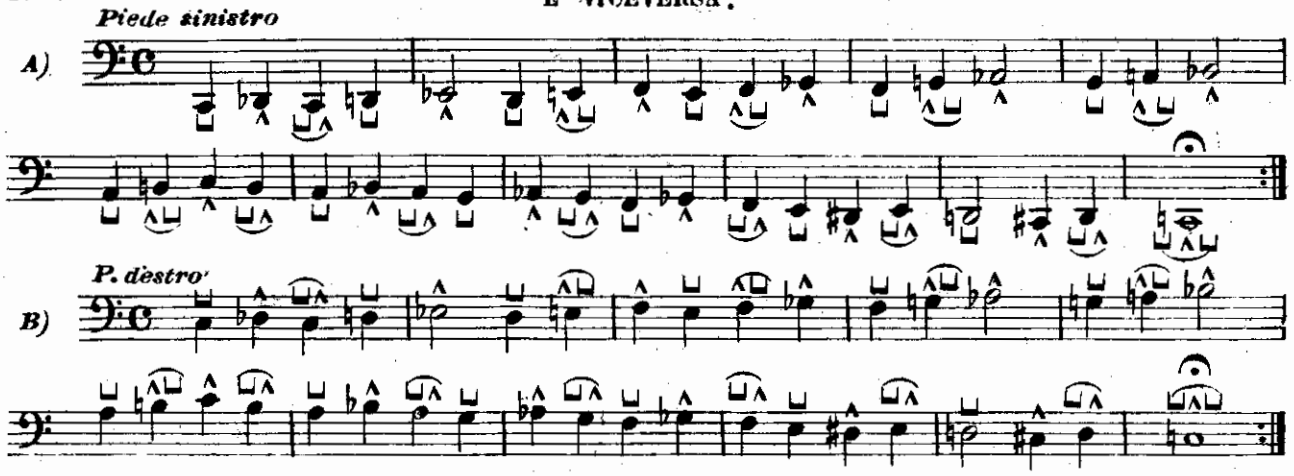
Bordone 16. Ottava 8.



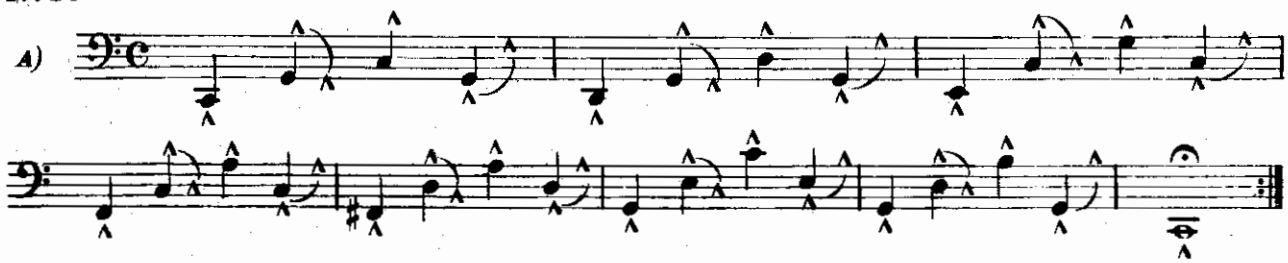
www.pandolfopaolo.com



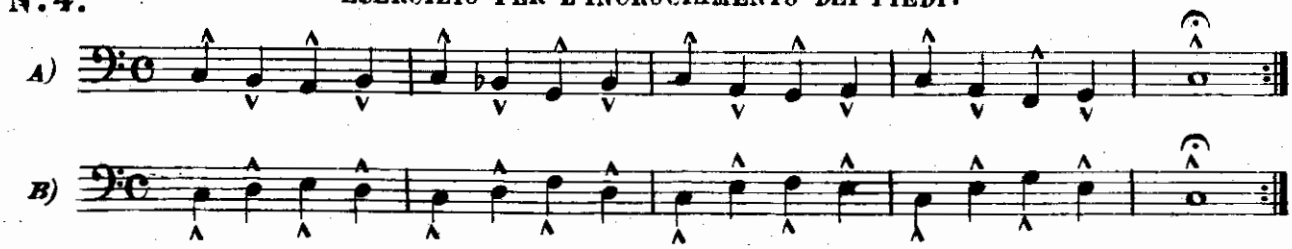
N°2. ESERCIZIO PER LA SOSTITUZIONE DELLA PUNTA AL TALLONE E VICEVERSA.



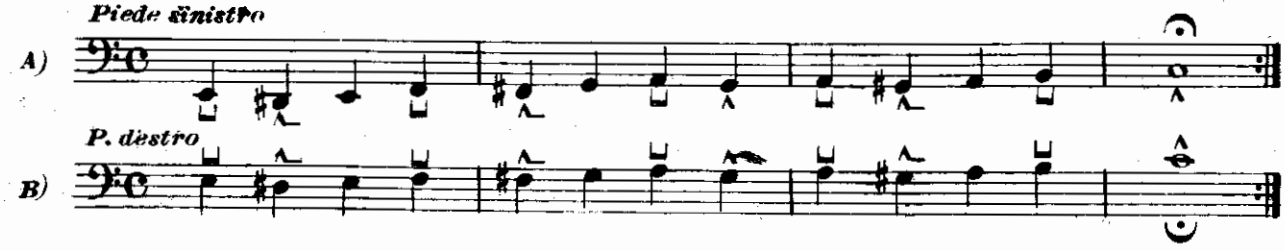
N°3. ESERCIZIO PER LA SOSTITUZIONE D'UN PIEDE ALL'ALTRO.



N°4. ESERCIZIO PER L'INCROCIAMENTO DEI PIEDI.



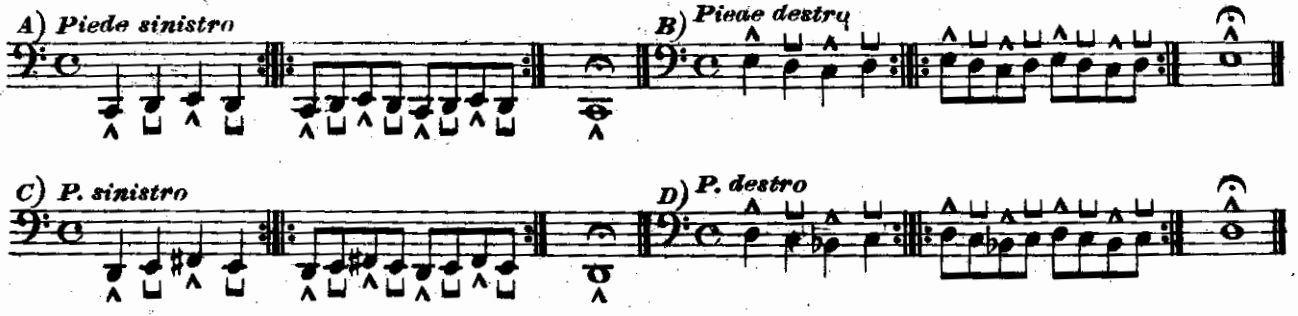
N°5. ESERCIZIO PER LO STRISCIANDO DEI PIEDI.



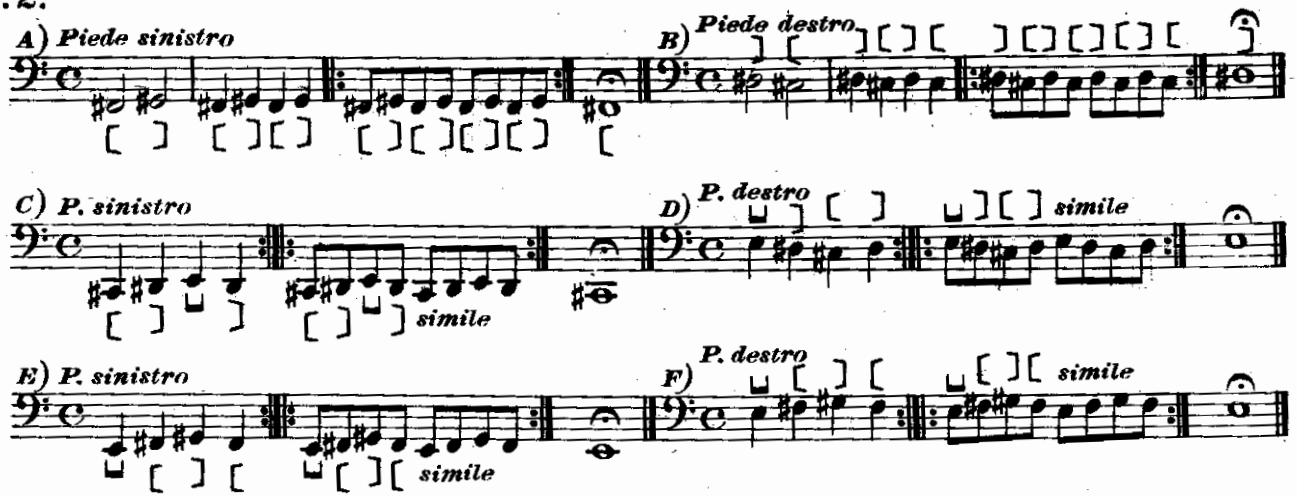
www.pandolfopaolo.com

ALTRI ESERCIZI.

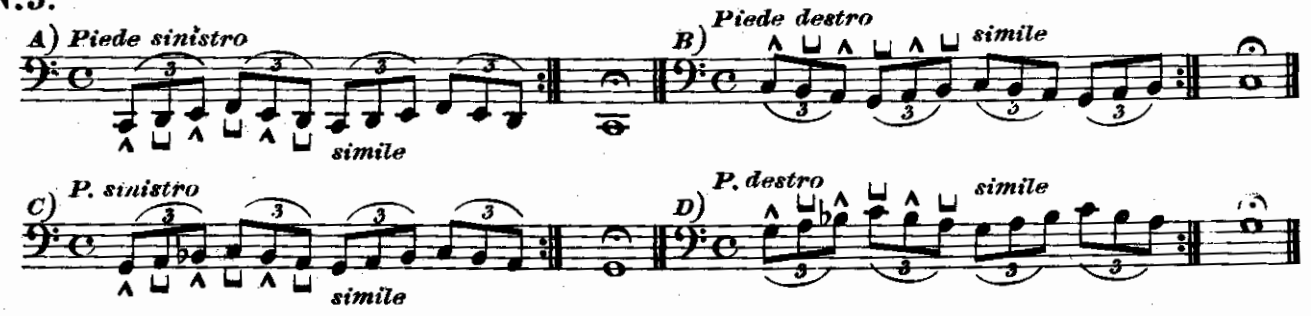
N.°1.



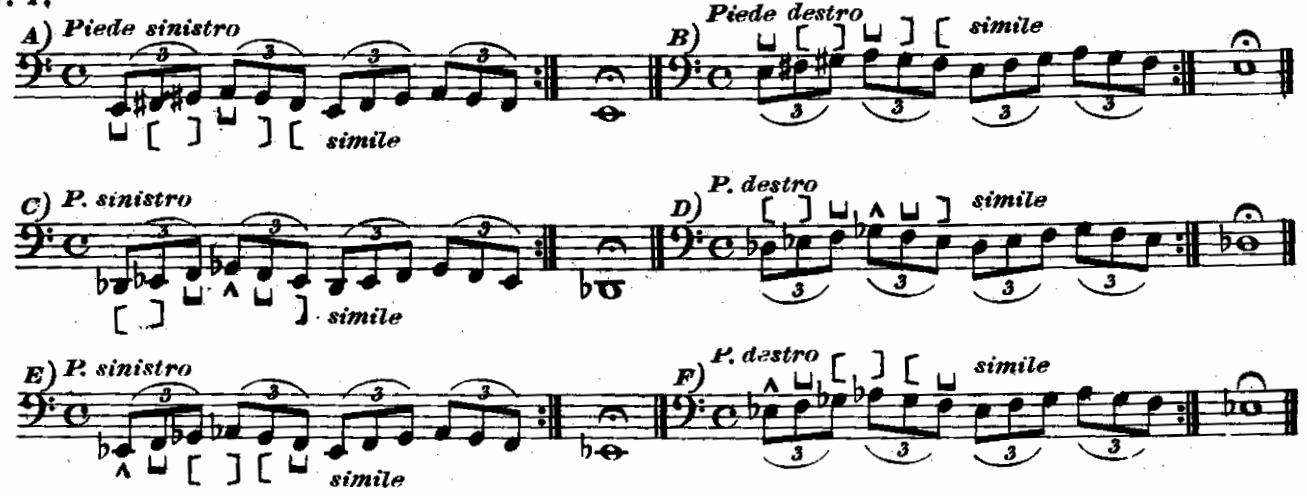
N.°2.



N.°3.

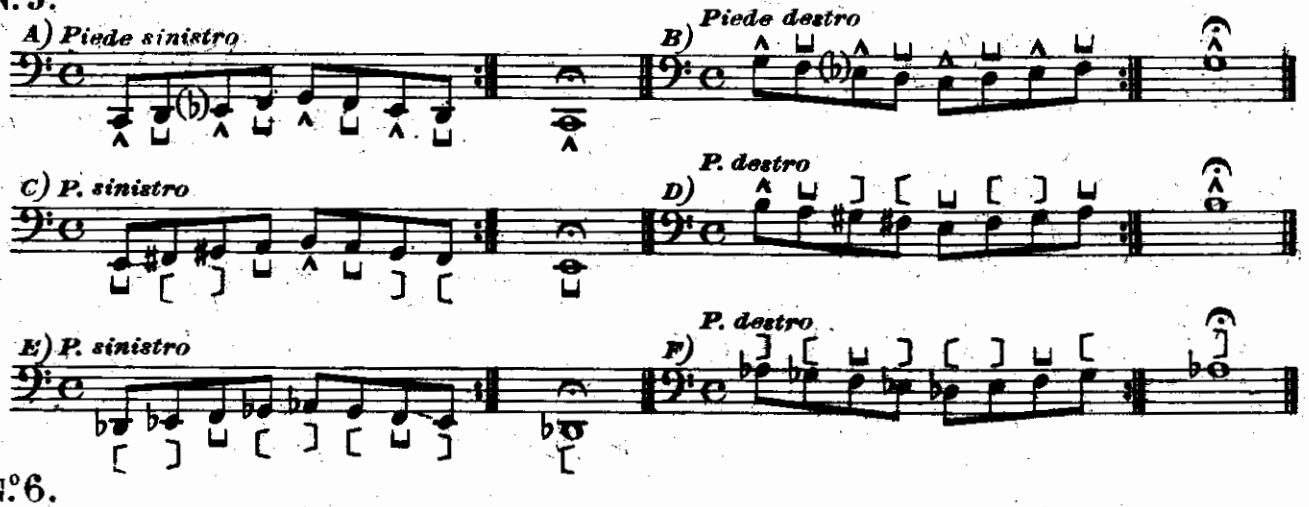


N.°4.

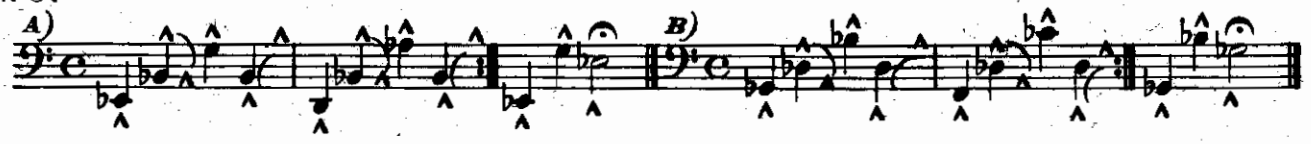


www.pandolfopaolo.com

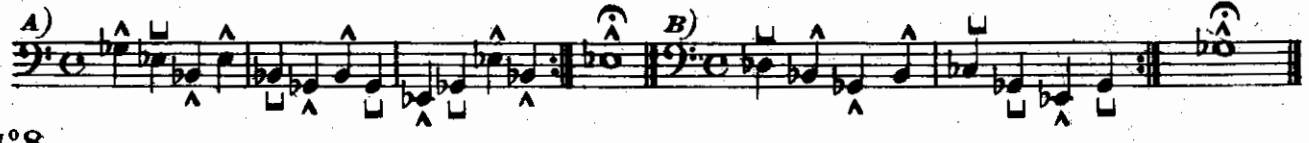
N.°5.



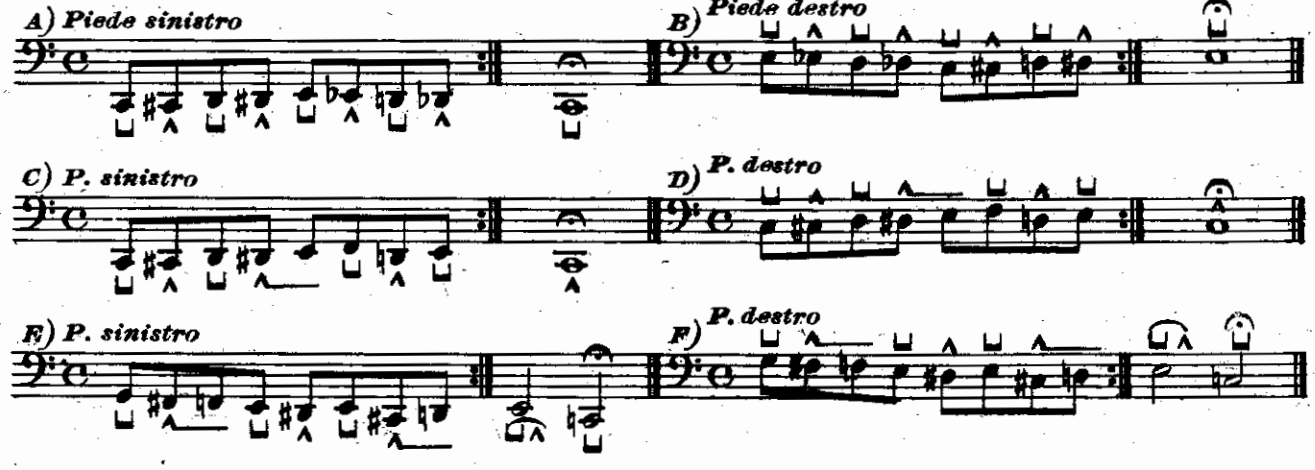
N.°6.



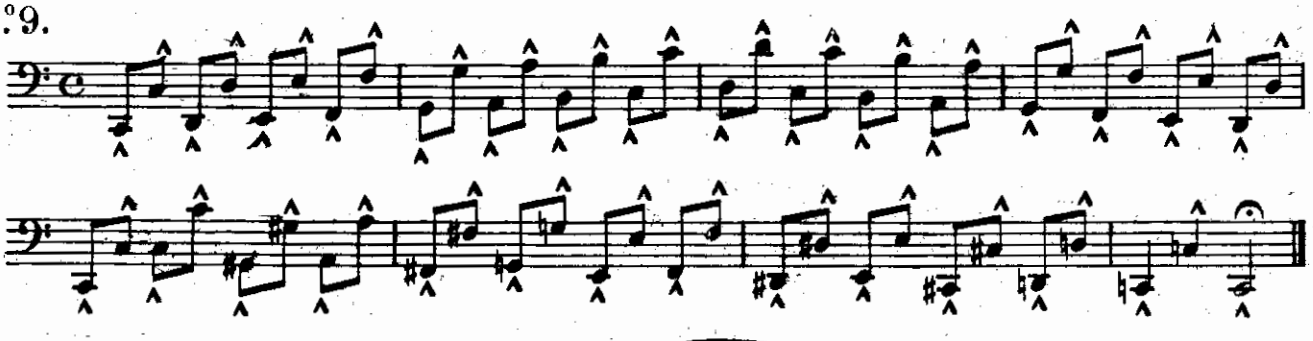
N.°7.



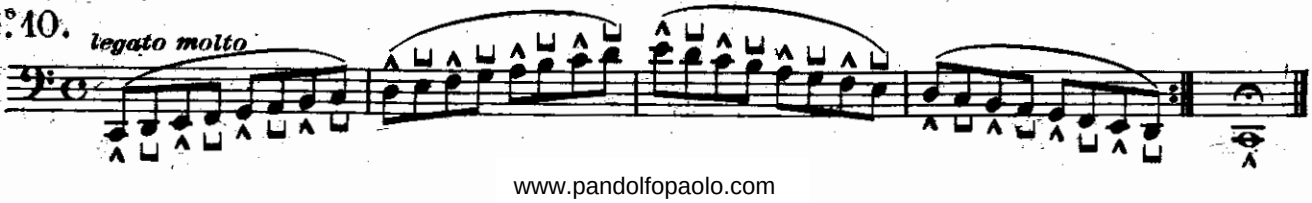
N.°8.



N.°9.



N.°10. *legato molto*



www.pandolfopaolo.com

ESERCIZÎ SULLA SCALA IN TUTTI I TONI MAGGIORI E MINORI

(SENZA LASCIARE INOPEROSE LE MANI)

DO maggiore

Princip. 8.

1.

Contrabasso 16. Ottava 8 p.
ben legato

LA minore

2.

FA maggiore

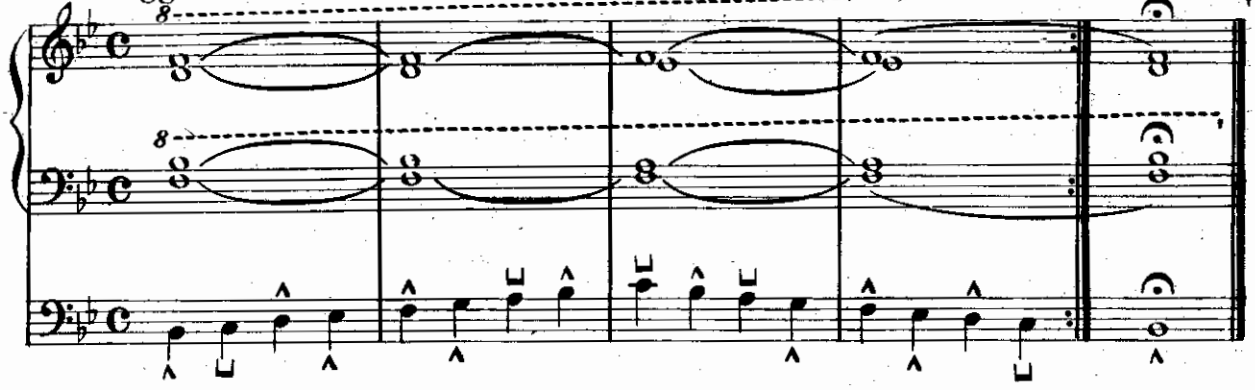
3.

RE minore

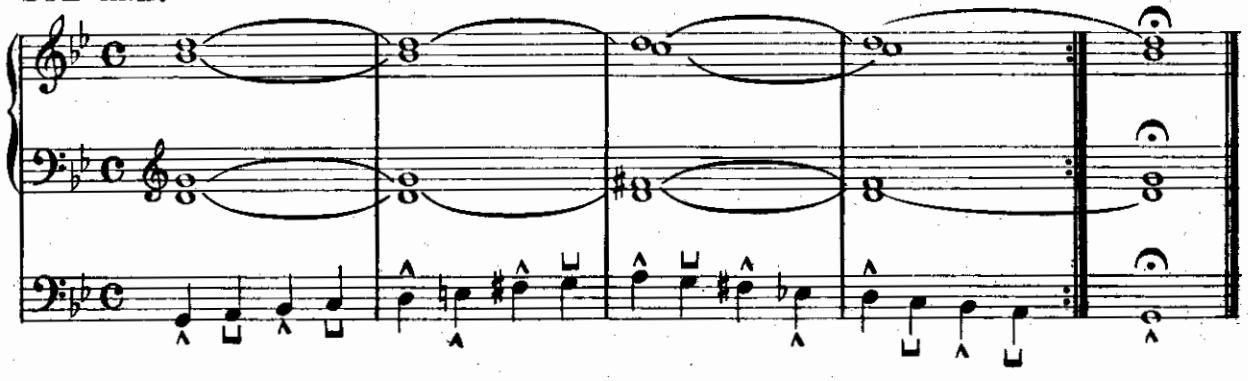
4.

www.pandolfopaolo.com

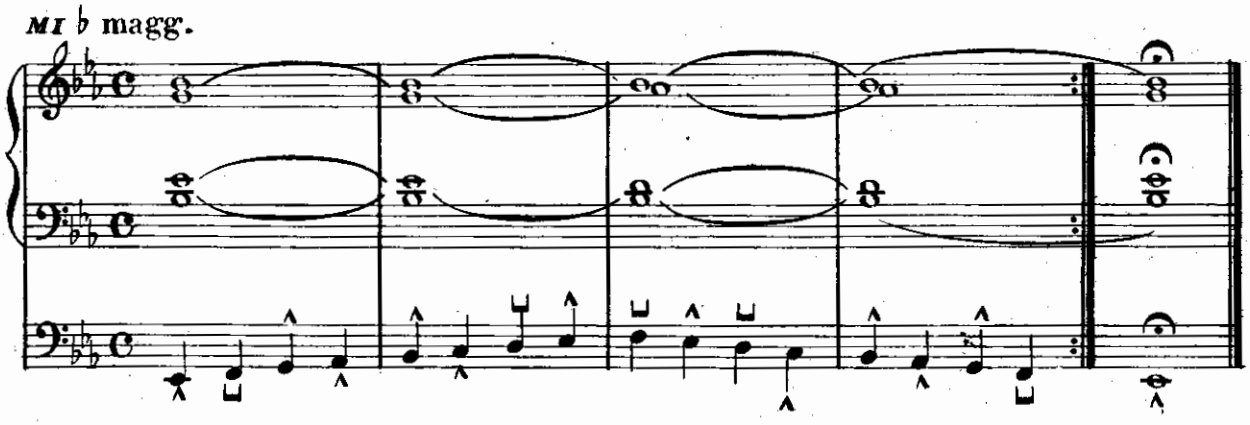
5. *SI* ♭ magg.



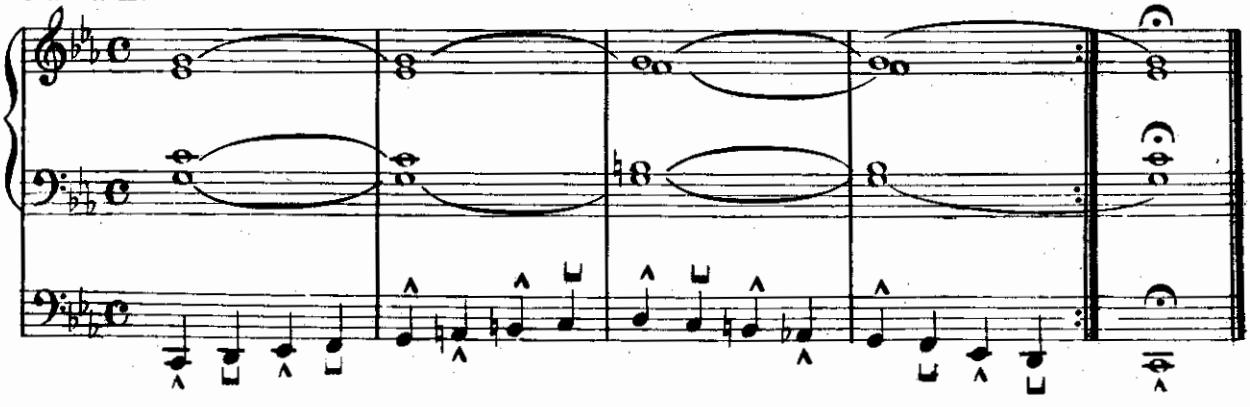
6. *SOL* min.



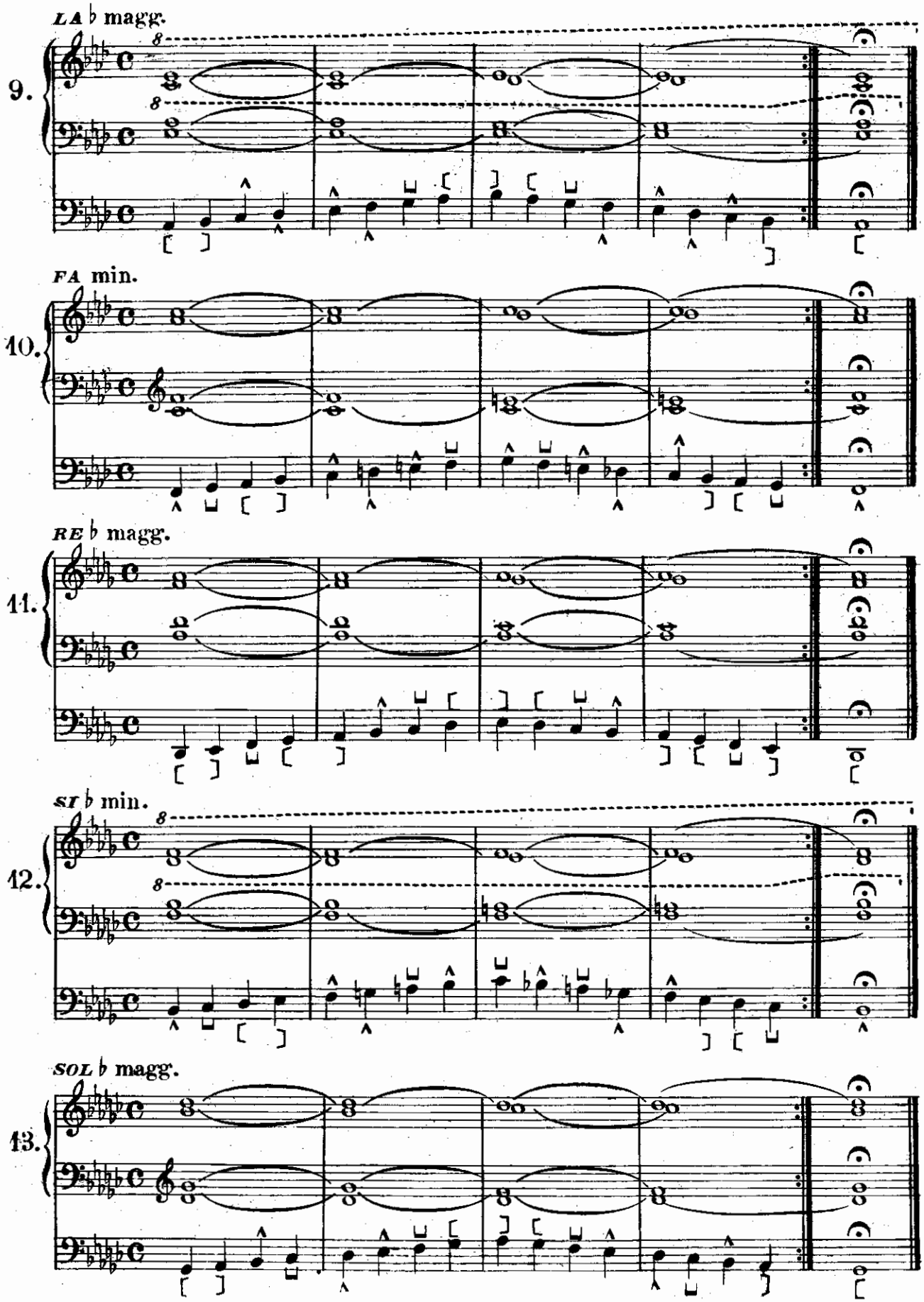
7. *MI* ♭ magg.



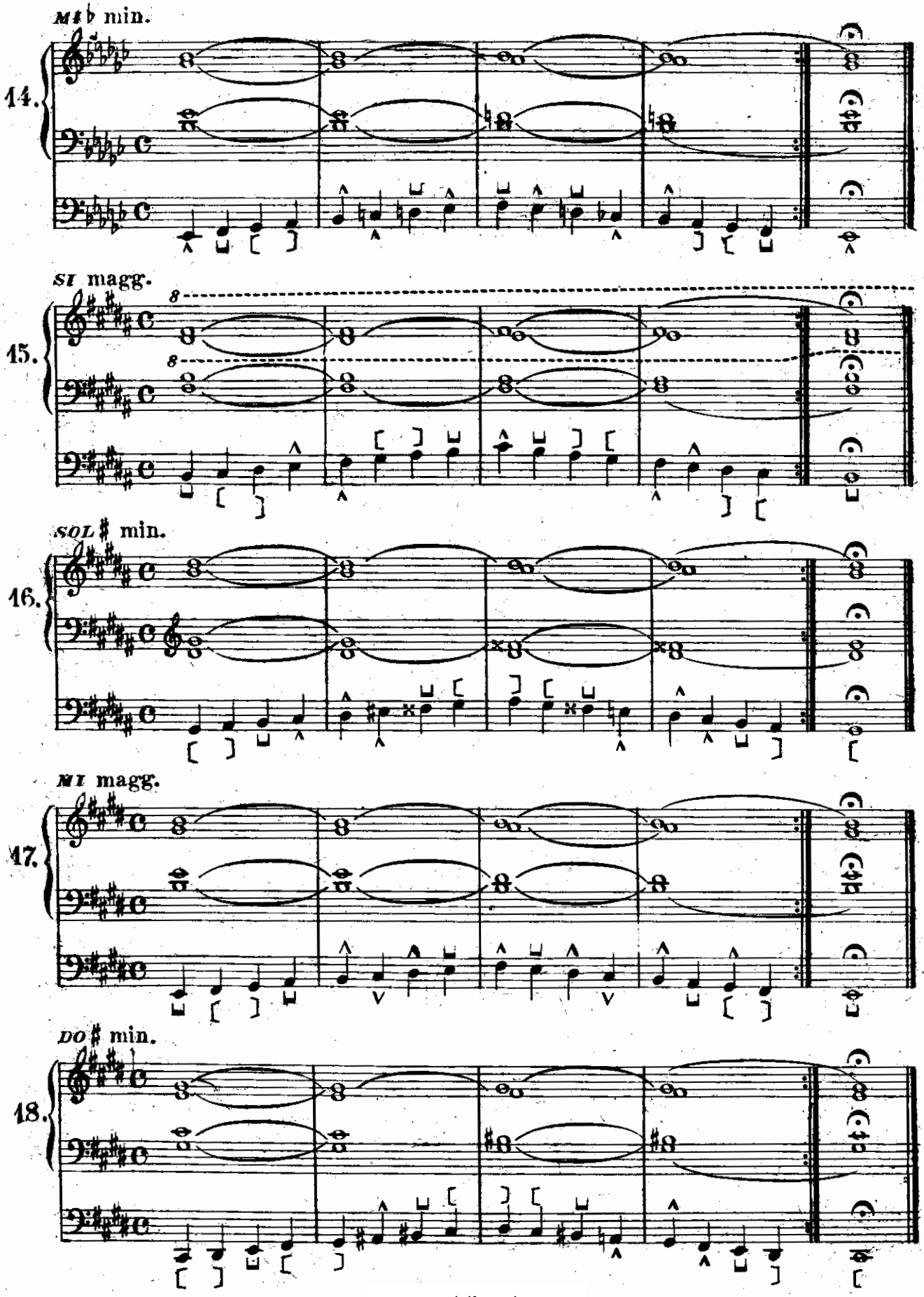
8. *DO* min.



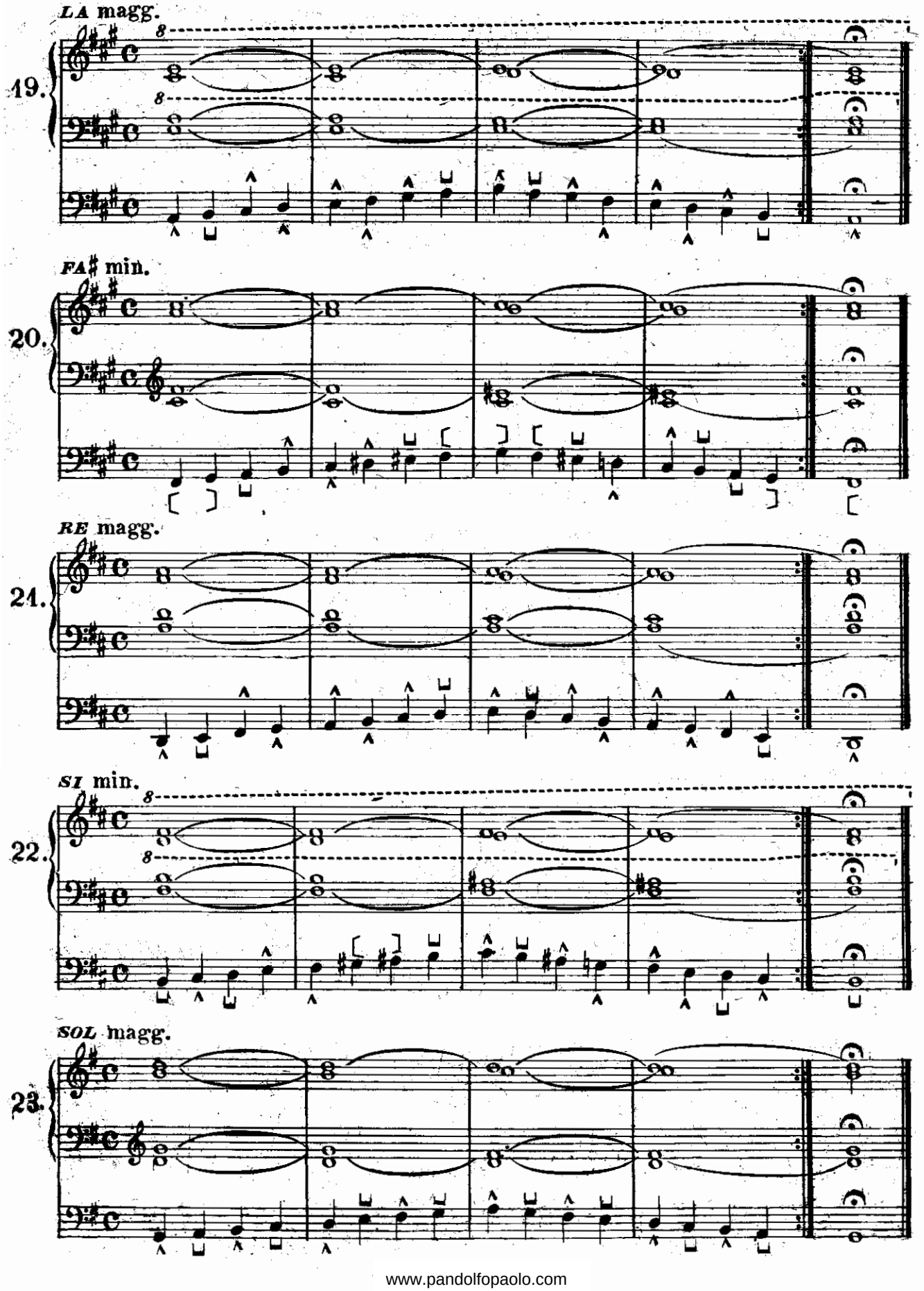
www.pandolfopaolo.com



www.pandolfopaolo.com



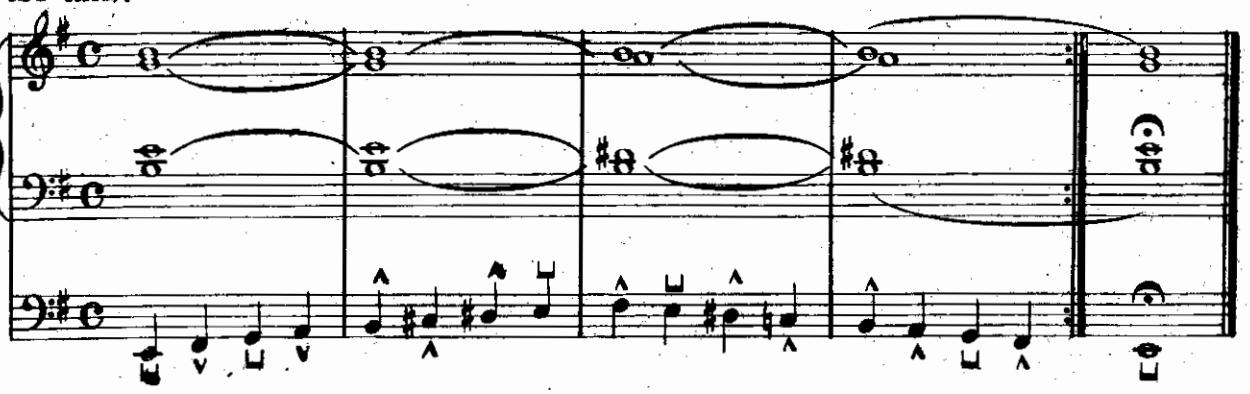
www.pandolfopaolo.com



www.pandolfopaolo.com

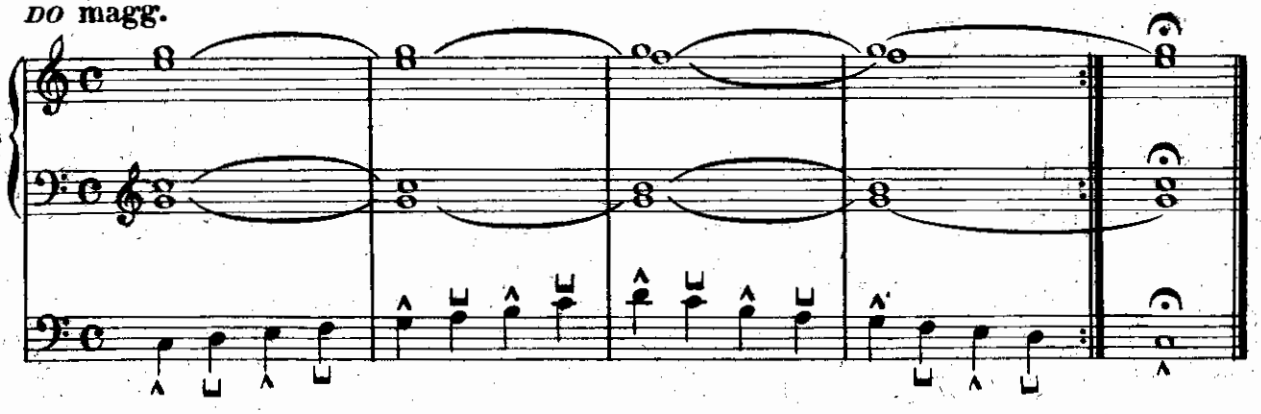
MI min.

24.



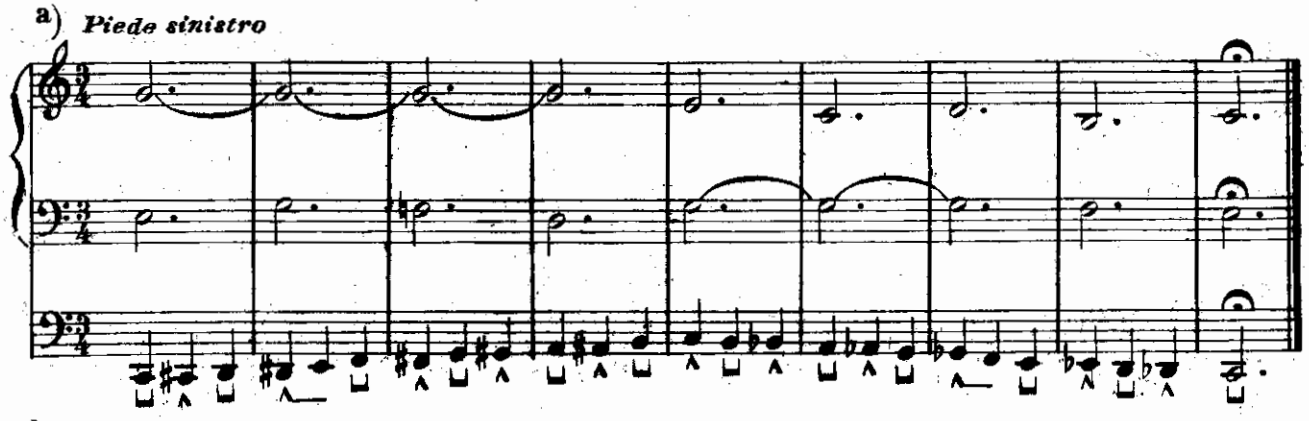
DO magg.

25.

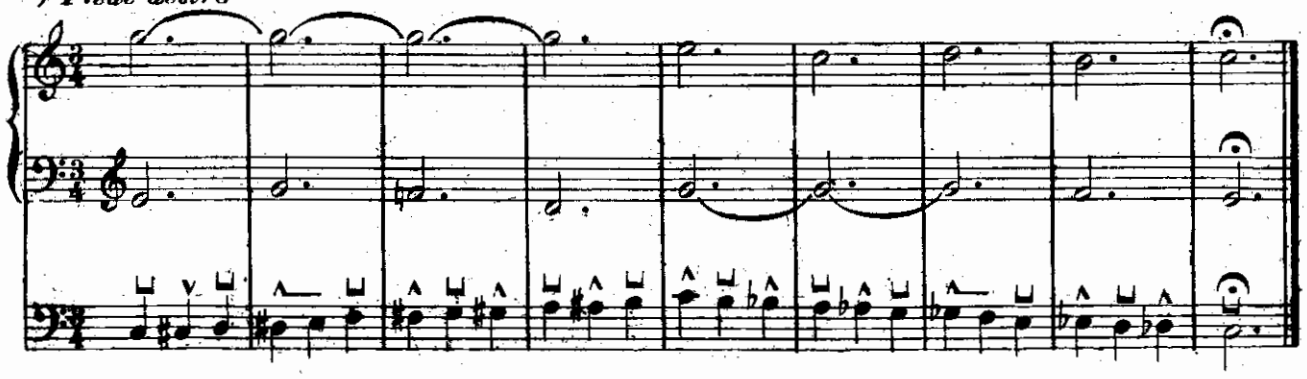


SCALA CROMATICA.

a) *Piede sinistro*

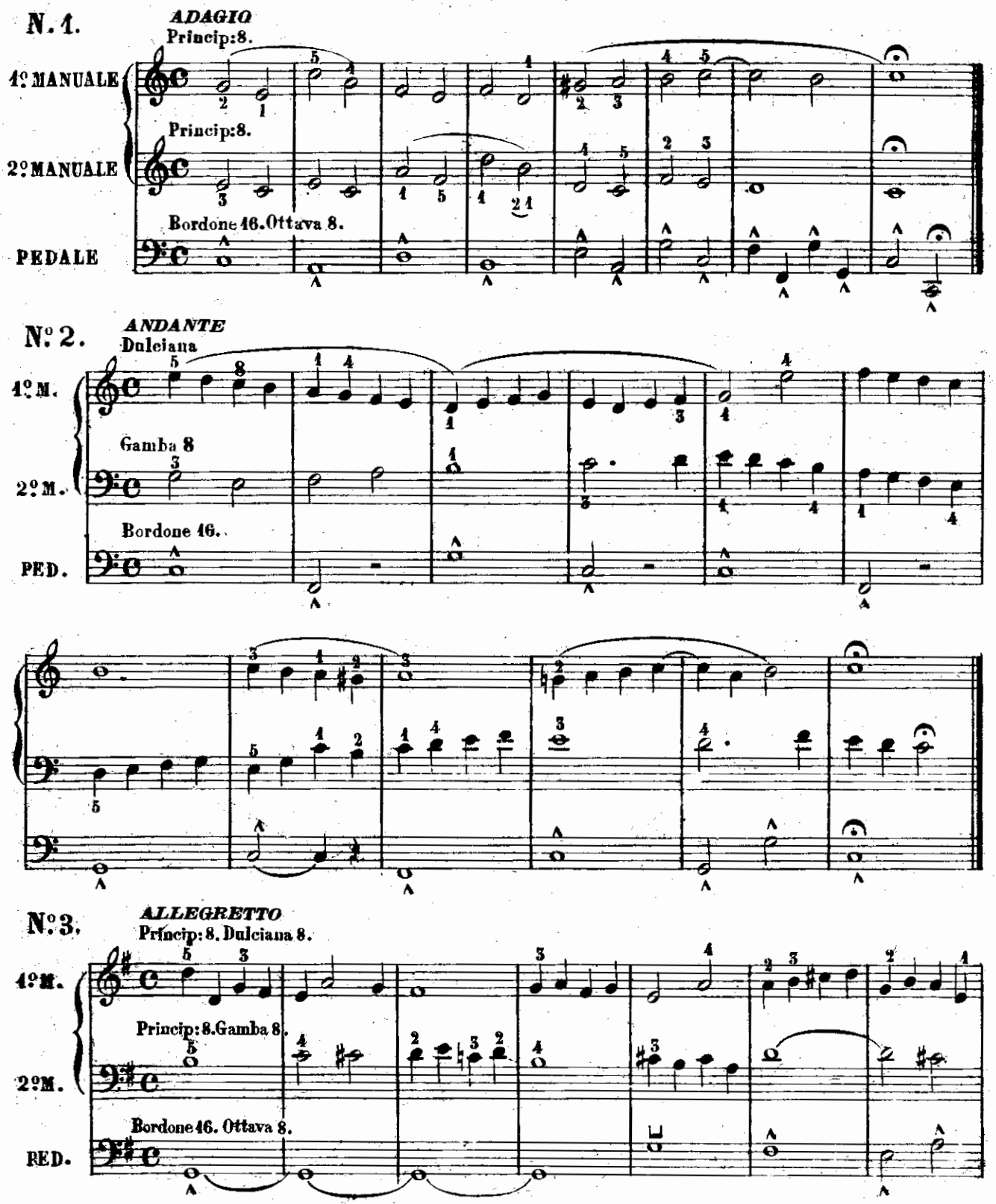


b) *Piede destro*

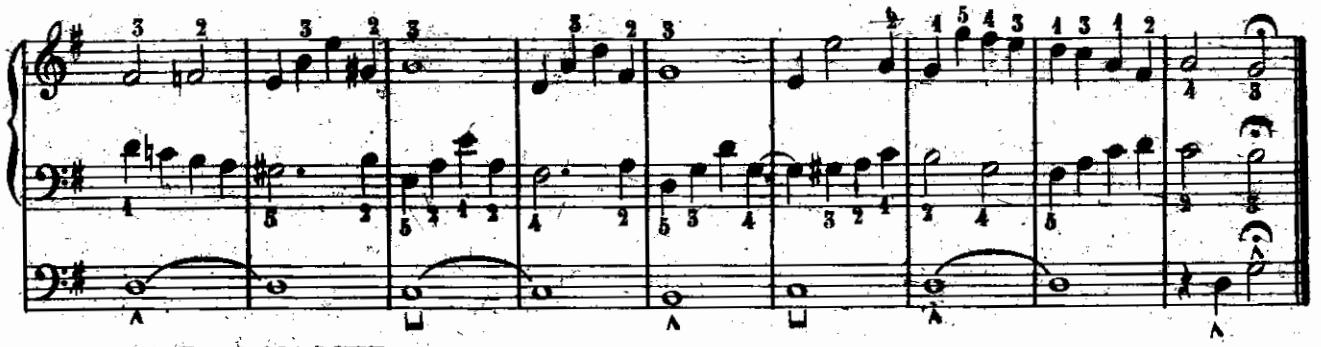


www.pandolfopaolo.com

6 PICCOLI TRIO PROGRESSIVI.



www.pandolfopaolo.com



N°4. *POCO ANDANTE*
Princip: 8. Flauto 4.

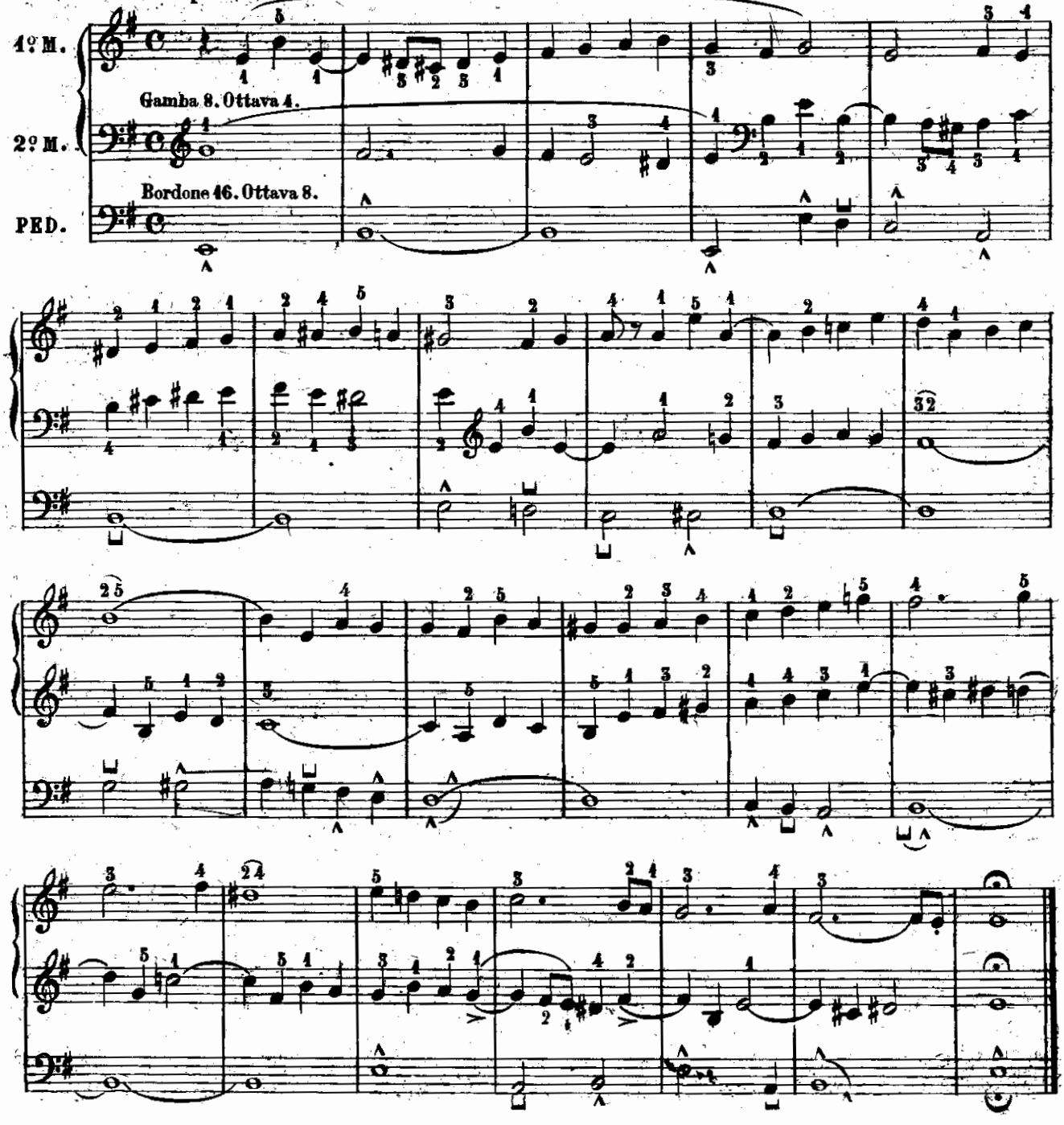
1° M.

Gamba 8. Ottava 4.

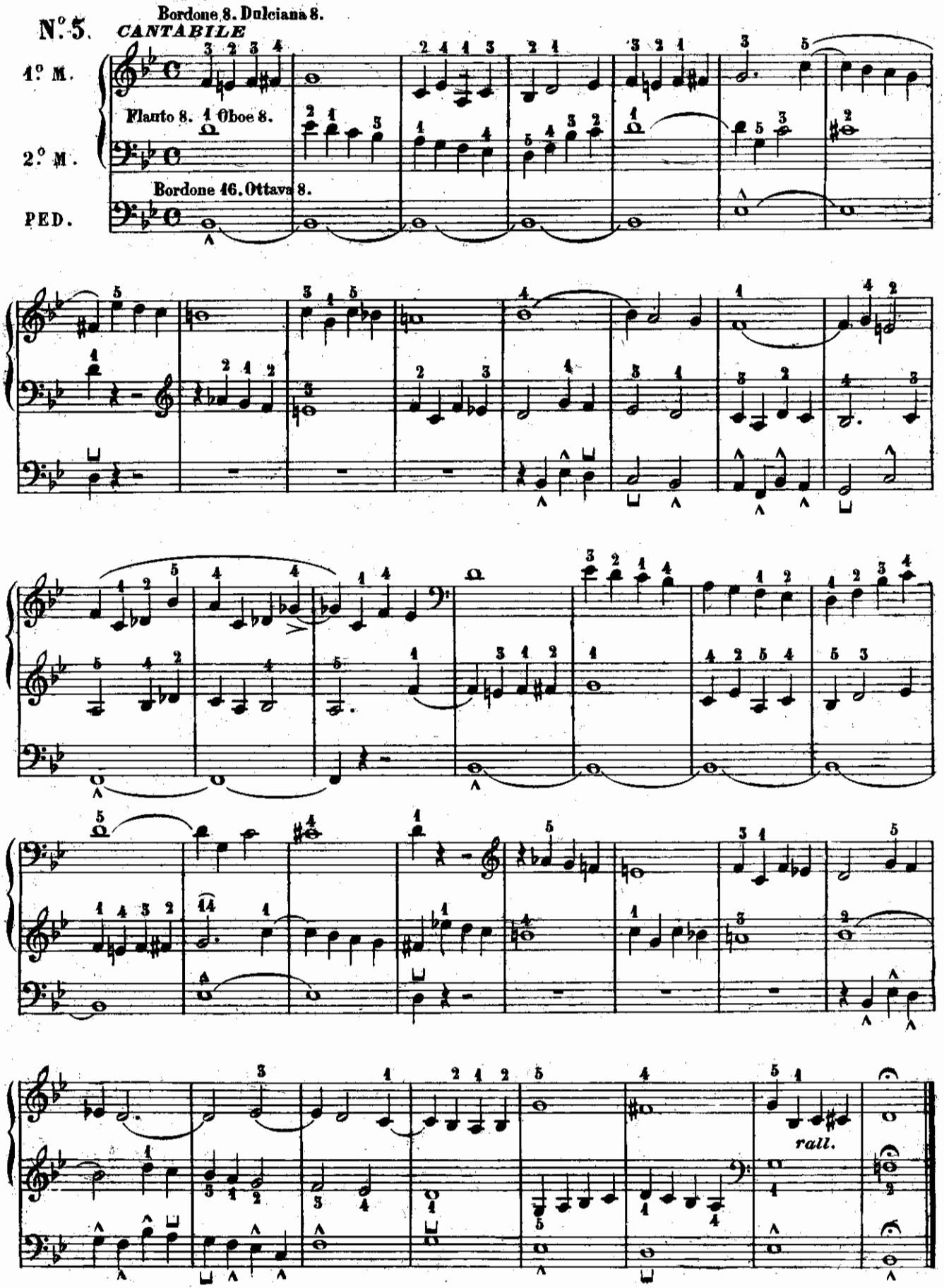
2° M.

Bordone 16. Ottava 8.

PED.



www.pandolfopaolo.com



www.pandolfopaolo.com

N.° 6. *AND.te CON MOTO*

Princip: 8. Dulciana 8. Ottava 4. Decimaquinta 2.

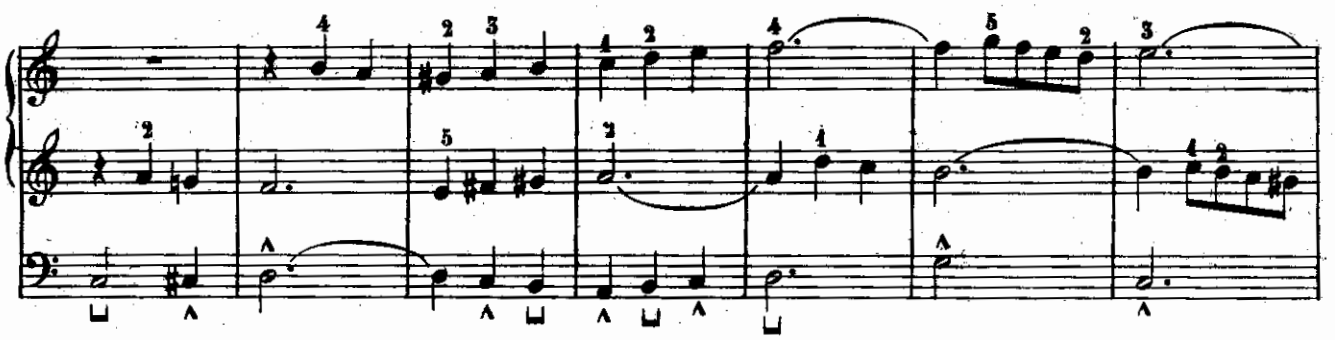
1.° M.

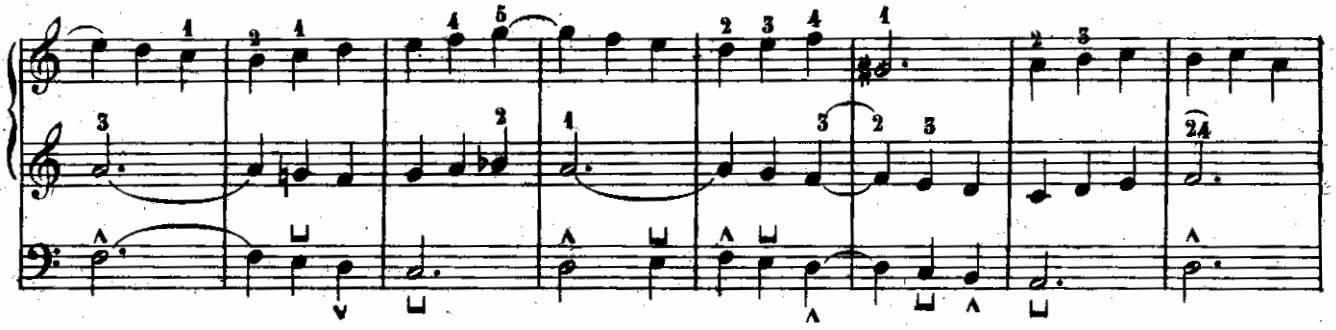
Princip: 8. Gamba 8. Ottava 4. Flautino 2.

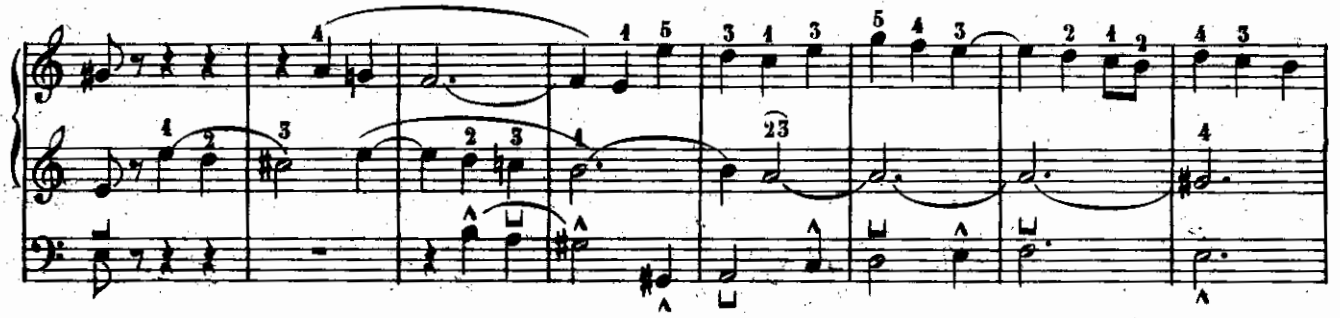
2.° M.

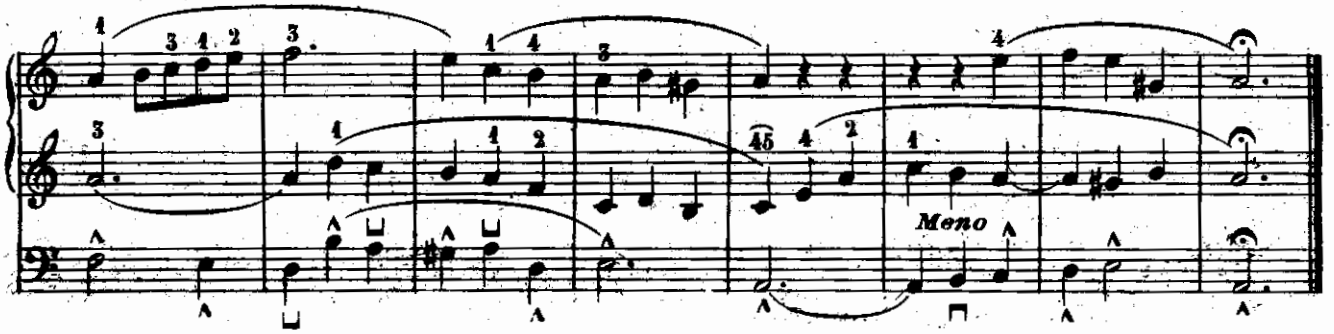
Contrabasso 46. Ottava 8.

PED.









Meno

www.pandolfopaolo.com

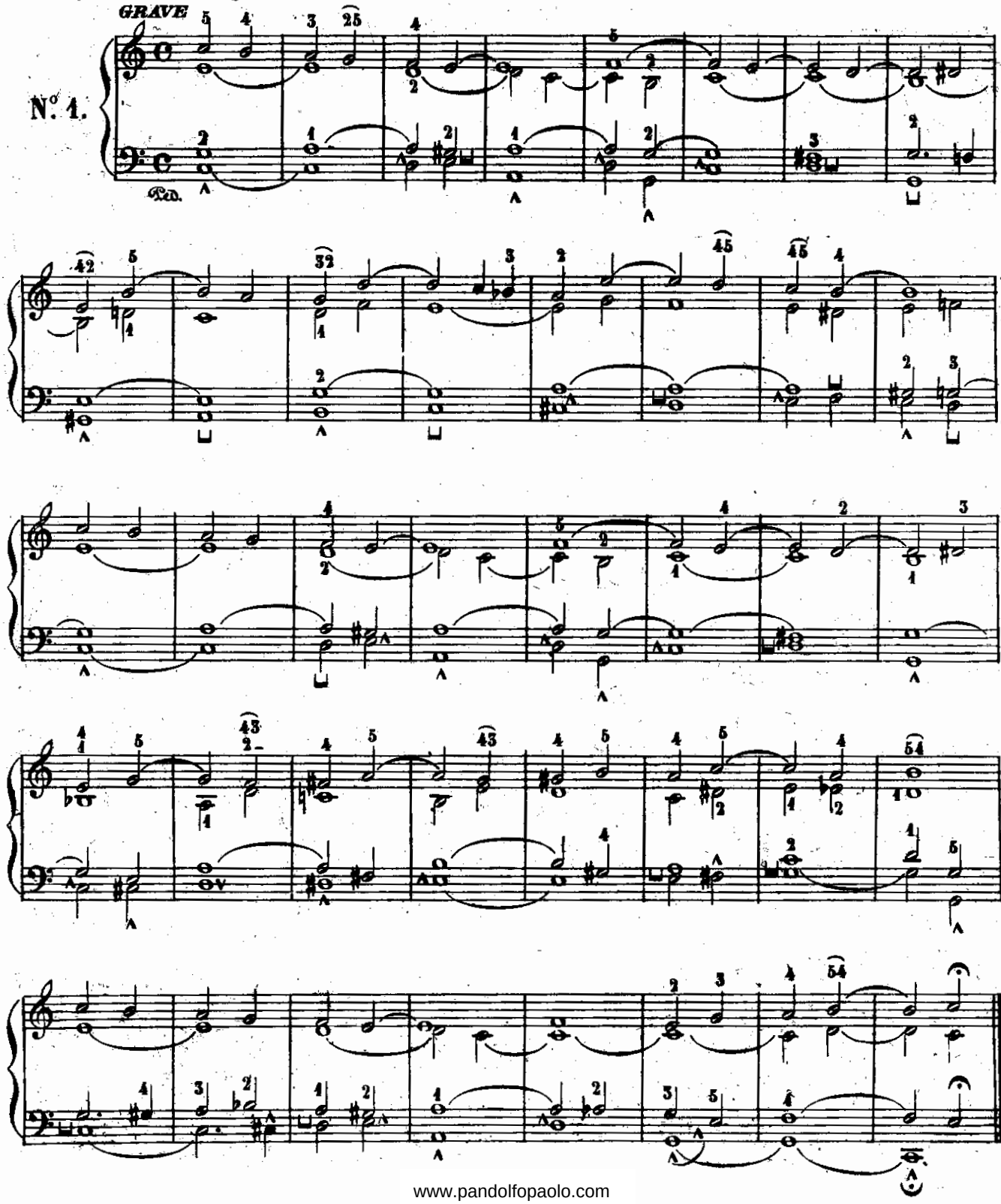
PRELUDI A 4 PARTI.

CON PEDALE OBBLIGATO.

1º Man. Registri dolci di 8 p.
Unione della Pedaliera al manuale
Bordone 16 p.

GRAVE

N.º 1.



www.pandolfopaolo.com

1° Man. Registri di 16-8-4 p.
2° Man. Princip. 8 - Gamba 8 - Flauto 8-4 - Ottava 4.
Ped. Contrabasso 16 - Bordone 16 - Ottava 8.

MODERATO

N.° 2.

2° Man.

2° Man.

4.M.

4° Man.

2° Man.

Ped.

4° Man.

Ped.

4° Man.

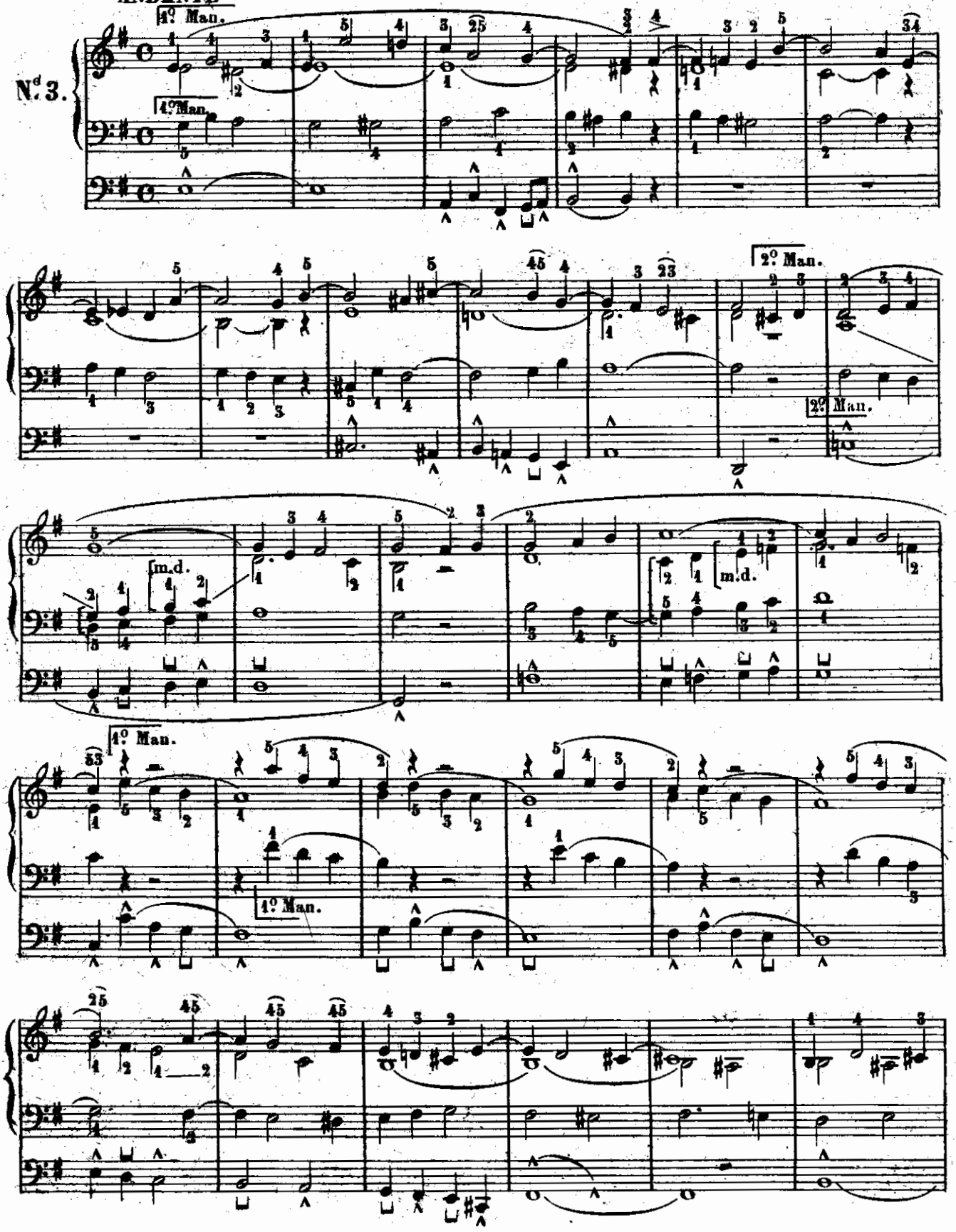
Ripieno

www.pandolfopaolo.com

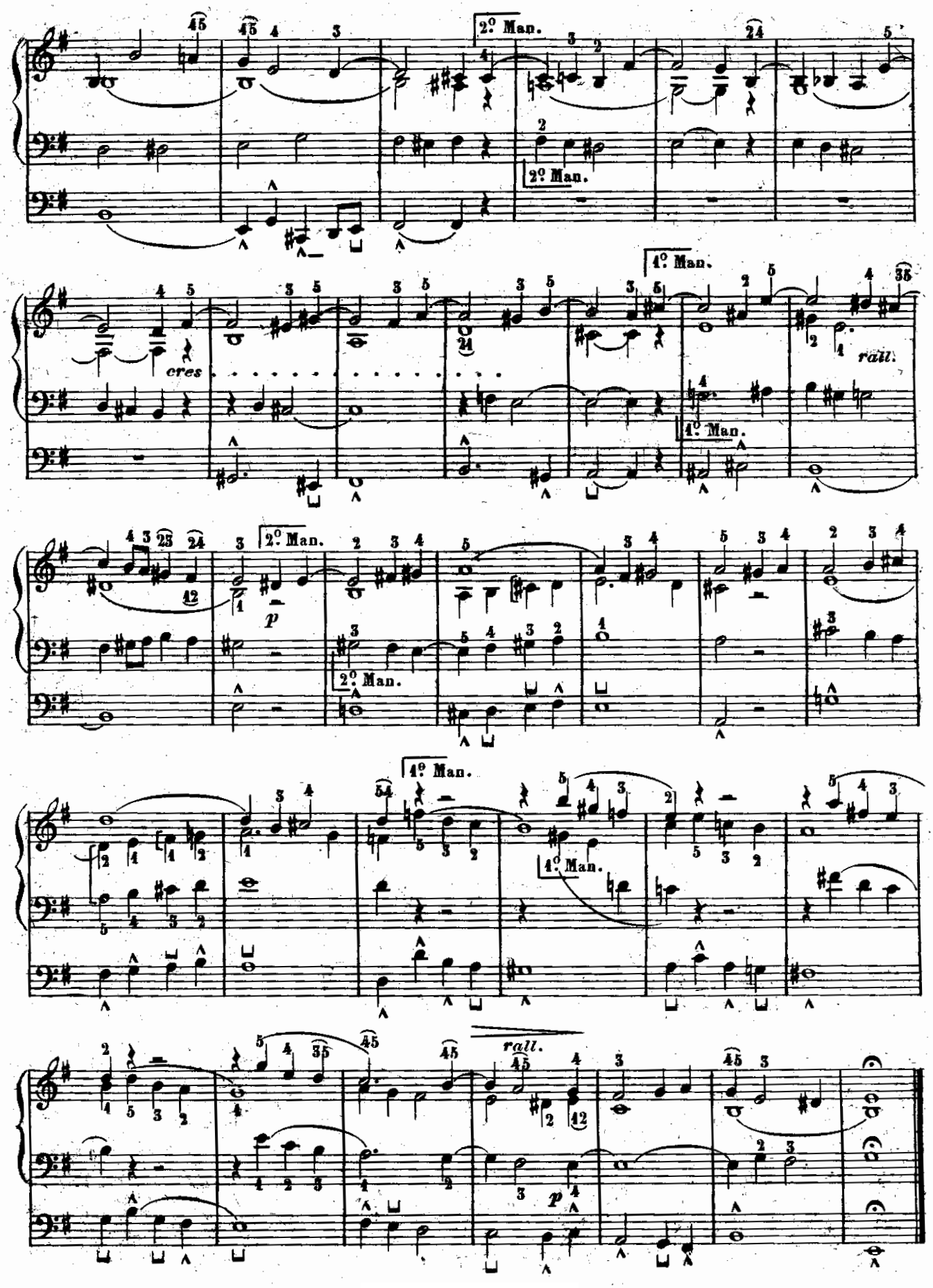
1º Man. Registri di fondo 16-8-p.
2º Man. Princip. di 8. Gamba 8. Flauto 4. Oboe 8.
Ped. Contrabasso 16. Ottava 8.

ANDANTE

N.º 3.

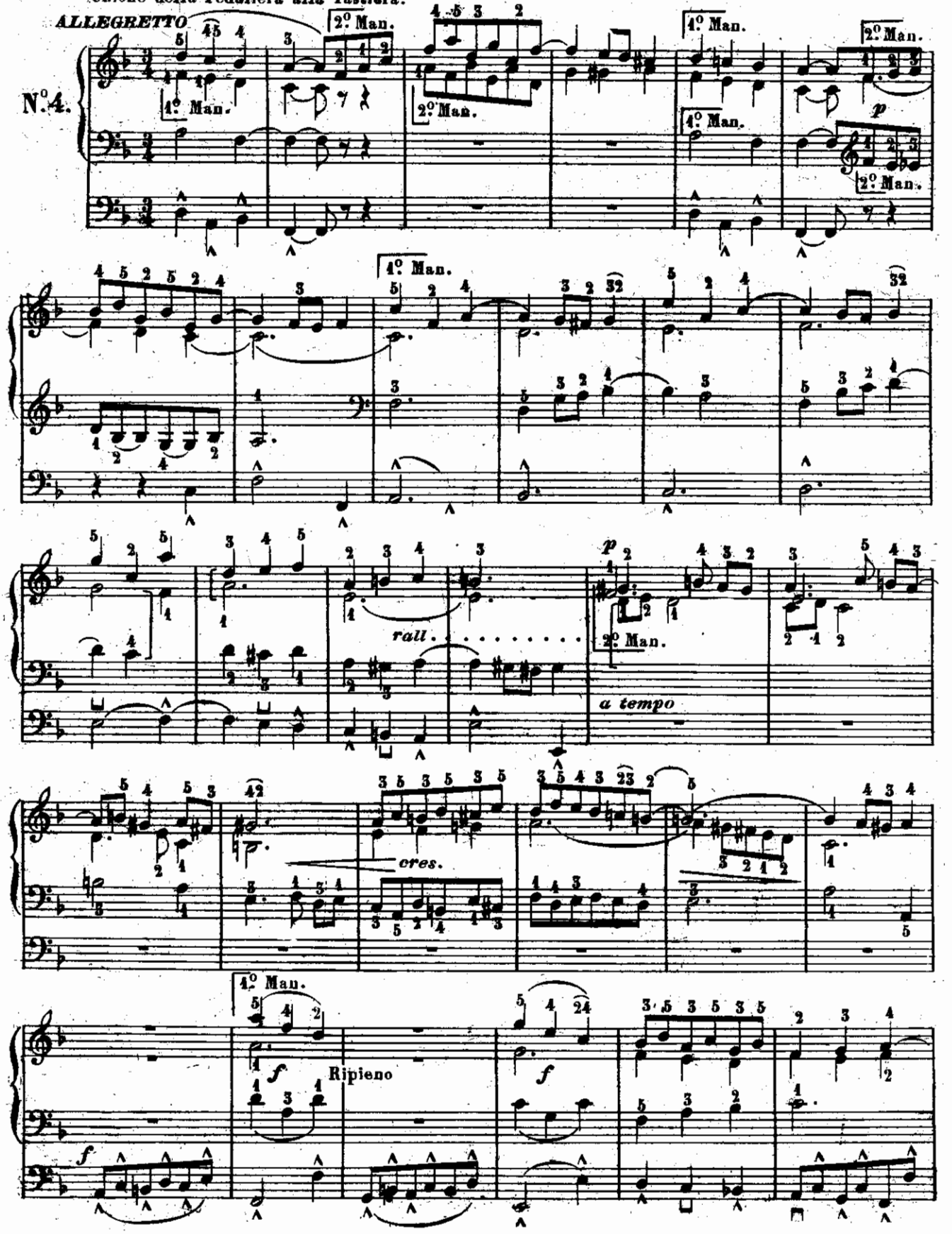


www.pandolfopaolo.com

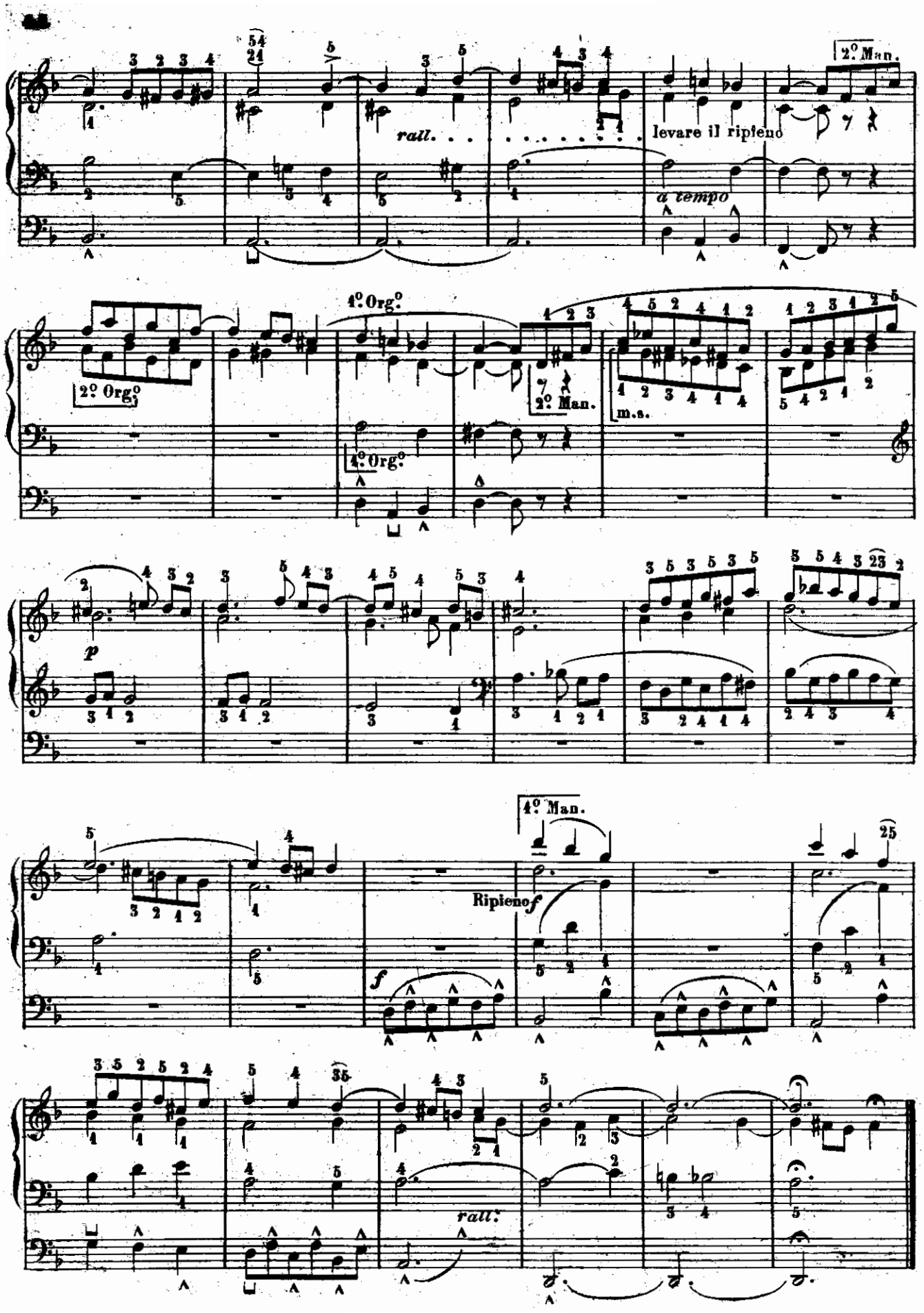


www.pandolfopaolo.com

1.° e 2.° Manuale. Registri di fondo 16.8.4 p.
Pedaliera: Registri di 16 ed 8 p.
Unione della Pedaliera alla Tastiera.



www.pandolfopaolo.com



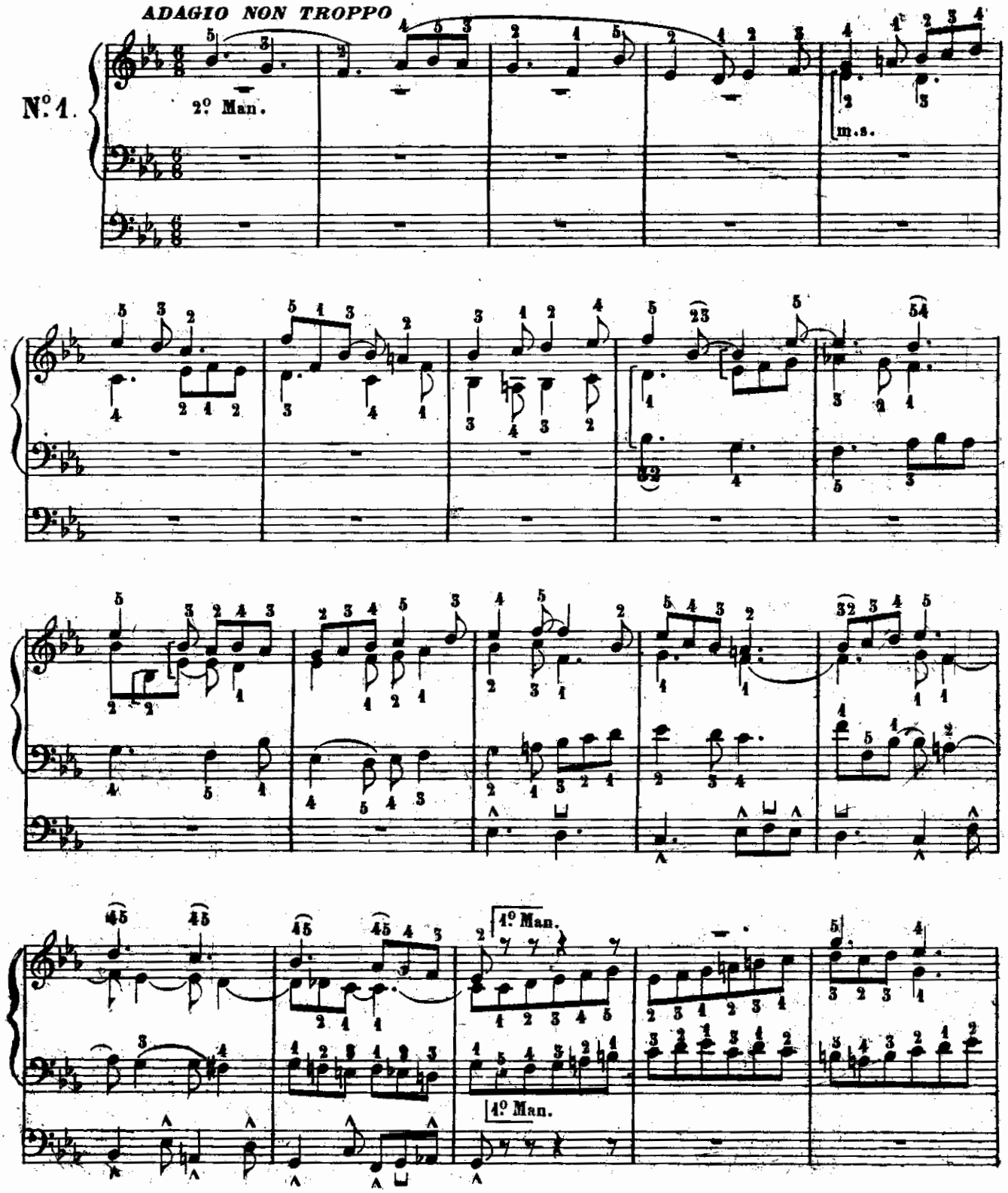
www.pandolfopaolo.com

DUE FUGHETTE A 4 VOCI.

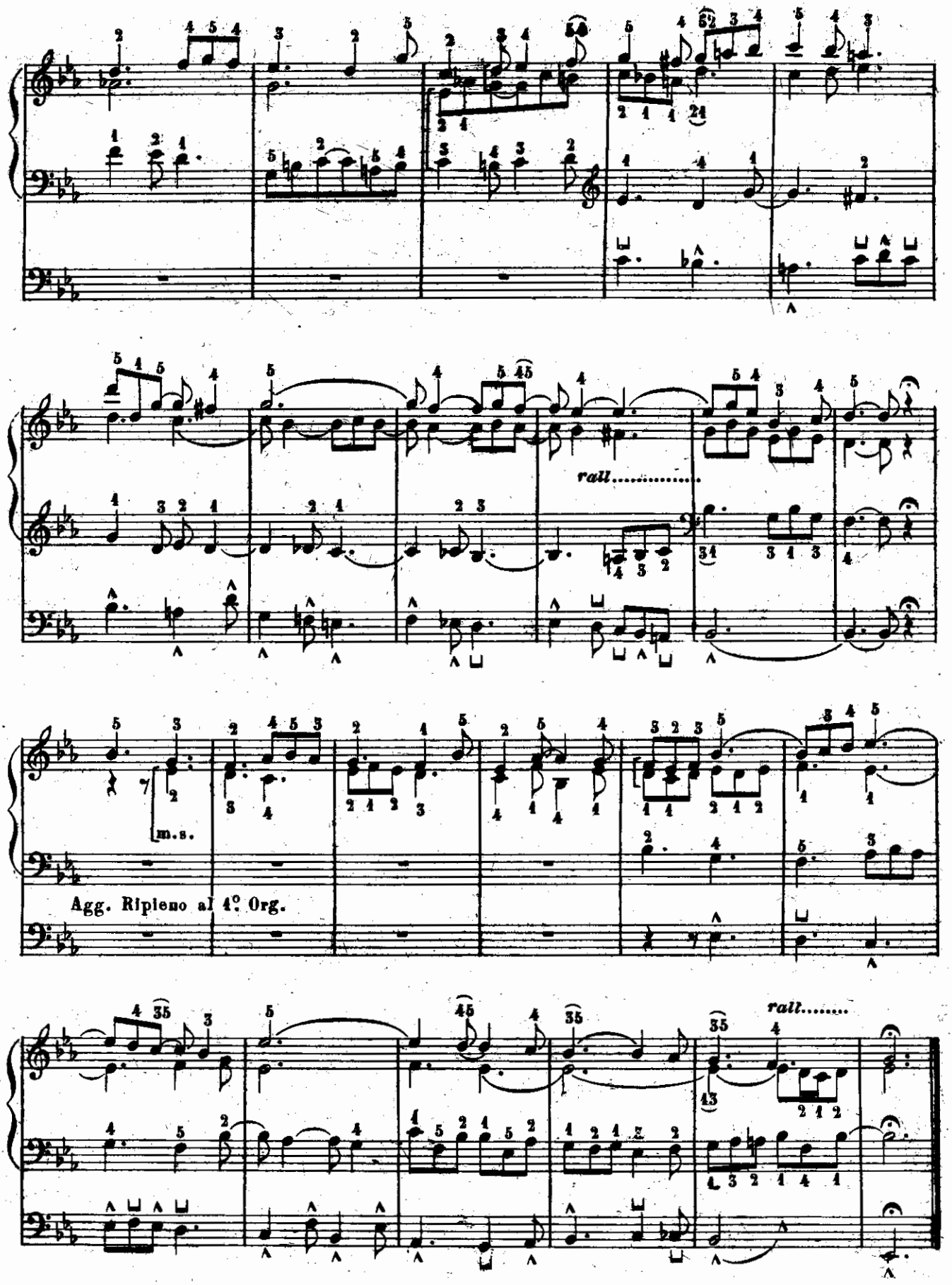
1º Man. Princip. Gamba. Dulciana 8. p. Flauto armonico 4.
2º Man. Princip. Oboe 8. Ottava 4. Gamba 8.
Ped. Contrabasso 16. Cello 8.

ADAGIO NON TROPPO

N.º 1.



www.pandolfopaolo.com



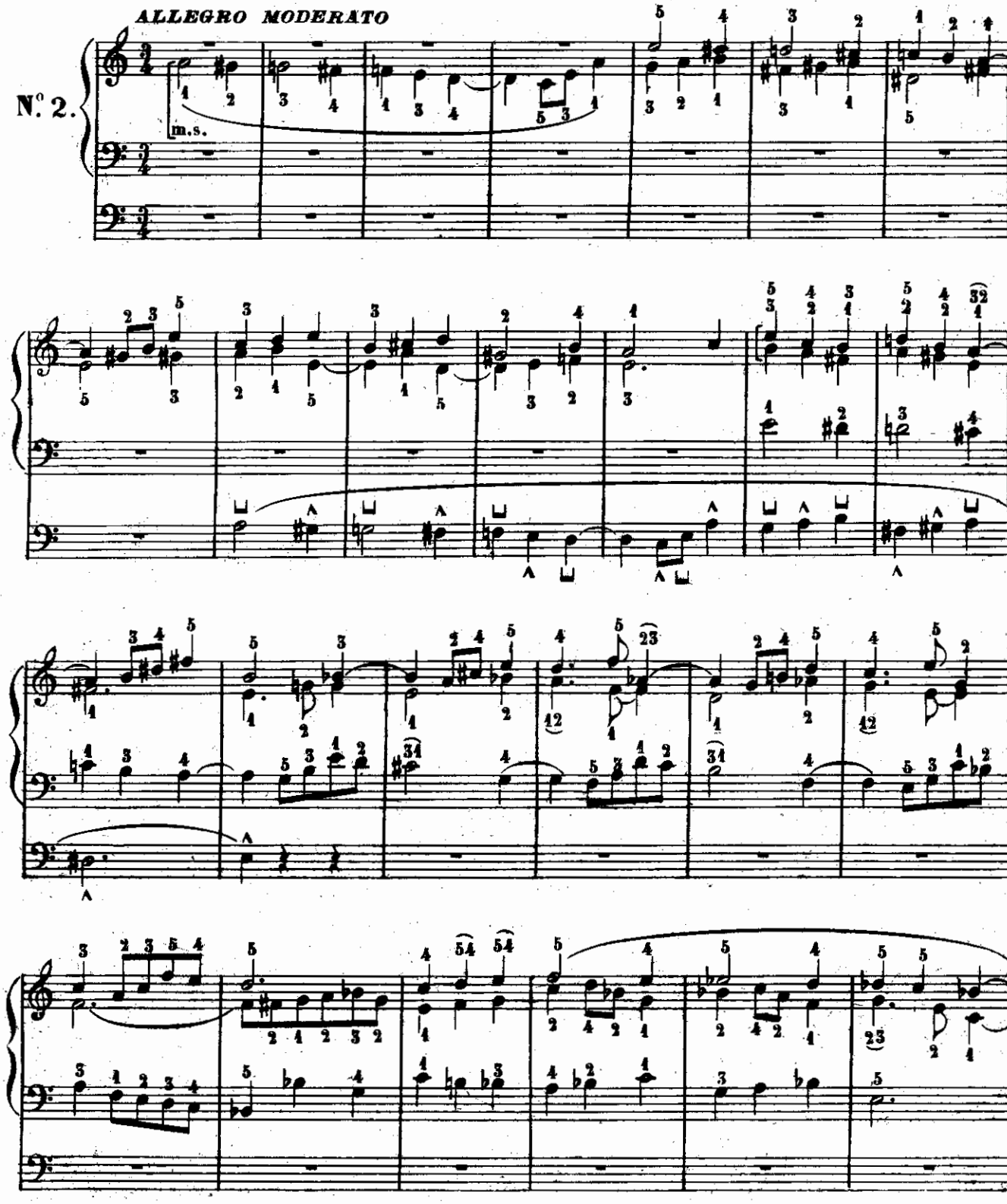
www.pandolfopaolo.com

FUGHETTA 2.ª (*CROMATICA*)

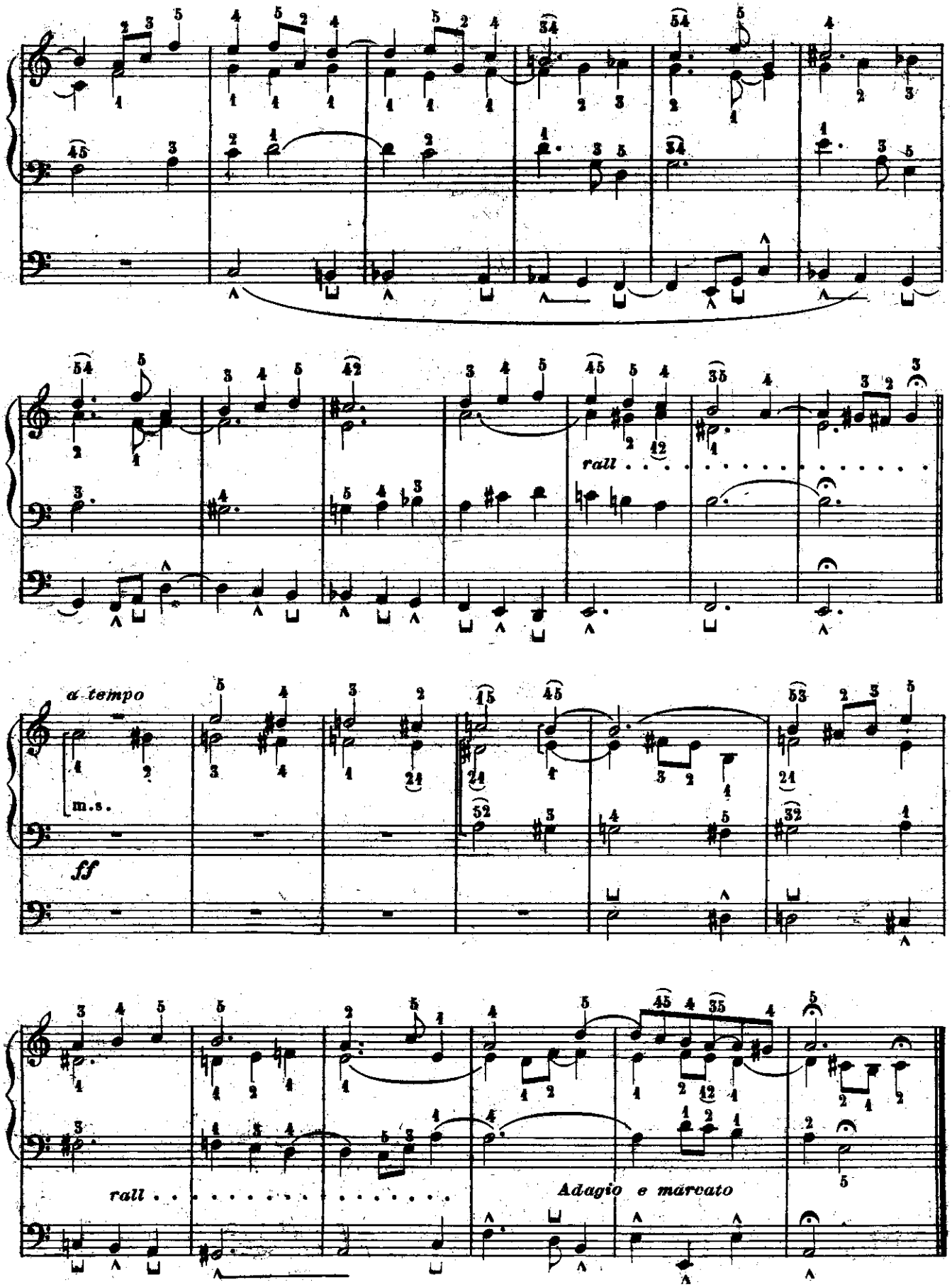
Man. 1.° e 2.° Ripieno.
Ped. Contrabasso 16. Bordone 16. Ottava 8.
Unione dei due manuali.
Unione Pedaliera ai manuali.

ALLEGRO MODERATO

N.° 2.



www.pandolfopaolo.com



www.pandolfopaolo.com

PARTE SECONDA

1. DEI MODI GREGORIANI.

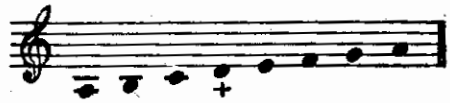
Otto sono i Modi Gregoriani od Ecclesiastici; 4 *autentici* od *originali*, e 4 *plagali* o *derivati*.

Sono *autentici*, hanno cioè l'ottava divisa da una 5ª e da una 4ª, il I.° il III.° il V.° ed il VII.° Sono *plagali* cioè hanno l'ottava divisa da una 4ª e da una 5ª, il II.° il IV.° il VI.° e l'VIII.°

Il I.° ed il II.° hanno per nota *fondamentale* o *finale* il *RE:*

MODO I.°

MODO II.°



Il III.° ed il IV.° il *MI:*

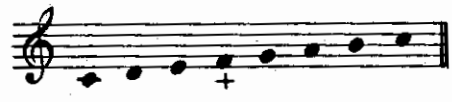
MODO III.°

(1) MODO IV.°

Il V.° ed il VI.° il *FA:*

MODO V.°

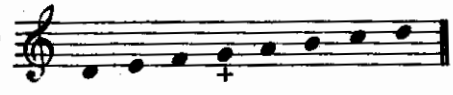
MODO VI.°



Il VII.° e l'VIII.° il *SOL:*

MODO VII.°

MODO VIII.°



Dopo la nota *fondamentale* bisogna conoscere la *dominante* la quale non occupa, relativamente alla fondamentale, il medesimo *grado* in tutti i *modi*.

È nota *dominante:*

nel I.° MODO	la 5ª *LA*	nel V.° MODO	la 5ª *DO*
„ II.° „	la 3ª *FA*	„ VI.° „	la 3ª *LA*
„ III.° „	la 6ª *DO*	„ VII.° „	la 5ª *RE*
„ IV.° „	la 4ª *LA*	„ VIII.° „	la 4ª *DO*

Dicesi *ripercussione* l'intervallo che risulta in ciascun modo dall'unione della *fondamentale* colla *dominante;* per cui avremo le seguenti otto ripercussioni.

	fond.	*domin.*		*fond.*	*domin.*
al MODO I.°	*RE*	*LA*	al MODO V.°	*FA*	*DO*
„ „ II.°	*RE*	*FA*	„ „ VI.°	*FA*	*LA*
„ „ III.°	*MI*	*DO*	„ „ VII.°	*SOL*	*RE*
„ „ IV.°	*MI*	*LA*	„ „ VIII.°	*SOL*	*DO*

A questi otto modi, detti principali perchè più comunemente usati, ne vanno aggiunti altri sei detti *affini*, i quali sono: il IX.° (ripercussione *La-mi*) il X.° (rip. *La-do*) l'XI.° (rip. *Si-sol*) il XII.° (rip. *Si-mi*) il XIII.° (rip. *Do-sol*) ed il XIV.° (rip. *Do-mi*).

Consigliamo coloro che vogliono acquistare più estese cognizioni sulla natura e proprietà dei modi Ecclesiastici, a consultare il *Magister Choralis* del Dott. Haberl (versione Italiana del Prof. A. De Santi) o i metodi di Bonuzzi e di Gamberini.

---

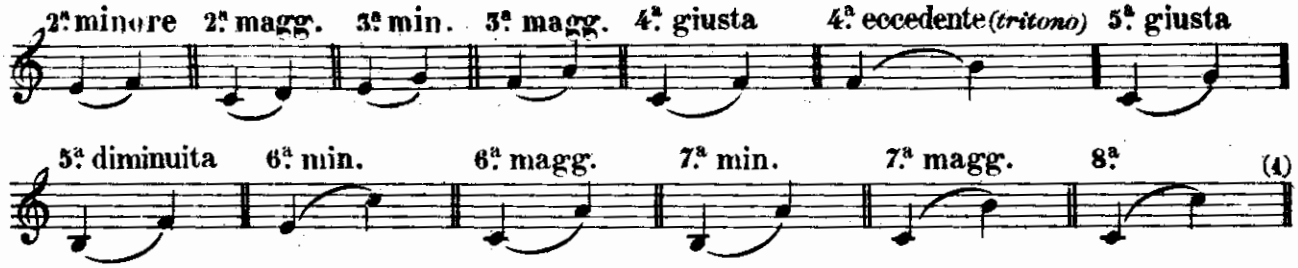
(1) *Nota.* Il Modo IV.° non si estende da *Si* a *Si* bensì da *Do* a *Do;* e per convincersene, basta dar una occhiata ai libri corali nei quali non trovasi una sola melodia di modo IV.° che tocchi il *Si* sotto la fondamentale, mentre se ne trovano parecchie che montano al *Do*. In conseguenza la vera Scala di Modo IV.° deve esser da *Do* a *do*.

www.pandolfopaolo.com

2. INTERVALLI-ACCORDI-MOTO ARMONICO-PRIMA REGOLA D'ACCOMPAGNAMENTO

Chiamasi *intervallo* la differenza di elevazione fra due suoni diversi. Nelle scale Gregoriane si sviluppano i seguenti intervalli:

ESEMPIO



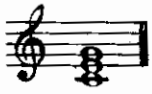
(1)

Questi si dicono *semplici*, mentre si chiamano *composti* gl'intervalli che oltrepassano l'8ª

Si rivolta un intervallo portando all'acuto il suono più grave o viceversa.

Per tal guisa la 2ª diventa 7ª e viceversa, la 3ª diventa 6ª e viceversa, la 4ª diventa 5ª e viceversa. Quanto alla specie, il *maggiore* diventa *minore* e viceversa, l'*eccedente* diventa *diminuito* e viceversa, il *giusto* resta *giusto*.

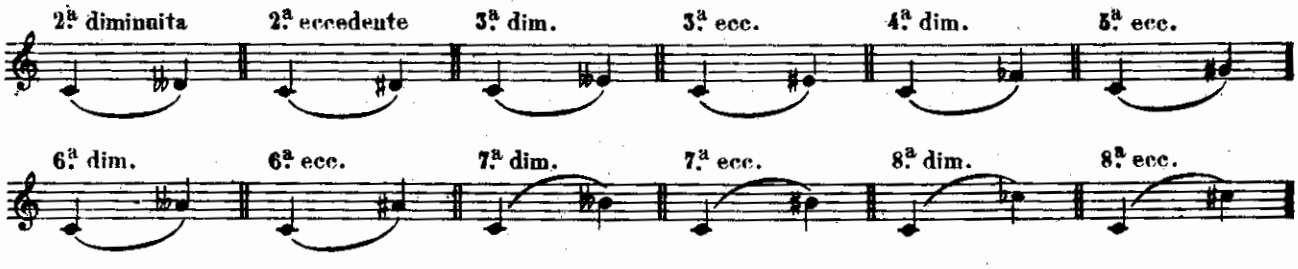
Si chiamano consonanti gl'intervalli che esprimono quiete, i quali sono: la 3ª magg: e la 6ª min:, la 3ª min: e la 6ª magg:, la 5ª giusta e la 4ª giusta (2), l'unissono e l'8ª Tutti gli altri sono *dissonanti* cioè esprimenti moto.

Un suono fondamentale con 3ª magg: e 5ª giusta  dà l'accordo *perfetto maggiore;* un suono fondamentale con 3ª min: e 5ª giusta dà l'accordo *perfetto minore*. Questi accordi si chiamano *indipendenti*, perchè non vincolati ad un dato movimento.

---

(1) *Nota*. Nell'armonia moderna si adoperano pure i seguenti intervalli:

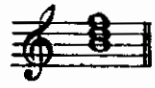
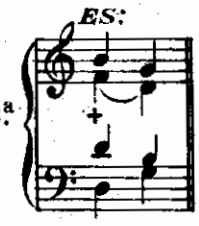
ESEMPIO



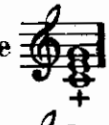
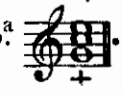
---

(2) *Nota*. La 4ª giusta è consonante nell'*accordo perfetto magg:* o *min:* diretto, avente il *fondamentale* raddoppiato all'8ª e ancora nel rispettivo primo *rivolto*.

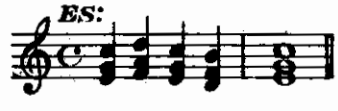
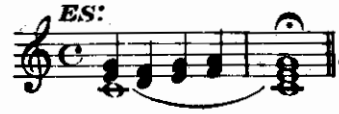
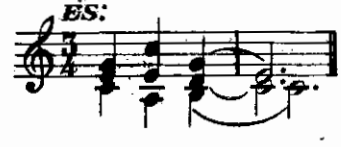
www.pandolfopaolo.com

Un suono fondamentale con 3ª min: e 5ª dim:  dà l'*accordo* di 5ª *diminuita*, il quale, sebbene *dissonante*, ha una certa libertà di movimento. Difatti la 5ª *dim:* benchè tenda a discendere di grado può anche salire o discendere di 3ª 

E purchè la dissonanza sia *raddoppiata*, può anche saltare di 5ª in su

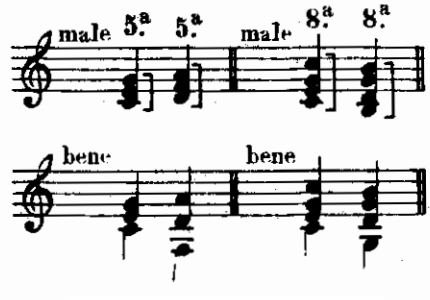
Questi tre *accordi* più comunemente usati nell' accompagnameto del Canto Gregoriano, possono presentarsi sotto 3 diversi aspetti: allo stato *diretto*, cioè quando il *fondamentale* è al grave  in I.º *rivolto*, quando al grave trovasi la 3ª ed in II.º *rivolto*, quando al grave trovasi la 5ª  .

Nell' accompagnamento del Canto Gregoriano il II.º *rivolto* non è ammesso, nè usasi l'accordo di 5ª *dim: diretto*.

Nella successione degli accordi si verificano i seguenti tre moti: *Moto retto*, quando le parti *ascendono* o *discendono* assieme  . *Moto obliquo* quando una parte rimane *immobile*, mentre le altre parti *ascendono* o *discendono*  . *Moto contrario* quando una parte *ascende*, mentre altre discendono o viceversa 

Nell' adoperare il *moto retto* è necessaria la massima attenzione per non cadere in errori di 5 e di 8ª *consecutive*

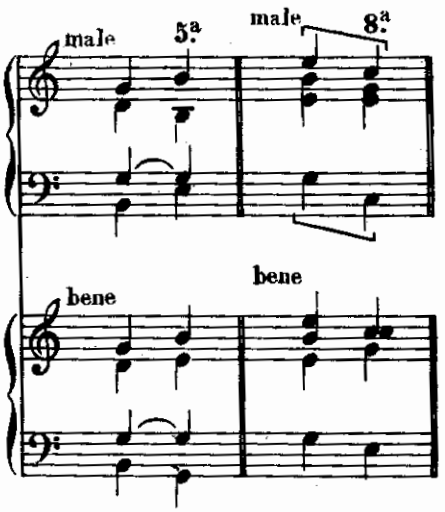
ESEMPIO



www.pandolfopaolo.com

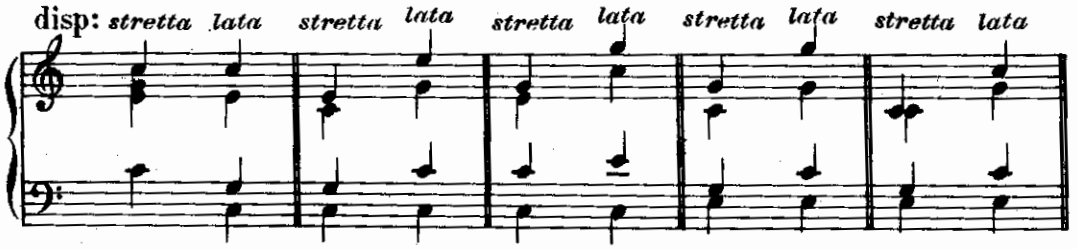
Sono pure proibite le 5.e e le 8.e *implicite* o *nascoste*, cioè è vietato il giungere ad una 5.ª o ad un' 8.ª per moto *retto*

ESEMPIO



La disposizione degli accordi può essere *stretta* cioè colle parti ravvicinate o *lata* cioè colle parti *allargate:*

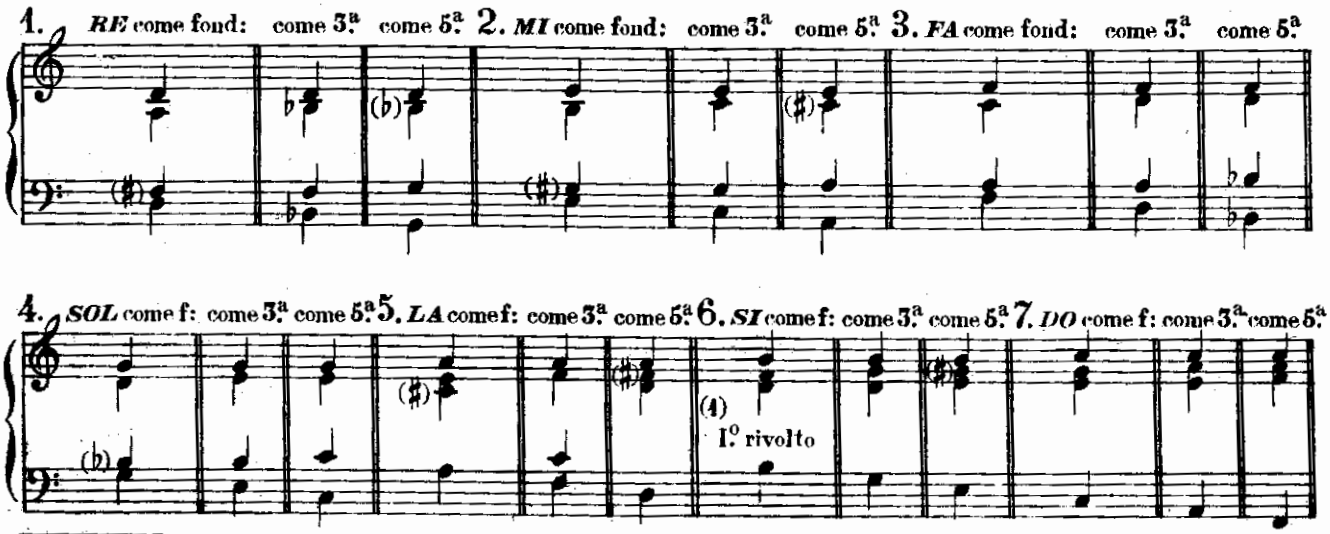
ESEMPIO



Ogni suono melodico (parte superiore) può avere 3 diverse interpretazioni armoniche, può cioè venir considerato come fondamentale o come 3.ª o come 5.ª.

L' ultima nota della melodia (finale) devesi però considerare costantemente come suono fondamentale.

ESEMPIO



(4) *Nota.* Come abbiamo avvertito più sopra, l'accordo *di 5.ª diminuita allo stato diretto* non si usa nel Canto Gre-

www.pandolfopaolo.com

3. ARMONIZZAZIONE DELLE SCALE GREGORIANE.

Una melodia antica armonizzata alla moderna, perde il suo sapore, la sua fisonomia e, passo passo, la sua integrità; l'accompagnare una melodia puramente diatonica coll'armonia propria della moderna tonalità, è tale uno sconcio da non potersi tollerare.

Ma è necessario l'*accompagnamento* delle melodie Gregoriane? Rispondiamo: Un coro bene istituito, assuefatto a considerare il Canto Gregoriano quale una solenne *declamazione* del testo, non abbisogna certamente d'accompagnamento, per quanto sia esiguo il numero delle voci che lo compongono. Noi siamo pienamente convinti che l'effetto melodico ne scapiti sempre, che tolga ad una esatta interpretazione del testo il suo interesse ed impedisca ch'essa abbia a profondamente commuovere l'uditorio. Vi sono però dei casi nei quali l'accompagnamento del Canto Gregoriano può tornar utile, concorrendo esso non solamente a celare la poca gradevolezza delle voci e a sostenere l'intonazione; ma ancora ad ottenere quell'affiatamento senza cui il Canto all'*unissono* perde gran parte della sua efficacia.

Aggiungasi che nessuna prescrizione Ecclesiastica proibisce di accompagnare coll'organo il Canto corale, salvo i tempi nei quali l'organo è liturgicamente proibito in Chiesa. È però vietato di accompagnare gli *accentus*, cioè il Canto del celebrante e dei ministri dell'altare.

Diamo ora allo studioso alcune regole, affinchè esso, riconosciuta l'opportunità dell'accompagnamento, possa procedere con passo sicuro, rispettando insieme la tecnica e l'estetica.

1. L'armonia moderna sconviene affatto alla modalità antica.

2. L'effetto armonico non può giustificare la più lieve modificazione nel Canto corale, sia in ordine *melodico* sia in ordine *ritmico*.

3. L'*armonia* sottostia alla melodia; si limiti cioè a sostenerla, e l'organista si guardi dal soverchiare il coro con una registrazione pesante.

4. Soltanto gli accordi indipendenti *diretti* ed in *I° rivolto*, siano impiegati nell'accompagnamento del Gregoriano, e all'armonia *stretta* o *chiusa*, si preferisca la *divisa* o *lata* come quella che offre maggior varietà di movimento alle parti.

5. Si ponga il Canto nella parte *superiore* e si faccia uso secondo il caso delle *triadi maggiori* o *minori* sopra il *LA*, il *RE*, il *MI*, ed il *SOL*; e delle *maggiori* sopra il *SI bemolle*, il *DO*, ed il *FA*; e finalmente delle triadi di 5ª *diminuita* sopra il *SI* ed il *MI*.

5. Si abbia cura di evitare nelle parti di accompagnamento, anche in rapporto colla melodia, le false relazioni di *tritono* e di 5ª *diminuita*.

7. Le cadenze si facciano con *formule armoniche* speciali in conformità alla natura del *modo* nel quale è svolta la melodia.

8. Si preferisca il *moto contrario* per quanto è possibile, e nel *retto* si abbia cura d'evitare, massime nelle parti estreme, 5ª *giuste* ed 8ª consecutive, non soltanto palesi, ma anche nascoste.

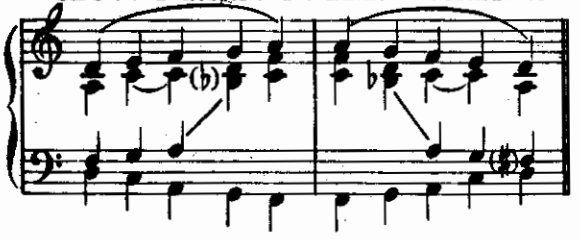
Lo studioso che conosca la genesi, i caratteri, e l'estensione dei Modi Gregoriani e dia la dovuta importanza ai suesposti precetti fondamentali, può esercitarsi nell'accompagnamento delle Scale secondo i modelli da noi offerti; e considerando, che se nella *modalità* moderna havvi nella scuola una formola speciale, un accompagnamento tipico conosciuto sotto il nome di *regola dell'ottava*, nella modalità Gregoriana le cose procedono differentemente. Più maestri possono correttamente armonizzare una medesima *scala* in maniera diversa. Ne viene che i modelli da noi proposti non devonsi ritenere perfetti ed immutabili.

Giova avvertire che, a maggior comodo, ed anche a maggior profitto dello studioso, lasciamo ogni scala a suo posto. Spetta allo studioso il necessario esercizio di trasposizione tanto delle scale, quanto delle cadenze delle quali ultime parleremo più sotto.

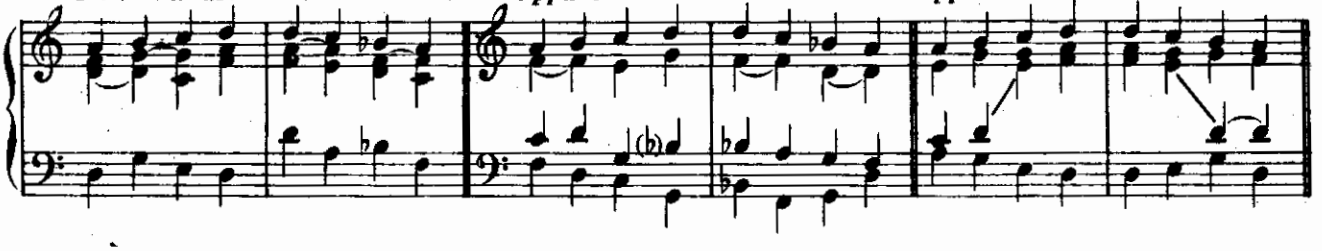
www.pandolfopaolo.com

Siccome le Scale Gregoriane, eseguite per intero, non sono *melodiche* quanto la moderna Scala *maggiore* e *minore*, ma sono piuttosto teoretiche e non indicano che *l'ambito* ordinario della melodia, nella presente edizione le armonizziamo frazionate secondo la naturale loro divisione in *pentacordi* (quinte) e *tetracordi* (quarte), eccezion fatta pei modi III.° e IV.°, nei quali la divisione dell' ottava avviene per *esacordo* (sesta min:) e *ditono* (terza magg:).

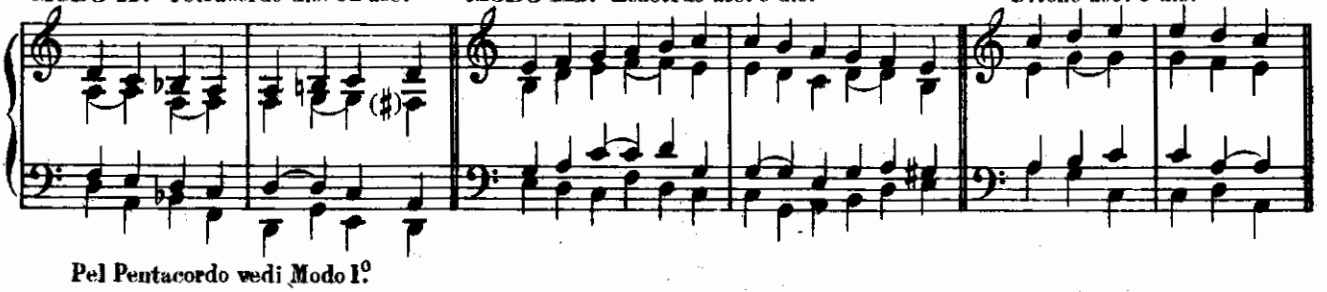
MODO I.° Pentacordo ascendente e discendente



Tetracordo ascendente e discendente *Oppure* *Opp.*

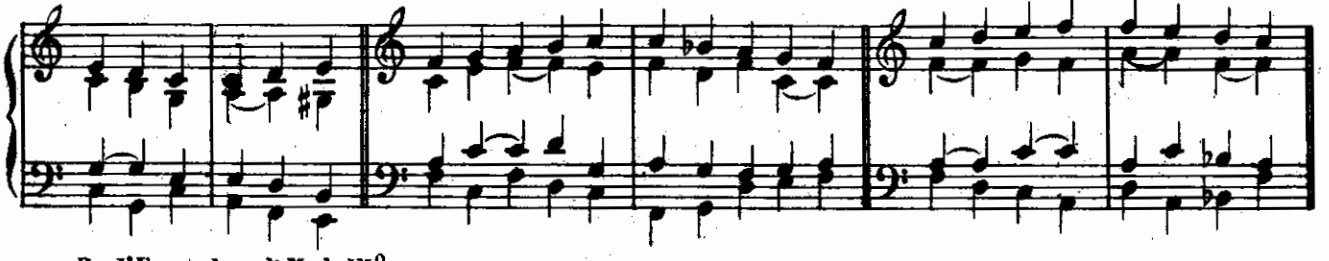


MODO II.° Tetracordo dis: ed asc: ***MODO III.°*** Esacordo asc: e dis: Ditono asc: e dis:



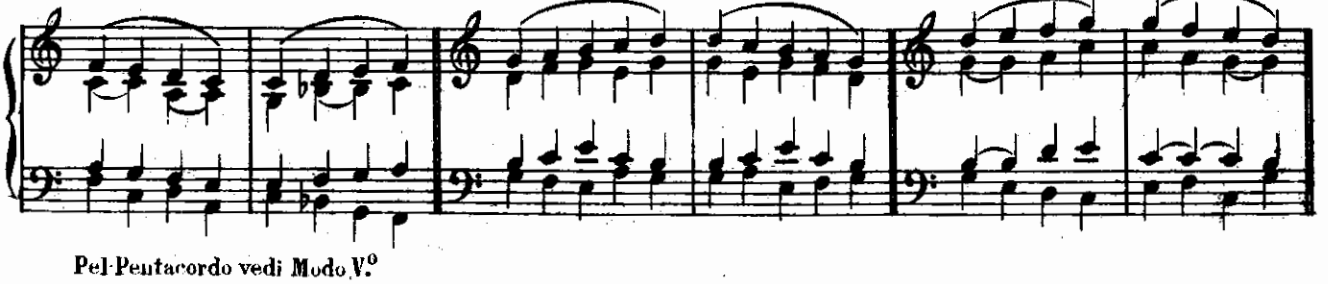
Pel Pentacordo vedi Modo I.°

MODO IV.° Ditono dis: ed asc: ***MODO V.°*** Pentacordo asc: e dis: Tetracordo asc: e dis:



Per l'Esacordo vedi Modo III.°

MODO VI.° Tetracordo dis: ed asc: ***MODO VII.°*** Pentacordo asc: e dis: Tetracordo asc: e dis:

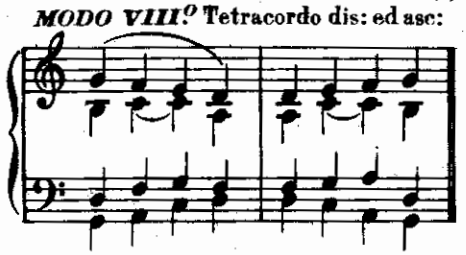


Pel Pentacordo vedi Modo V.°

www.pandolfopaolo.com

(1)

MODO VIII.° Tetracordo dis: ed asc:

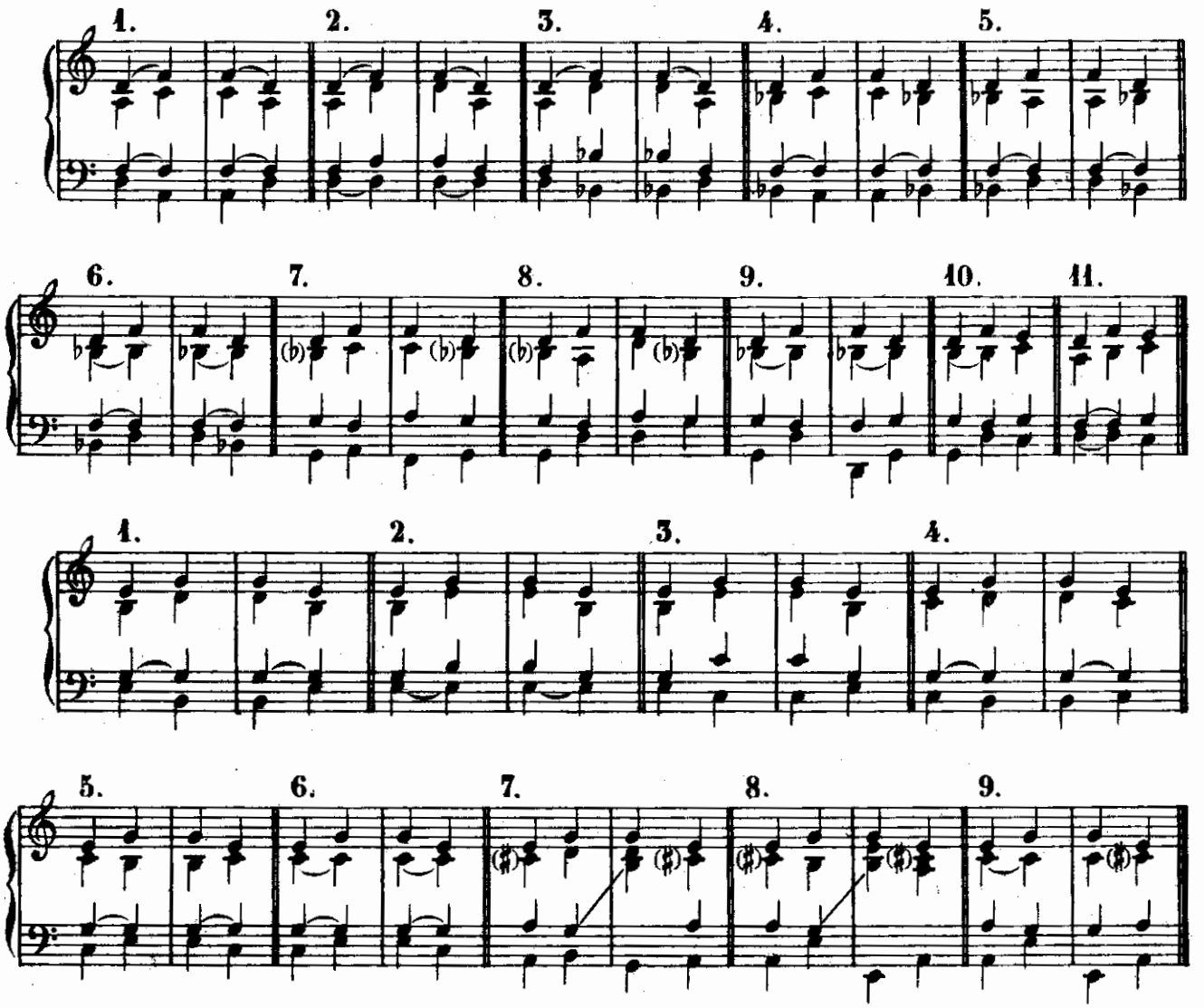


Pel Pentacordo vedi Modo VII.°

Presentiamo quì sotto l'armonizzazione dei Salti ascendenti e discendenti, propri del Canto Gregoriano, cioè della 3ª min: e magg:, della 4ª giusta e della 5ª giusta.

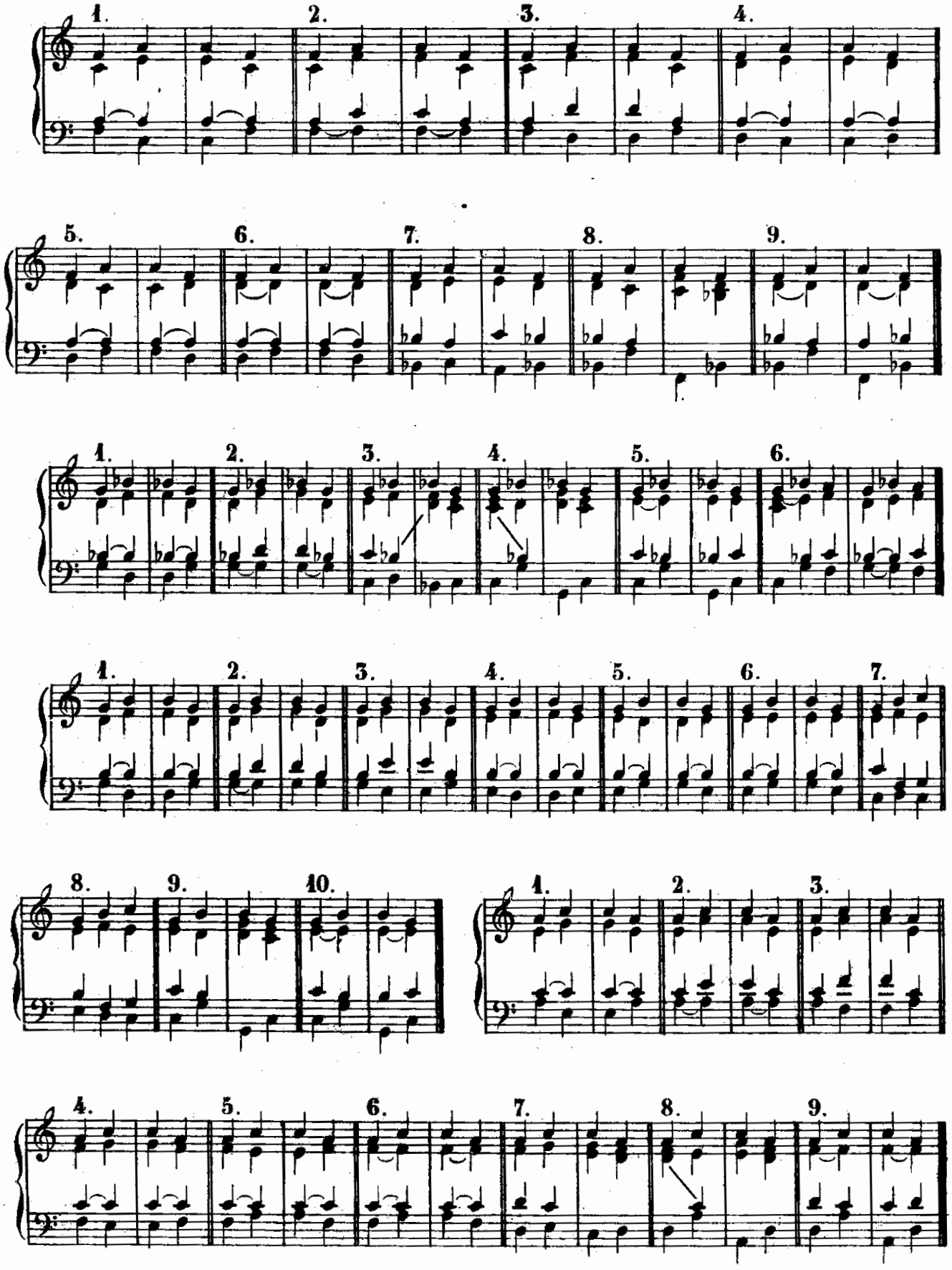
Il quadro presente tornerà sommamente vantaggioso al giovane che si prefigga di giungere passo, passo, alla meta, cioè ad accompagnare correttamente una melodia gregoriana.

SALTI DI 3ª ASCENDENTI E DISCENDENTI

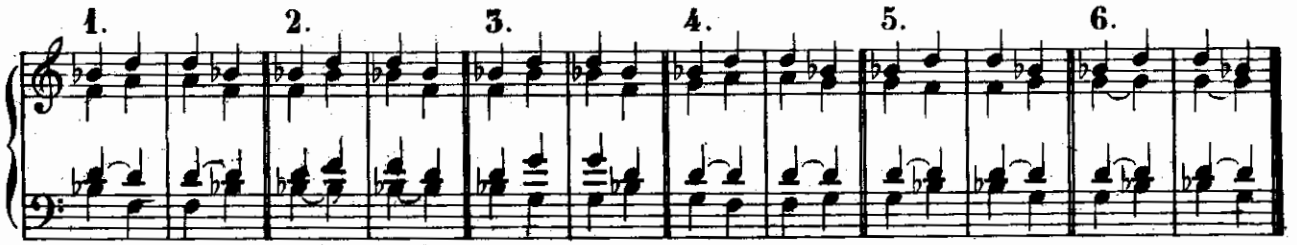


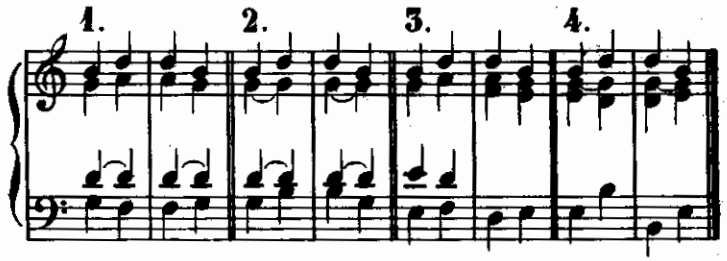
(1) *Nota.* Per l'armonizzazione delle scale dei modi IX.° e X.°, XI.° e XII.°, XIII.° e XIV.°, lo studioso può regolarsi sui modelli forniti pei modi I.° e II.°, III.° e IV.°, V.° e VI.°, dei quali modi i sunnominati sono affini. Tasportati questi rispettivamente una 5ª sotto, domandano il *bemolle* alla chiave.

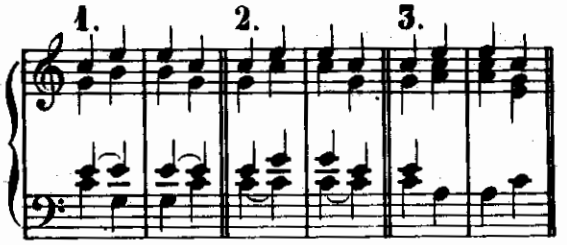
www.pandolfopaolo.com

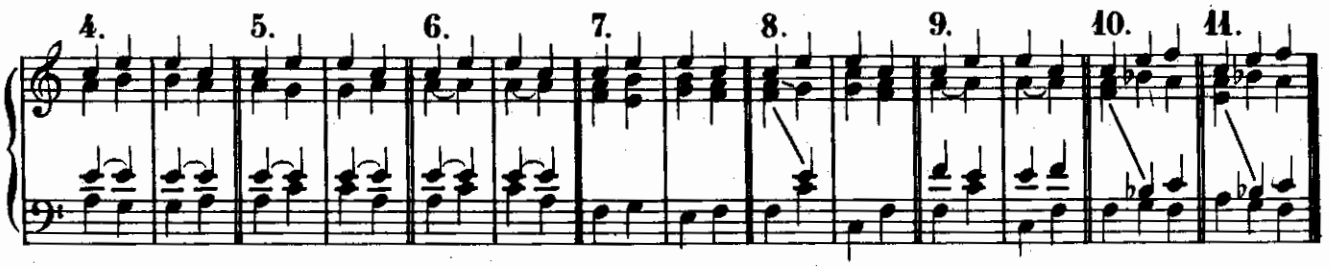


www.pandolfopaolo.com

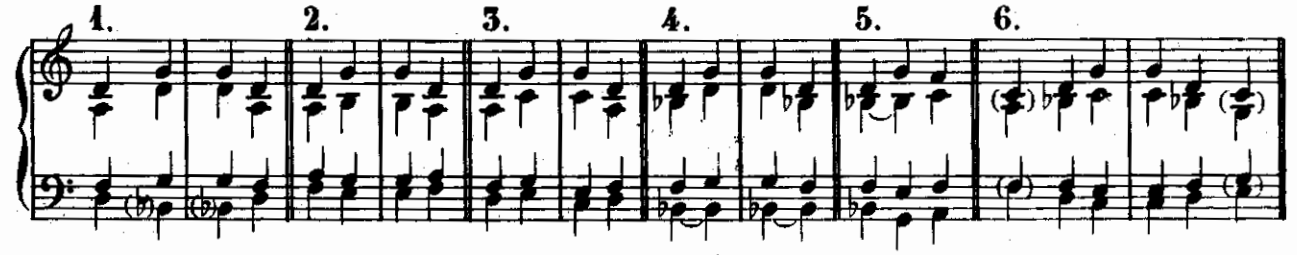


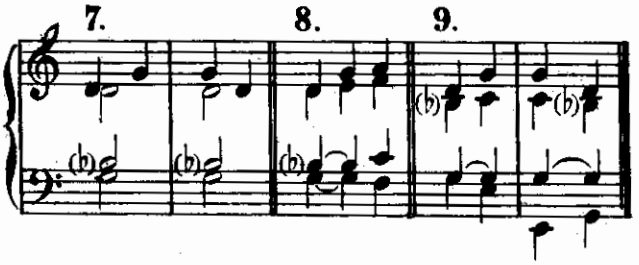


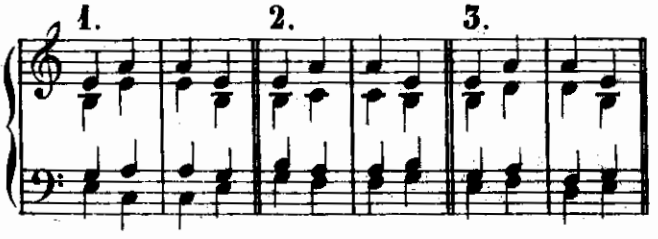


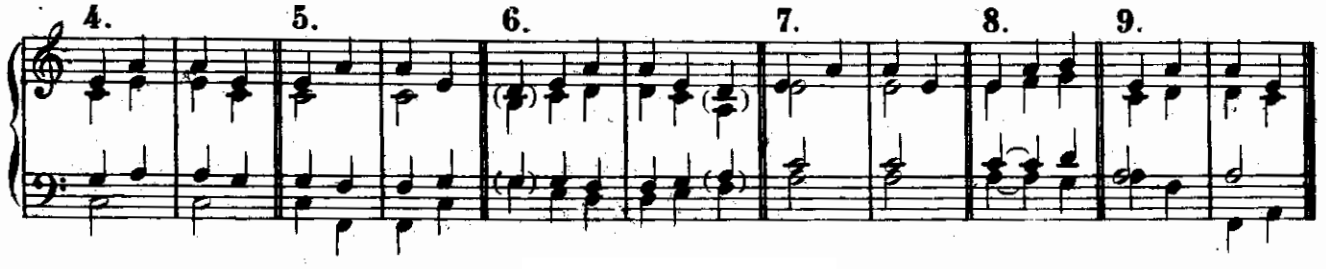


SALTI DI 4ª ASCENDENTI E DISCENDENTI

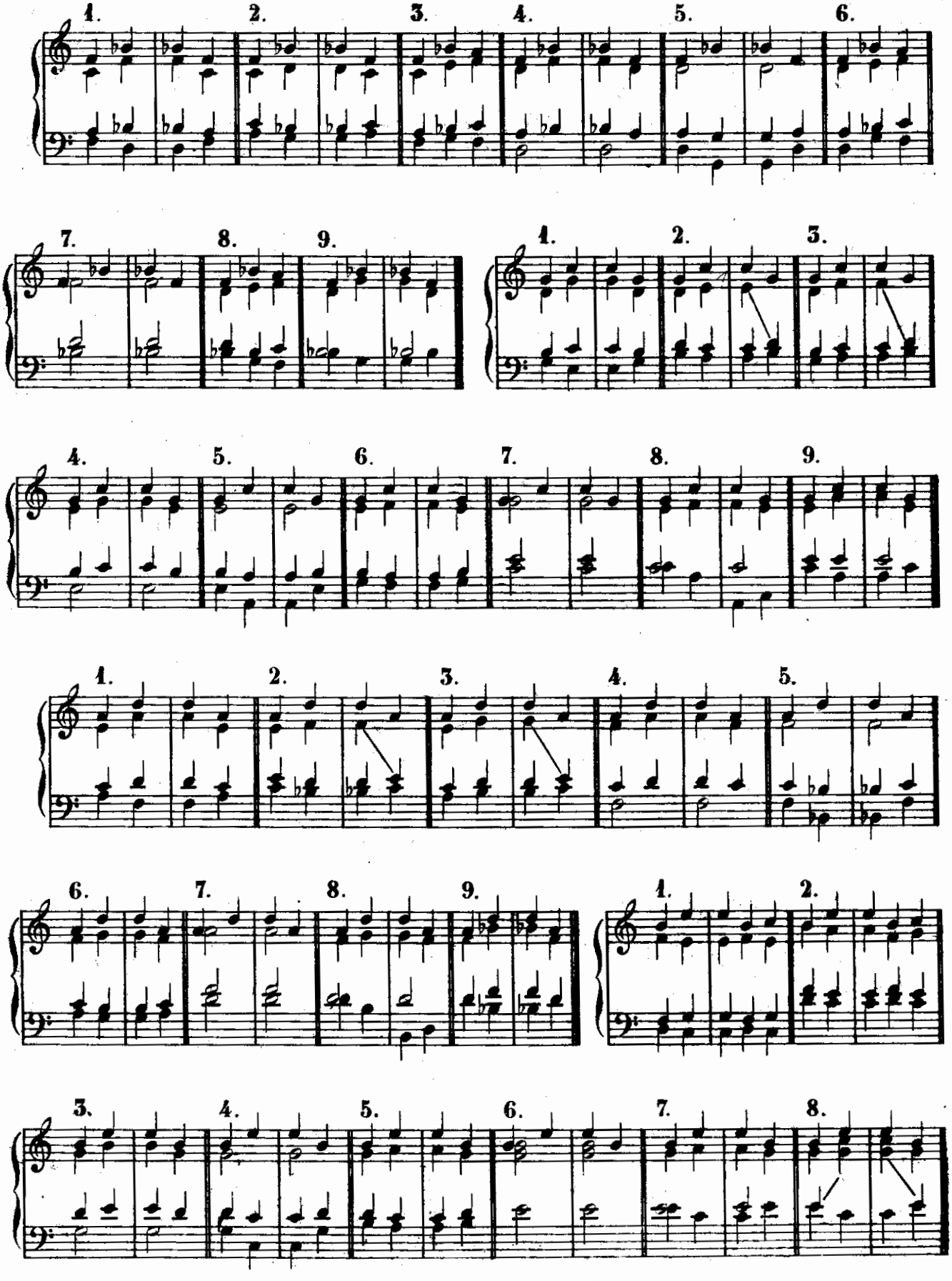




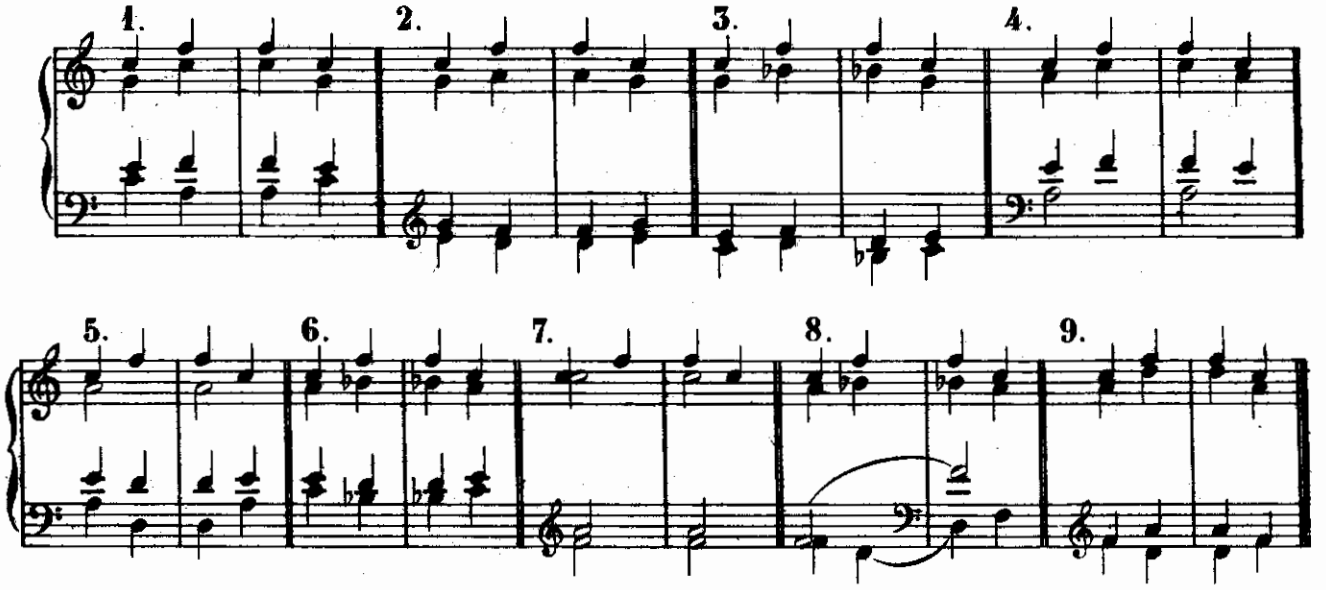




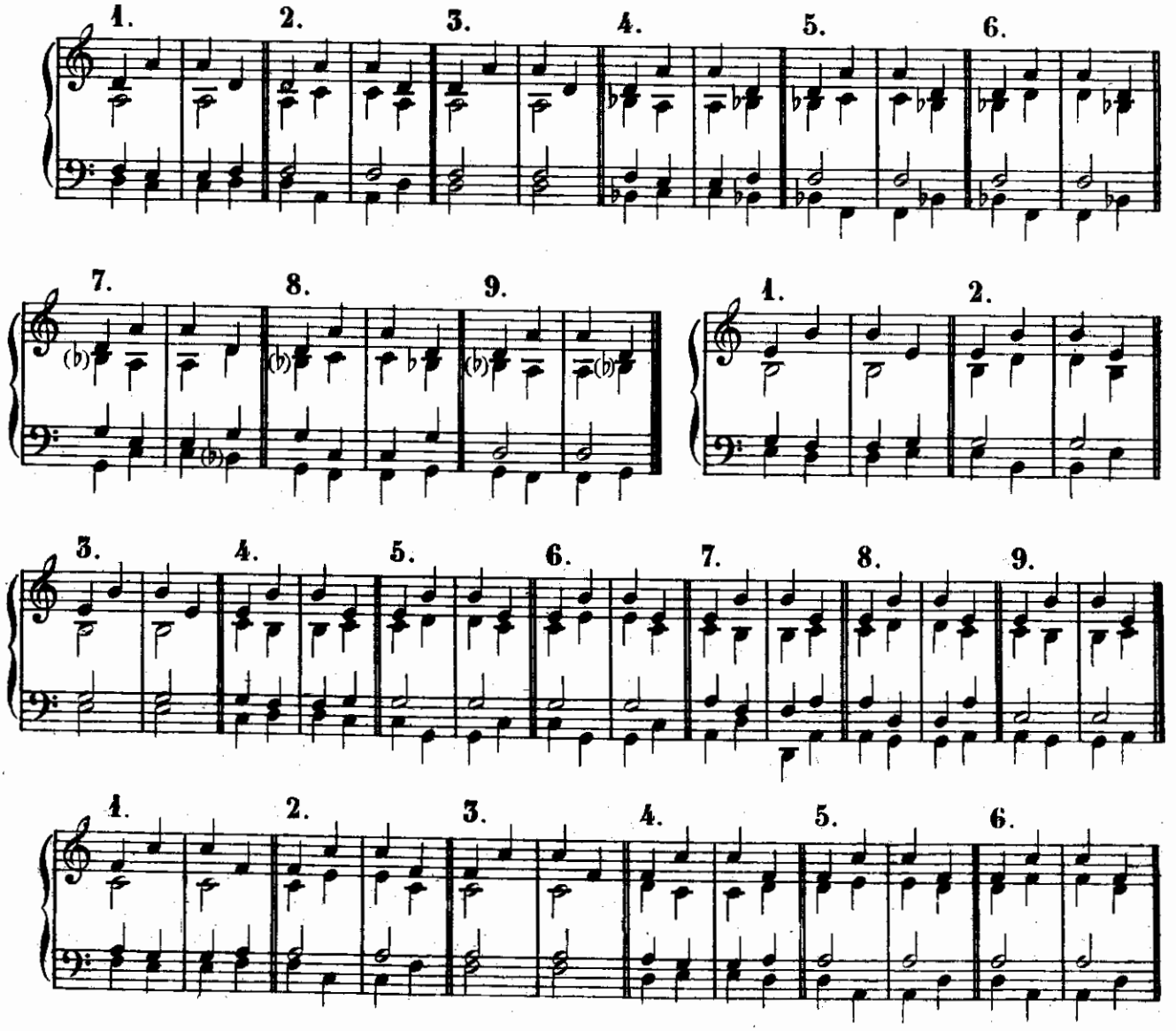
www.pandolfopaolo.com



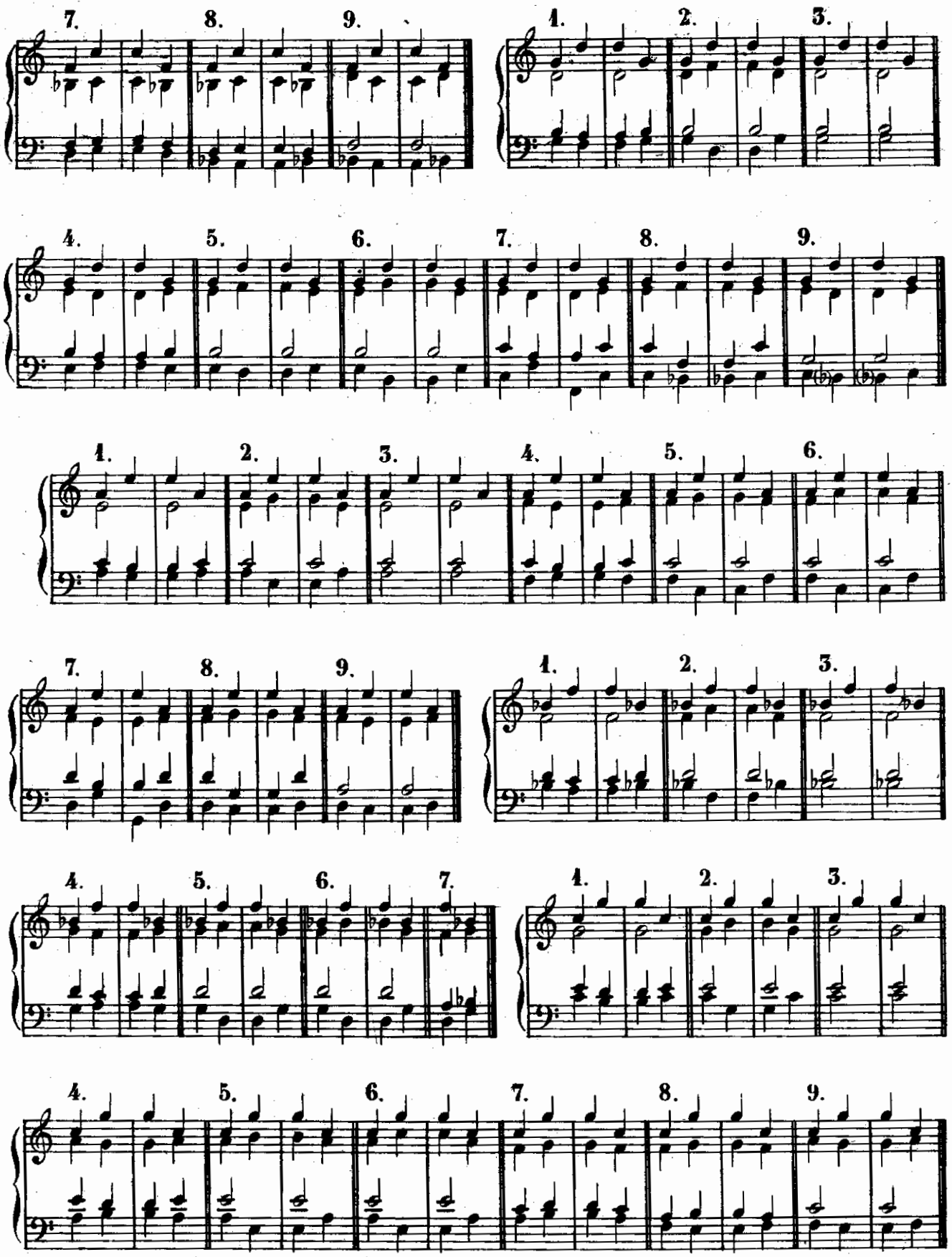
www.pandolfopaolo.com



SALTI DI 5ª ASCENDENTI E DISCENDENTI



www.pandolfopaolo.com



Nota. Se certe successioni dell'esposto quadro riescono alcun poco dure, non si deve perciò dichiararle inammissibili, poichè non vanno considerate come casi isolati, bensì come frammenti di *frase* preceduti o seguiti da altre concatenazioni armoniche.

www.pandolfopaolo.com

4. REGOLE PER LA TRASPOSIZIONE DEI MODI GREGORIANI.

Vi sono delle melodie che per la loro tessitura troppo acuta o troppo grave, non si pos. sono eseguire dai cantori a quell'altezza in cui, nei libri corali si trovano originalmente scritte.

Così una melodia sviluppata nel Modo VII° riesce al coro d'impossibile esecuzione per la sua acutezza, come pure tornerebbe malagevole per la sua gravità, l'esecuzione di una melodia svolta sulle corde del Modo II°. Conseguentemente si rende necessaria la *trasposizione* cioè l'esecuzione più al grave d'una melodia acuta, e l'esecuzione più all'acuto d'una melodia grave.

In via ordinaria le melodie del I° Modo restano nella loro posizione originaria, oppure si possono trasportare d'una 2ª *maggiore* più alta.

Il Modo II° viene innalzato di una 3ª o di una 4ª
» » III° rimane a suo posto oppure viene portato una 2ª *maggiore* più bassa.
» » IV° rimane a suo posto oppure s'innalza di una 2ª o di una 3.ª
» » V° viene abbassato d'una 2ª o d'una 3ª *minore.*
» » VI° viene trasportato una 2ª o una 3ª più alta.
» » VII° viene abbassato d'una 2ª d'una 3ª e d'una 4ª
» » VIII° resta nella sua posizione, oppure si può abbassare d'una 2.

Quando si renda necessaria la trasposizione d'una melodia, il che avviene di frequente, l'organista deve prontamente immaginare la qualità ed il numero degli accidenti che si rendono indispensabili alla *chiave*, in seguito a detta trasposizione. Perchè egli possa in ciò procedere con sicurezza, supponga che la nota *Do* sia la base di qualunque Scala Greriana; e come una melodia scritta in *Do magg.* dovrebbe avere 2 bemolli in chiave se venisse abbassata di *un tono* e porterebbe 2 *diesis* se d'*un tono* venisse innalzata, così una qualsiasi melodia svolta in uno qualunque degli 8 modi principali, seguirebbe senz'altro la medesima legge. Verrebbe p. es. distinta con 2 bemolli in chiave una melodia di Modo III° trasportata di un tono sotto, come domanderebbe 2 diesis una melodia di Modo I° trasportata un tono sopra.

1.° ESEMPIO PRATICO

MODO VI.° nella sua naturale posizione

Stabat Mater do_lo_ro _ sa iu_xta crucem lacri_mo _ sa dum pende_bat Fi_li_us.

Idem innalzato di una 2ª magg.

Stabat Mater do_lo_ro _ sa iu_xta crucem lacri_mo _ sa dum pende_bat Fi_li_us.

2.° ESEMPIO

MODO II.°

San_ctus..... San _ _ ctus San _ ctus..... Do_mi_nus De_us..... Sa_ba_oth.

Idem trasportato una 4ª sopra

San_ctus..... San _ _ ctus San _ ctus..... Do_mi_nus De_us..... Sa_ba_oth.

MODO V.°

Bonum est con_fi_te_ri Do_mi_no et psal_le_re no_mi_ni tu_o Al_tis_si_me.

Idem abbassato di una 2ª magg.

Bonum est con_fi_te_ri Do_mi_no et psal_le_re no_mi_ni tu_o Al_tis_si_me.

www.pandolfopaolo.com

5. SULL'ACCOMPAGNAMENTO DELLE MELODIE GREGORIANE

Ritenuto opportuno l'accompagnamento del corale, l'organista, presa perfetta cognizione delle norme surriferite, passi a considerare che il contrappunto sillabico, cioè nota ed accordo, non solo non è sempre ammissibile, ma in certi casi, deturpa addirittura la melodia, sia pur felice la scelta degli accordi, sia pur esatta la loro successione dal lato tecnico, sia pure limpida la disposizione delle parti armoniche. Oggidì l'accompagnatore deve assolutamente distinguere il canto *sillabico* dal *neumatico*. Nel canto *sillabico* ogni sillaba ha comunemente il suo suono speciale, laddove nel *neumatico* tale, o tale altra sillaba, riposa sopra figure o gruppi composti di due o più suoni.

La trattazione armonica sillabica converrebbe quindi alle cantilene dei *Salmi*, delle *Antifone*, degli *Inni* e delle prose; in generale ai canti proprii del coro intero.

Un'armonizzazione speciale, fondata sul principio, non immutabile, che ogni gruppo si svolga sopra un medesimo accordo, conviene ai canti neumatici, come p. es. ai *Graduali*, agli *Alleluja*, e in parte ai *Tratti*, *Offertori*, ecc. Regole speciali per l'accompagnamento *sillabico*, sono superflue per l'organista che conosca l'armonia *diatonica*, sappia convenientemente disporre le parti, abbia buon gusto ed apprezzi la bellezza delle melodie Gregoriane.

Al contrario è indispensabile spendere alcune parole, dando analoghi esempi, sul modo d'armonizzare i canti neumatici. Le istruzioni seguenti basteranno a mettere l'organista sulla retta via. Esse sono basate sui Trattati teorico-pratici di insigni maestri.

Le neume (1), che più frequentemente ricorrono, sono:

1. Il *Podatus*, composto di due suoni, il secondo dei quali deve essere più acuto.
2. La *Clivis*, composta pure di due suoni, il secondo dei quali dev'essere più grave.
3. Lo *Scàndicus*, composto di tre o più suoni ascendenti.
4. Il *Climacus* composto di tre o più suoni discendenti.
5. Il *Torculus*, composto d'un *podatus* e di un terzo suono più grave.
6. Il *Porrectus*, composto d'una *clivis* e di un terzo suono più acuto.
7. L'*Epiphonus*, che è un *podatus* la cui seconda nota si chiama *liquescente* cioè poco sentita.
8. Il *Cefalicus*, che è una *clivis* la cui seconda nota è liquescente.
9. L'*Ancus*, che somiglia al *climacus*, ma le cui ultime due note o almeno l'ultima sono *liquescenti*.
10. Il *Salicus*, che rassomiglia allo *scàndicus*.

A queste neume se ne aggiungono altre più complesse: il *porrectus, flexus*, il *torculus resupinus*, il *pes subpunctis*, ecc., ecc., lo *strophicus* che è una nota ripetuta due o tre volte, il *quilisma* è una nota d'abbellimento che si trova fra due suoni distanti ordinariamente una 3ª minore: *(LA^{si}DO, RE^{mi}FA, MI^{fa}SOL)*.

Per armonizzare correttamente una figura neumatica bisogna, in ordine ritmico, distinguere i punti forti (*arsis*) dai deboli (*thesis*), e, in ordine melodico, sapere che cosa siano le *note d'armonia* o *essenziali*, che cosa siano e che effetto facciano le *appoggiature*, le *note di passaggio* e le *anticipazioni*.

Si consideri che chi legge o recita fa più o meno frequentemente delle piccole *interruzioni* o *pause*, allo scopo di rendere più chiaro, preciso ed intelligibile il senso del discorso. Altrettanto deve avvenire nel Canto Gregoriano, che riesce stucchevole e monotono, anzi informe, quando non venga eseguito secondo le leggi naturali che regolano la declamazione. Oltre a tali interruzioni o pause si rende sensibile nel Canto Gregoriano un'alternativa di *arsi* e *tesi*, cioè, come dicemmo più sopra, di momenti forti e deboli impesti dal *ritmo* naturale, da quello cioè che nasce da parole di vario metro e sillabe di diverso accento collegati in un tutto delizioso, soave e perfetto.

---

(1) Alcuni fanno derivare il vocabolo *neuma* dal verbo greco *neumo* che significa indicare; altri, dal nome pure greco, *pneuma* che vuol dire spirito. Vedi Bonuzzi ed Haberl. L'antica notazione *neumatica* consisteve in alcuni segni che si scrivevano sopra le parole. Esempio: ┃ ┌ la *Viga*, ♩ ♩ il *Podatus*, ecc. Vedi il Pothier.

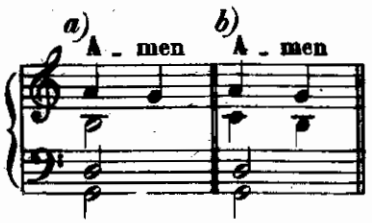
www.pandolfopaolo.com

Non può correttamente armonizzare una melodia Gregoriana chi non ne conosca e comprenda la struttura *ritmica*.

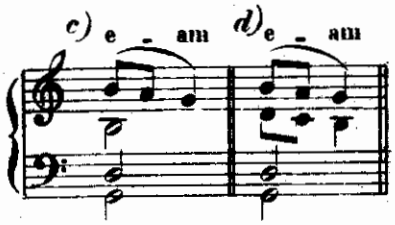
Veniamo alle note melodiche.

Per le note d'armonia non sono necessarie spiegazioni. Esse formano parte integrante dell'accordo sottoposto.

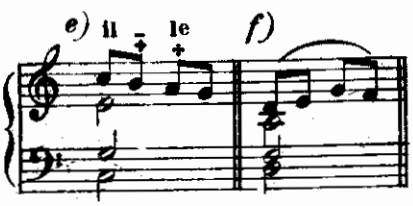
Le *appoggiature*, ammesse nell'accompagnamento del Gregoriano, contrariamente ai principii del contrappunto severo, sono note straniere all'armonia, cadenti sul punto forte e possono essere semplici *a)* e doppie *b)*.



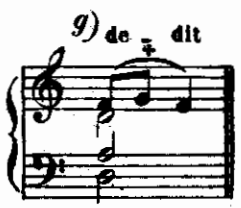
Le note di *passaggio*, cadenti sul punto debole, congiungono una nota d'armonia col l'altra riempiendo un intervallo di 3ª, sieno *semplici* pur esse *c)* o *doppie d)*.



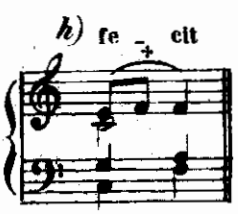
Due note di *passaggio* consecutive hanno luogo nel riempire un salto di 4ª *e)*. Avvertasi per altro che da una nota di *passaggio* si può muovere di salto ad una *appoggiatura f)*.



Nell'accompagnamento del corale, secondo gli autori più accreditati, devesi tollerare ancora una nota melodica condannata dal contrappunto severo, ed è quella che, partecipando della nota di passaggio in ordine ritmico e melodico, non si può con quella confondere essendochè ritorna alla nota d'armonia da cui, per così dire, è partita *g)*.

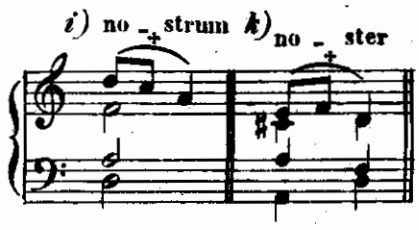


L'*anticipazione* è una nota che si fa sentire prima dell'accordo, di cui essa deve fare parte, e necessariamente occupa un punto debole *h)*



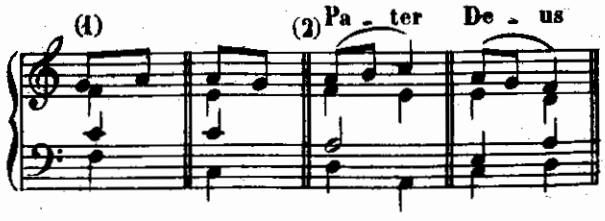
www.pandolfopaolo.com

È talora necessario ammettere sul punto debole una nota straniera che muove di salto ad una nota d'*armonia*. I francesi la chiamano *echappée i*), e ancora una nota straniera partecipante dell'*anticipazione*, ma cadente sopra una nota d'*armonia* diversa da quella che viene anticipata *k*).

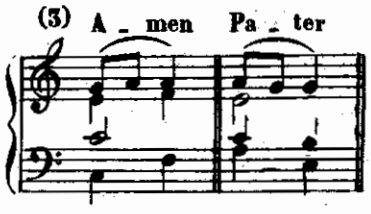


La prima nota del neuma, quella che richiede una particolare impulsione di voce, domanda naturalmente l'accordo. L'applicazione di questa regola non è difficile.

Il *Podatus* e la *Clivis* di grado, si possono armonizzare in due maniere; ora la prima nota devesi trattare come *appoggiatura* (1), ora la seconda non è che nota di passaggio (2).



Inoltre la 2ª nota può figurare come anticipazione (3).

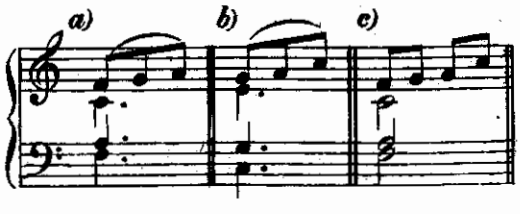


Il *Podatus* e la *Clivis* di salto, si devono considerare interamente come note d'armonia

NB. Per l'*Epiphonus* che somiglia al *Podatus*, e pel *Cephalicus* che somiglia ad una *Clivis*, valga quanto si è detto pel *Podatus* e la *Clivis*.

Seguono gli esempi per l'accompagnamento:

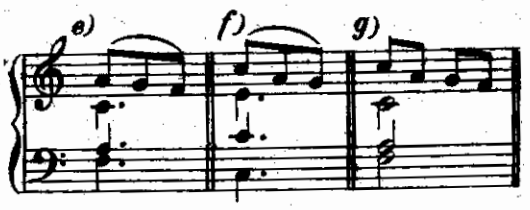
I.° Dello *Scandicus* esteso ad una 3ª *a)*, ad una 4ª *b)* e ad una 5ª *c)*.



NB Per ragione d'accento, il *Salicus* esige un accordo anche sulla 2ª nota *d)*.

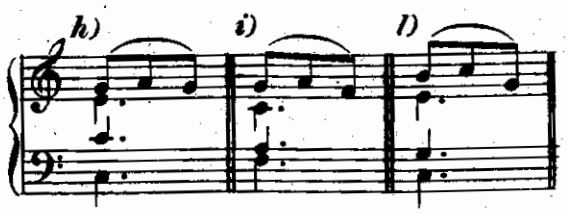
www.pandolfopaolo.com

II.° Del *Climacus* abbracciante una 3ª *e)*, una 4ª *f)* ed una 5ª *g)*.

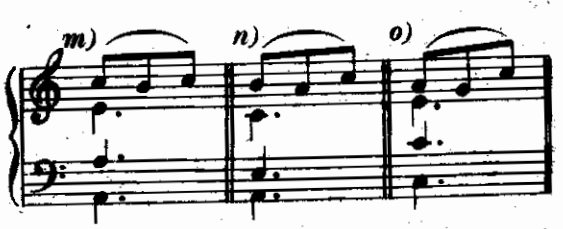


NB. Similmente si armonizza l'*Ancus*.

III.° Del *Torculus* comprendente una 2ª *h)*, una 3ª *i)* ed una 4ª *l)*



IV.° Del *Porrectus* nell'estensione d'una 2ª *m)*, d'una 3ª *n)* e d'una 4ª *o)*.



NB. Quando lo *Scandicus*, il *Climacus*, il *Torculus* ed il *Porrectus* precedono la nota finale della composizione, essendo rallentato il movimento, richiedono l'applicazione di un accordo per ogni nota.

Dopo quanto si è più sopra esposto, la trattazione delle altre figure neumatiche anche di forma più vasta, non potrà riuscire gran fatto difficile. Affermiamo che regole assolute non si possono stabilire in proposito, essendo le diverse figure troppo variate nella loro costruzione.

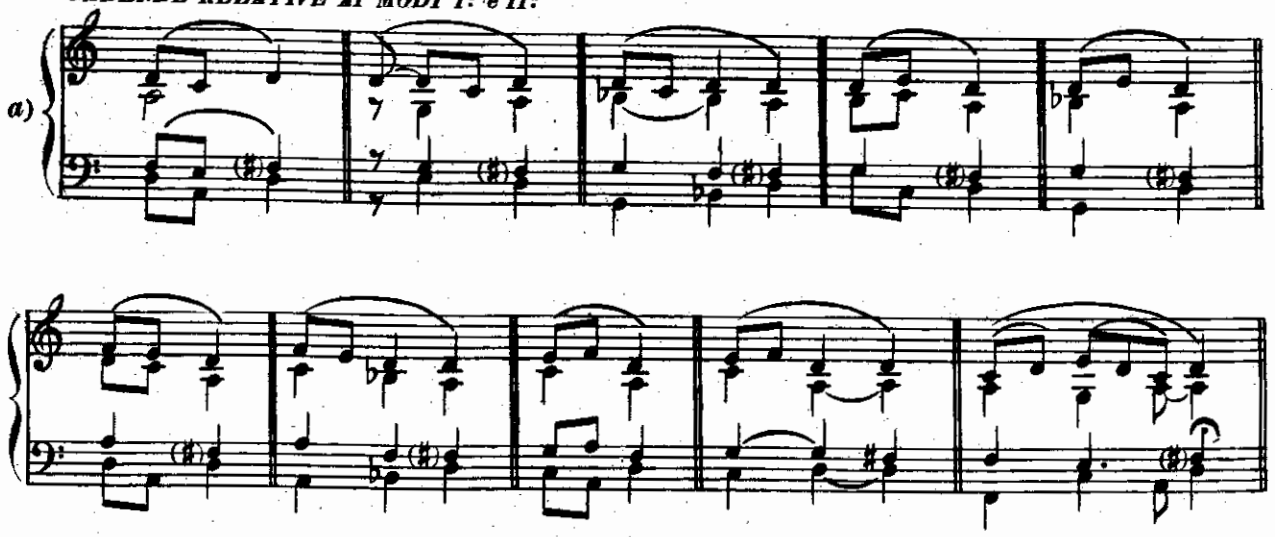
Certe neume di particolare formazione non possono assolutamente reggere sopra un solo accordo. In questo caso devesi cangiare l'armonia nel momento più opportuno, e quando il gruppo a ciò non si presti affatto, per togliersi d'imbarazzo, sarà bene applicarvi un accordo per nota.

Segue ora un quadro delle cadenze modali ecclesiastiche in base alle formole melodiche più comuni, cadenze che lo studioso farà assai bene di trasportare in altre tonalità.

www.pandolfopaolo.com

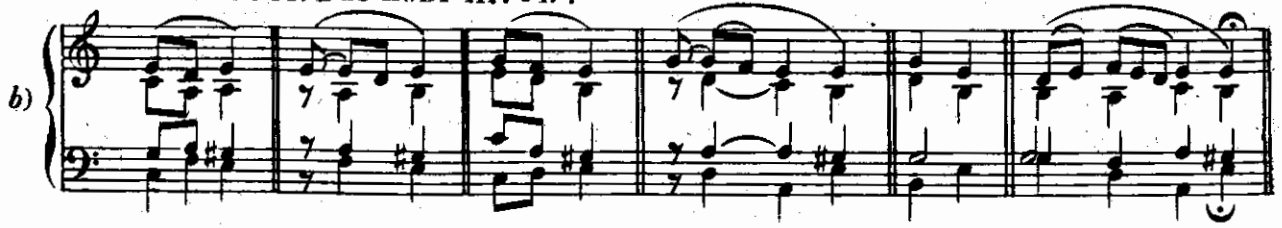
CADENZE RELATIVE AI MODI I° e II°

a)



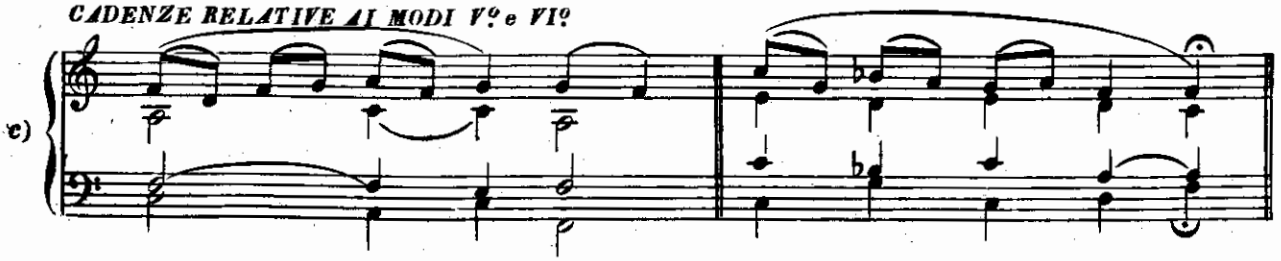
CADENZE RELATIVE AI MODI III° e IV°

b)



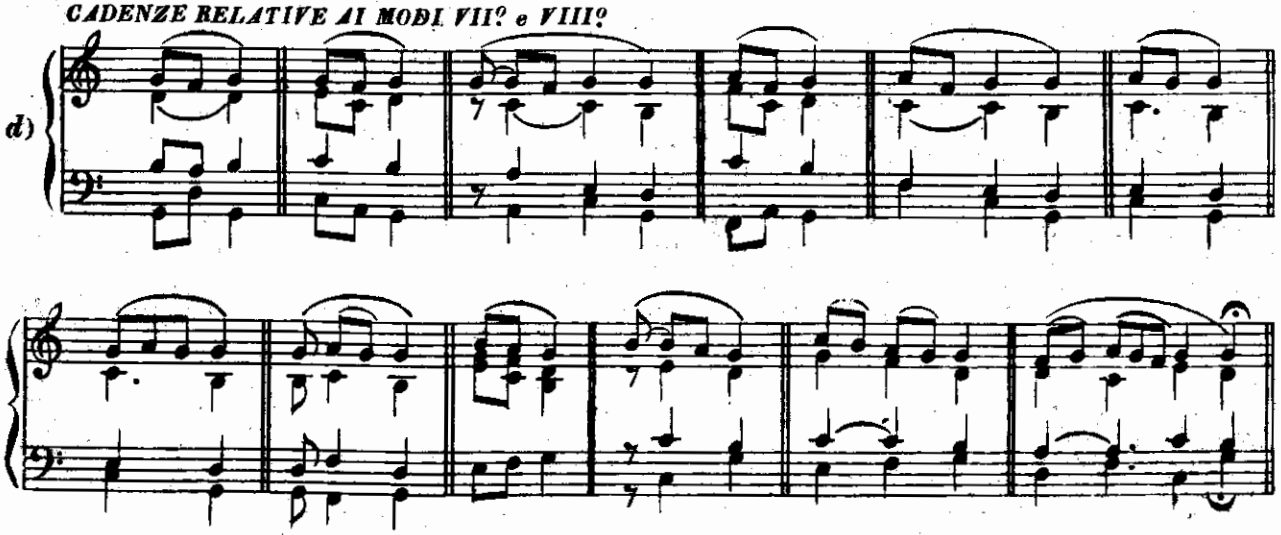
CADENZE RELATIVE AI MODI V° e VI°

c)



CADENZE RELATIVE AI MODI VII° e VIII°

d)



www.pandolfopaolo.com

MELODIE SILLABICHE E NEUMATICHE ACCOMPAGNATE

I. MELODIE SILLABICHE

MODO VI° trasportato una 2ª magg. sopra

Es. 1.

Stabat Mater do_lo_ro_sa juxta crucem lacrymo_sa dum pendebat Fi_li_us

MODO I° trasp.

Es. 2.

Ave Maris stella Dei mater alma Atque semper Virgo Felix cœli por_ta A_men.....

MODO II° trasp.

Es. 3.

Te lu_ces an_te ter_ni_num Re_rum Cre_a_tor po_sci_mus

ut pro_tu_a clemen_ti_a..... Sis præ sul et cu_sto_di_a A_men.....

II. MELODIE NEUMATICHE

Tono I° trasp. una 2ª magg. sopra (*Comunio ad III. Missam in Nativitate Domini*

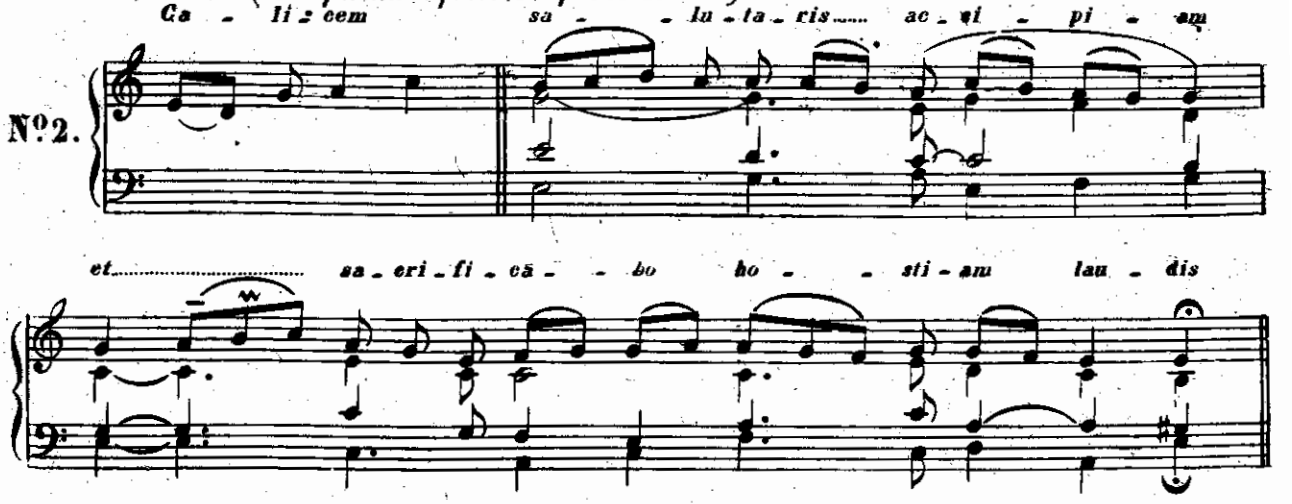
N°. 1.

Vi_de_mut om_nes fi_nes ter_ra.....

sa_lu_ta_re De_i..... no_stri

www.pandolfopaolo.com

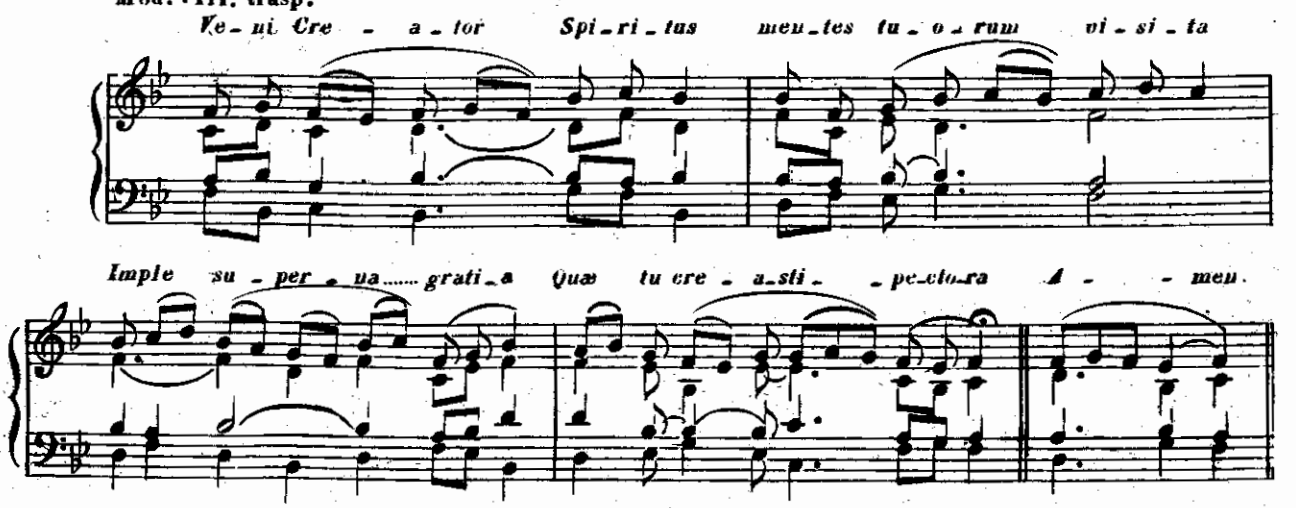
MODO III° (*Antiphona infesto Corporis Christi*)



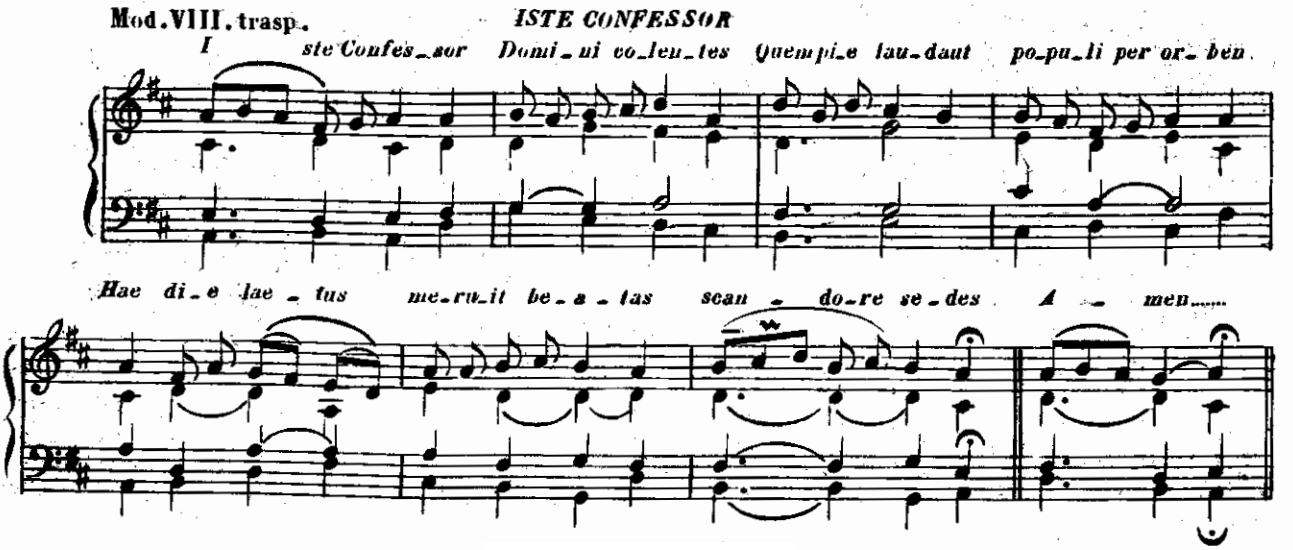
Giova qui notare che vi sono delle melodie, come per esempio gli Inni, da noi assegnate alla categoria dei canti sillabici, che hanno qua e là qualche figura neumatica, ragione per cui è più corretto il chiamarle *quasi sillabiche.*

Resta sottinteso in questo caso che tali figure non vanno armonizzate con un accordo per nota, almeno in via ordinaria.

Mod. VIII. trasp. *VENI CREATOR*



Mod. VIII. trasp. *ISTE CONFESSOR*



www.pandolfopaolo.com

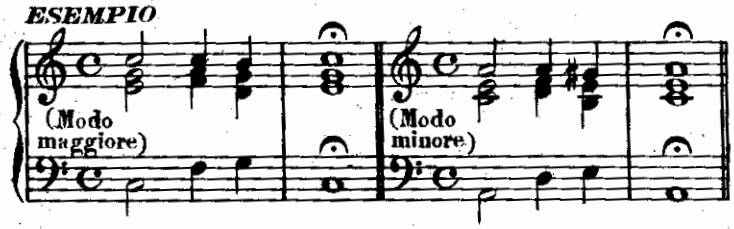
Tonica, o Modale (I.° grado) ***sottodominante, o sottoproducente,*** (IV.° grado) ***dominante, o producente,*** (V.° grado) **sono i tre cardini su cui poggia il sistema armonico moderno.**

L'accordo *perfetto maggiore* dapprima sulla *tonica*, poi sulla *sottodominante*, e quindi sulla *dominante* offre la ragione armonica dei gradi tutti della scala di *modo maggiore*. Si dimostra invece la formazione della scala di *modo minore* collocando il *perfetto minore* dapprima sulla *tonica* e poscia sulla *sottodominante*, e dando alla *dominante* l'accordo *perfetto magg:*.

L'accordo della *dominante* tende in ambo i modi a cadere su quello della *tonica*.

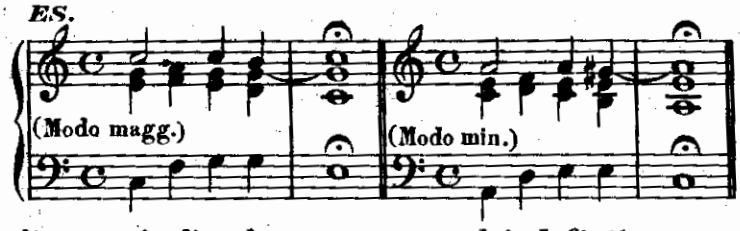
Se questo passaggio dalla *dominante* alla *tonica* si compie contemporaneamente alla cadenza *ritmica* cioè dal *tempo debole* al *tempo forte* ha luogo la cadenza *perfetta*.

ESEMPIO



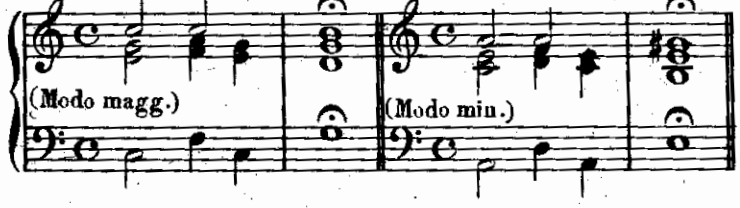
Se dall'accordo *diretto* della *dominante* si passa a quello della *tonica* in I.° rivolto, si ha la cadenza *imperfetta* od *evitata*.

ES.



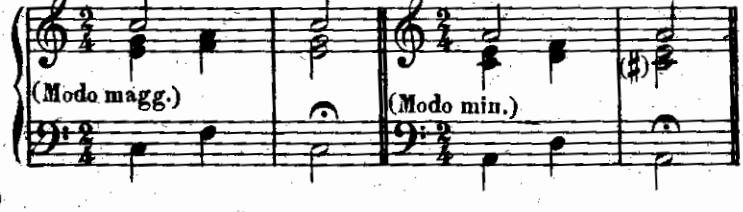
Vi sono ancora 3 altre specie di cadenze: *sospesa* od *indefinita:*

ES.



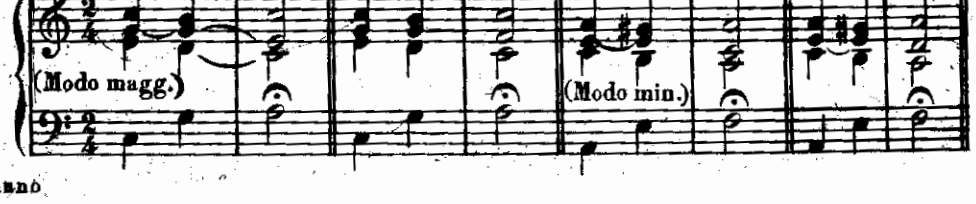
plagale:

ES.



cadenza *rotta*.[1]

ES. 1. 2.



(1) Falsa o d'inganno

Il passaggio da un tono all'altro chiamasi *modulazione*. Ogni *modulazione* deve esser condotta in guisa che entrando nel secondo tono si perda la memoria della prima tonica.

Dato un tono *magg:* o *min:* alcuni altri toni sono ad esso più strettamente legati di certi altri. Quanto minore sarà la differenza fra i suoni di due scale, tanto maggiore sarà la relazione tonale.

Se il tono è *magg:*, i suoi relativi sono: il *min:* della 6ª, il *magg:* della 5ª, il *magg:* della 4ª, il *min:* della 3ª ed il *min:* della 2ª.

Se il tono è *min:*, i suoi relativi sono: il *magg:* della 3ª, il *min:* della 4ª, il *min:* della 5ª, il *magg:* della 6ª ed il *magg:* della 7ª *min:*.

Per compiere la *modulazione*, nella maniera più semplice, ad un tono relativo si procede come segue:

I°. Si prende l'accordo della *tonica* nel tono di partenza.

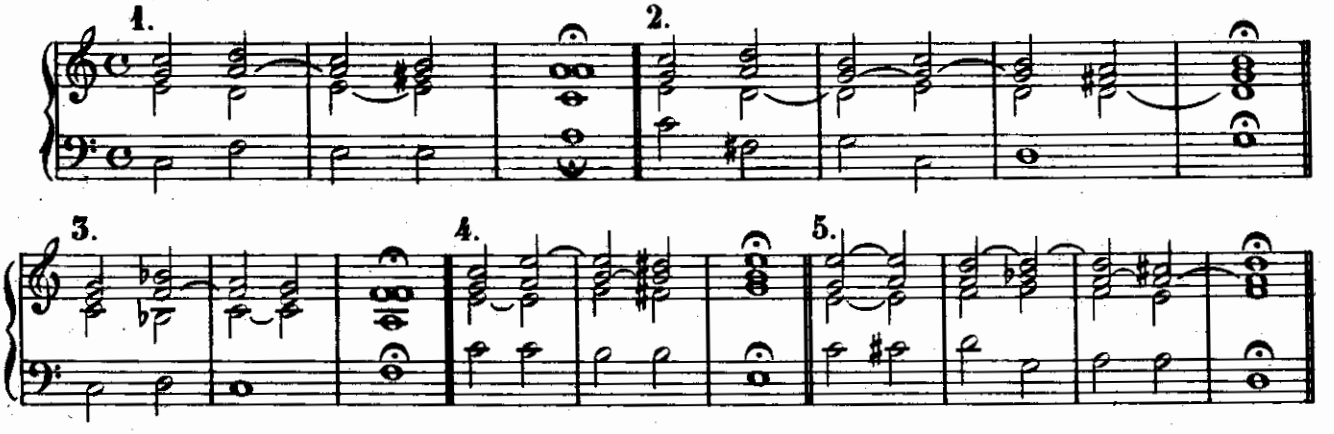
II°. Si prende l'accordo della *dominante* o quello della *sottodominante* (per lo più l'uno e l'altro in *I° rivolto*) del tono a cui si vuol giungere.

III°. Se dopo la *tonica* di partenza si avrà preso l'accordo della *dominante*, a questo dovrà seguire immediatamente l'accordo della nuova *tonica*.

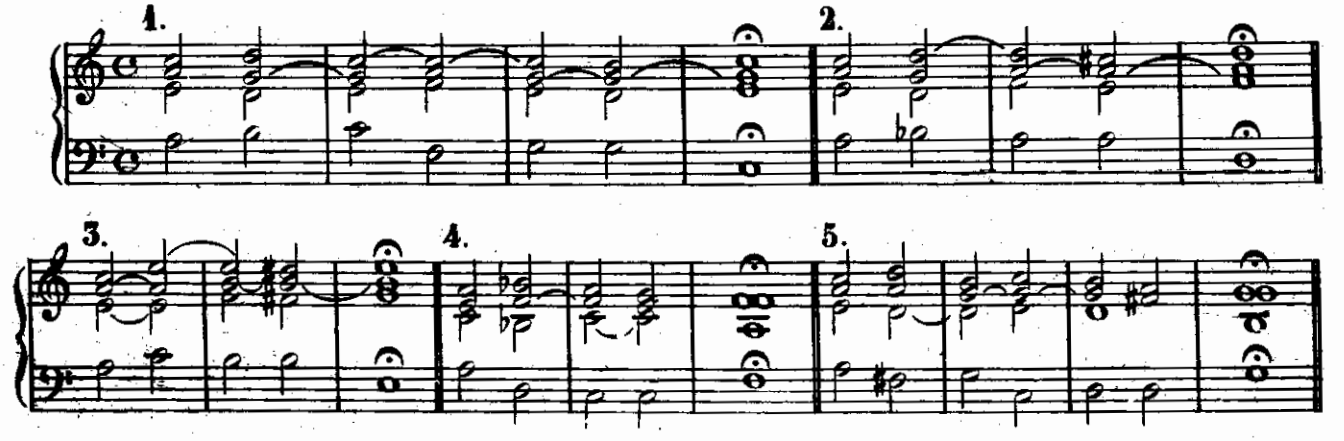
IV°. Se dopo la *tonica* di partenza si avrà preso l'accordo della *sottodominante*, da questo si passerà alla nuova *dominante* (od anche alla *tonica* in *II° rivolto*) per poi cadere nella nuova *tonalità*.

NB. Se la modulazione si effettuerà per mezzo dell'accordo di *dominante*, sarà bene, sentita la *tonica*, confermare la nuova *tonalità* colla cadenza *perfetta*.

ESEMPI: DEL MODO *MAGG:*.



ESEMPI: DEL MODO *MIN:*.

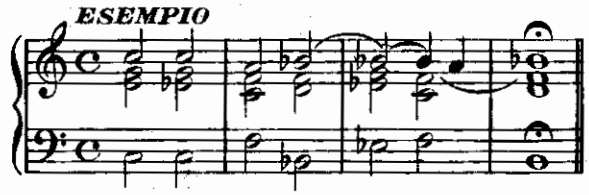


Quando la differenza fra due scale è di due o più suoni, il 2.° tono si chiama *lontano*. Per compiere la modulazione ad un tono *lontano* bisogna trovare un accordo intermedio, in cui si riconosca un certo legame fra la prima e la seconda tonalità. Per trovare un tal punto di contatto, bisogna passare in rassegna gli accordi presi su tutti i gradi del secondo tono, fermando l'attenzione sull'accordo che contenga o il *fondamentale*, o la *terza*, o la *quinta* (meglio sempre il *fondamentale* però) dell'accordo della *tonica*, che si vuole abbandonare.

Confrontando per esempio la scala di *SI* ♭ *magg:* con quella di *DO magg:* (*DO*, tono di partenza; *SI* ♭ tono d'arrivo) notiamo una differenza di due suoni; per la qual cosa *SI* ♭ non è tono *relativo* ma *lontano*.

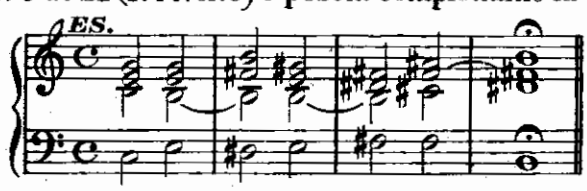
Volendo compiere la modulazione da *DO magg:* a *SI* ♭ *magg:* osserviamo quali accordi perfetti sui vari gradi della scala di *SI* ♭ *magg:* presentino *relazione* o punto di contatto con l'accordo della *tonica* di *DO magg:*. In tale esame vediamo che l'accordo di *SI* ♭ *magg:* non ha suoni comuni con quello di *DO*, e mentre non ne ha pure il *perfetto minore* del III.° grado, ne hanno il *perfetto minore* del II.° grado, il *perfetto maggiore* del IV.° e del V.° grado, ed il *perfetto minore* del VI.° Dunque per una di queste vie, dove cioè esista il maggior contatto, si compierà la modulazione in discorso.

ESEMPIO



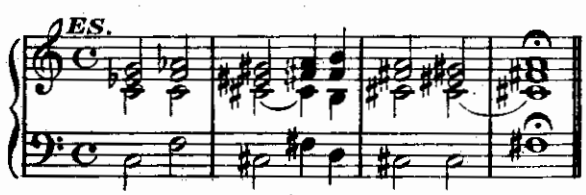
Più difficile è la modulazione a quei toni, nei quali la prima *tonica* non forma parte integrante della scala. Regole precise non si possono dare e l'unico espediente è quello di valersi di due o più accordi intermedi, aventi legame fra loro e dei quali l'ultimo presenti relazione con qualche grado della nuova tonalità. Vogliamo a cagion d'esempio modulare da *DO magg:* a *SI magg:*? Visto che la *tonica* lasciata non fa parte della nuova scala, visto che soltanto la 3.ª del primo accordo offre un punto di contatto (troppo debole) dobbiamo procedere di accordo in accordo fino al momento opportuno di entrare in *SI magg:*. Dopo *DO* prendiamo il *perfetto minore* di *MI* (*stato diretto*), e quindi il *perfetto maggiore di SI* (I.° rivolto) e poscia completiamo la cadenza nel nuovo tono.

ES.



Altro Esempio: Da *DO min:* vogliamo passare a *FA* ♯ *min:*? Dopo l'accordo della *I.ª tonica* prendiamo il *perfetto minore* di *FA* e poscia il *perfetto maggiore* di *RE* ♭ o *DO* ♯ *dominante* della nuova tonalità, la quale verrà confermata colla *cadenza*.

ES.



È bene che l'Organista faccia per tempo e con costanza esercizî di modulazione, secondo le norme più sopra esposte. Essendo le Scale Gregoriane puramente diatoniche il passaggio armonico da un modo all'altro è cosa superflua anzi inutile. Ma l'esercizio che raccomandiamo è necessario nel caso di passare da *modo* a *modo*, quando, in forza della trasposizione, il nesso tonale non esiste più. Così non si può passare, senza una logica successione d'accordi, dal Modo I.° innalzato d'un tono al Modo V.° abbassato d'una terza *minore* o *maggiore;* non dal Modo III.° innalzato d'un semitono al Modo VIII.° trasportato una quarta sotto.

PARTE TERZA

QUANDO SI DEBBA SUONARE L'ORGANO IN CHIESA

L'organista deve essere dotato di spirito profondamente religioso, deve cioè colla mente e col cuore prender parte alla vita liturgica della Chiesa e trasfondere nei fedeli per mezzo del suono, i sentimenti di pietà dei quali è animato.

I Libri Liturgici con opportune prescrizioni regolano l'uso dell'organo durante le sacre Funzioni, nel corso dell'*anno ecclesiastico.*

Il *Cerimoniale Episcoporum* al Capo XXVIII del libro I° insegna:

1. In tutte le *Domeniche* e *Feste* è permesso in Chiesa il suono dell'organo.

2. Fra queste feste non si contano le Domeniche dell'*Avvento* e della *Quaresima*, eccettuate però la Domenica III d'Avvento che dicesi *Gaudete in Domino* e la IV di Quaresima che dicesi *Lætare Jerusalem*, e questo durante la sola Messa; si eccettuano le *feste* e le *ferie* che occorrono nell'Avvento e nella Quaresima, le quali si celebrano con solennità come il giorno di S. Tommaso d'Aquino, di S. Gregorio Magno, di S. Giuseppe e dell'Annunciazione.

Così pure è permesso l'organo nel *Giovedì* e *Sabato Santo*, al *Gloria in excelsis Deo*, e ogni qualvolta si celebrasse solennemente *con letizia.*

3. Ogni qualvolta il Vescovo entra in Chiesa, o per celebrare, o per assistere alla Sacra Funzione, e quando esce di Chiesa è conveniente suonar l'organo.

4. È regola che il primo verso dei cantici e degli inni, come pure il verso degli inni nei quali è prescritto d'inginocchiarsi, ad esempio il *Te ergo quæsumus* ed il versetto *Tantum ergo* quando il Santissimo sta esposto sull'altare, e simili altri passi, si cantino dal coro in tono intelligibile, e non si suppliscano coll'organo.

Il medesimo dicasi del versetto *Gloria Patri* quantunque il versetto antecedente sia già stato cantato dal coro; questo stesso si osserva nell'ultima strofa degli inni.

1. IL SANTO SACRIFICIO DELLA MESSA.

Nella Messa alcune parti sono *invariabili* o *costanti* come il *Kyrie*, il *Gloria*, il *Credo*, il *Sanctus*, il *Benedictus* e l'*Agnus Dei*; ed altre sono *variabili* secondo la festa occorrente cioè: *Introito, Graduale, Offertorio e Communio.*

1. All'uscire del Sacerdote dalla Sagrestia, l'organista deve eseguire il Preludio, composizione di stile nobile, rispondente al luogo Santo e più ancora alla sublime Azione che sta per iniziarsi.

2. Dopo l'Introito l'organista prendendo la nota lasciata dal coro e modulando senza precipizio, dia l'intonazione conveniente alla natura del *Modo* nel quale è tessuto il *Kyrie.*

3. Il *Kyrie* consta di nove invocazioni distribuite ordinariamente sotto tre diverse melodie, ciascuna delle quali si ripete perciò tre volte. L'organo con opportuni *Interludi* svolti nello stile della composizione Gregoriana, alterna e supplisce il canto, e perciò il primo *Kyrie* deve essere cantato due volte, una il *Christe* ed altre due volte l'ultimo *Kyrie.*

4. Dopo l'intonazione del *Gloria,* l'organista prenda la nota lasciata dal Celebrante, e moduli al modo in cui si svolge l'intero inno angelico. Il *Cerimoniale Episcoporum* permette di alternare, anche nel *Gloria,* il canto col suono dell'organo, purchè si supplisca colla recita ai versetti tralasciati.

Qui torna acconcio dare all'organista i seguenti consigli:

a) Di preferire *Interludi* scritti a quelli improvvisati.

b) Di *curare* negli Interludi la varietà di registrazione.

c) Di *procurare* che le risposte dell'organo siano in armonia non solo colla natura del *modo,* ma ancora in carattere col senso del versetto che suppliscono.

d) Di *mantenere* il *ritmo libero* negli *Interludi* che fossero svolti sopra un frammento di canto corale.

5. Dopo l'*Epistola,* qualora non si canti il Graduale, l'organista attaccando dalla nota abbandonata dal Suddiacono, eseguisca un ben appropriato Interludio.

6. Il *Credo* viene intonato dal Celebrante, ed il coro prosegue colle parole: *Patrem Omnipotentem*; l'organo non può supplire ad alcuna parte del Credo, il quale, essendo una solenne professione di Fede deve essere cantato per intiero. L'organo può peraltro accompagnare tutto il Credo, dandone anche l'intonazione con breve *frase armonica.*

7. Dopo il canto dell'Offertorio, l'organista suoni musica atta ad accrescere nei fedeli, devozione e raccoglimento.

8. Il canto del *Sanctus* si alterna coll'organo, e dopo l'Elevazione, l'organo dia l'intonazione nel *modo* del *Benedictus,* indi prosegua con un suono grave e dolce fino al *Pater noster.*

9. Dopo il *Pax Domini* dia l'intonazione pel canto dell'*Agnus Dei,* e quindi prosegua con un nobile interludio fino al *Communio.*

10. Dopo l'*Ite Missa est,* supplisca con breve cadenza il canto del *Deo Gratias,* e finalmente eseguisca il *Postludio* o *Finale.*

Nella Messa letta o privata l'organo suona: all'uscire del Celebrante dalla sagrestia, all'Offertorio, all'Elevazione, al Postcommunio e dopo l'ultimo Vangelo.

Negli uffici dei Defunti non si suona l'organo; nelle Messe però (qualora si adoperi la musica) l'organo tace quando tace il coro.

2. L'UFFICIO DIVINO — I VESPRI.

All'uscire dei ministri dalla sagrestia, l'organista eseguisca un Preludio fino al *Pater noster.*

Alla fine di ogni *Salmo* si suoni parimenti un *versetto* supplendo così alla ripetizione dell'*Antifona.*

All'*Inno* ed al *Magnificat* si alternino i versetti, avvertendo l'organista di prolungare di più gli interludi nel *Magnificat,* affinchè i ministri possano compiere con comodità le incensazioni.

Dopo il *Benedicamus Domino* una breve frase supplisca il canto del *Deo Gratias;* dopo il *Divinum Auxilium* l'organo suoni un Postludio.

I *Postludi* o *Versetti* che si eseguiscono alla fine di ogni Salmo, devono essere in perfetta armonia colle diverse finali. Anzitutto l'organista ha il dovere di sapere a memoria le otto formule melodiche della salmodia nel loro *Initium*, nella *Meditatio* e nelle diverse *Finalis*. Senza di ciò egli non potrà attaccare con sicurezza il rispettivo *Postludio*; non saprà svolgerlo colla dovuta naturalezza e correrà rischio di far cadenza in un Tono diverso da quello al quale avrebbe dovuto arrivare.

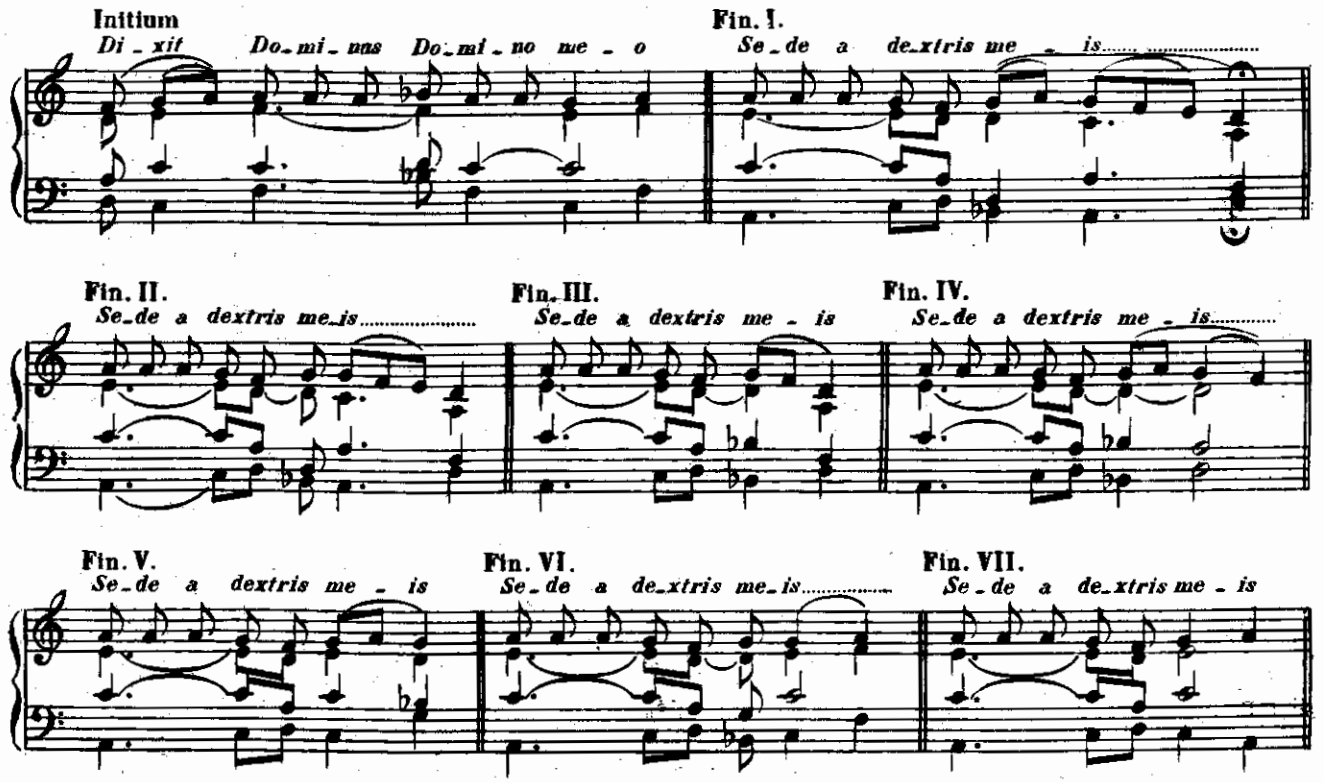
Le note iniziali di ciascun Tono sono le seguenti:

Tono I° *Fa - Sol - La*
» II° *Do - Re - Fa* (una 4ª sopra *Fa - Sol - Si*)
» III° *Sol - La - Do*
» IV° *La - Sol - La*
» V° *Fa - La - Do*
» VI° *Fa - Sol - La*
» VII° *Do - Si - Do - Re* (una 4ª sotto *Sol - Fa - Sol - La*)
» VIII° *Sol - La - Do*

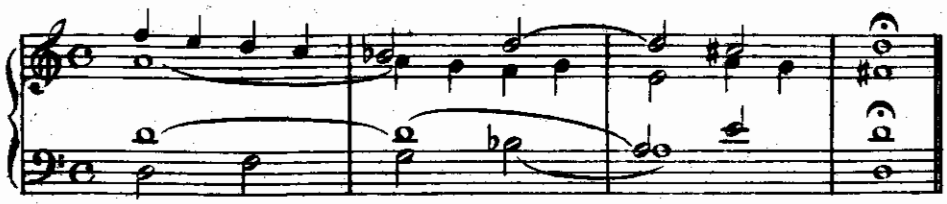
Ed ora due osservazioni. Le note *Fa - Sol - La* che servono egualmente d'*Initium* al I° ed al VI° Tono, non hanno in ambo i casi il medesimo carattere, essendo diversa la loro ubicazione tonale. Difatti nel I° Tono si principia dalla 3ª della *fondamentale* per salire alla 5ª mentre nel VI° Tono si principia colla nota fondamentale per salire alla 3.ª Così l'*Initium* del III° Tono differisce assai in carattere da quello dell'VIII° Tono, essendochè in quello si comincia dalla 3ª per salire alla 6ª mentre in questo dalla fondamentale si giunge alla 4.ª

Ma dove l'organista deve portare tutta la sua attenzione è sulle diverse finali di ciascun Tono. Il I° Tono ne ha 7.

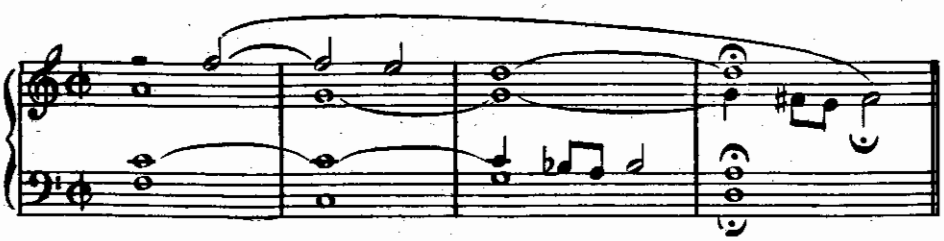
TONO I.°



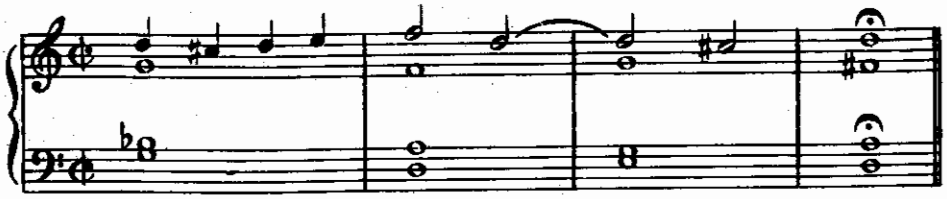
Le tre prime finali domandano il *perfetto minore* di *Re*.
Esempio di Postludio per la I^{a}, II^{a} e III^{a} finale.



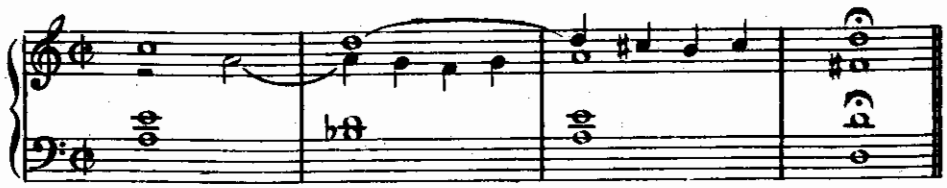
La finale IV^{a} richiede il *perfetto maggiore* di *Fa* od il *perfetto minore* di *Re*.
Esempio per la finale IV^{a} accordo di *Fa*.



La finale V^{a} vuole il *perfetto minore* di *Sol* od il *perfetto maggiore* di *Do*.
Esempio per la finale V^{a} accordo di *Sol minore*.

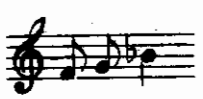


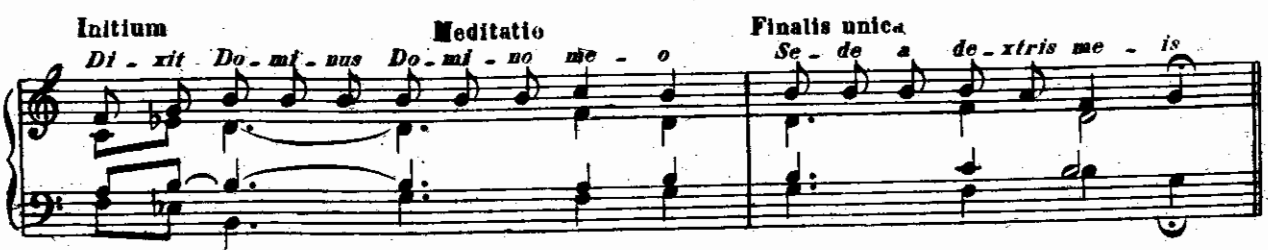
Le finali VI^{a} e VII^{a} vogliono il *perfetto minore* di *La* od il *perfetto maggiore* di *Fa*.
Esempio per le finali VI^{a} e VII^{a} accordo di *La*.



In tutti i casi l'organista deve terminare il *Postludio* sull'accordo di *Re*, e preferibilmente con *terza maggiore*.

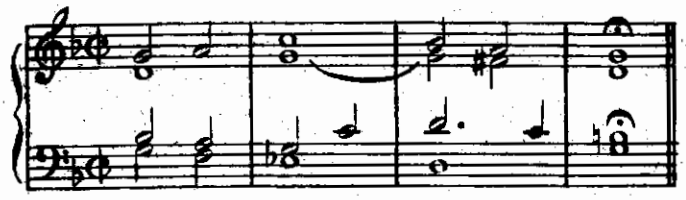
TONO II°

Il Tono II°, trasportato una quarta sopra  ha una finale unica *Sol*.



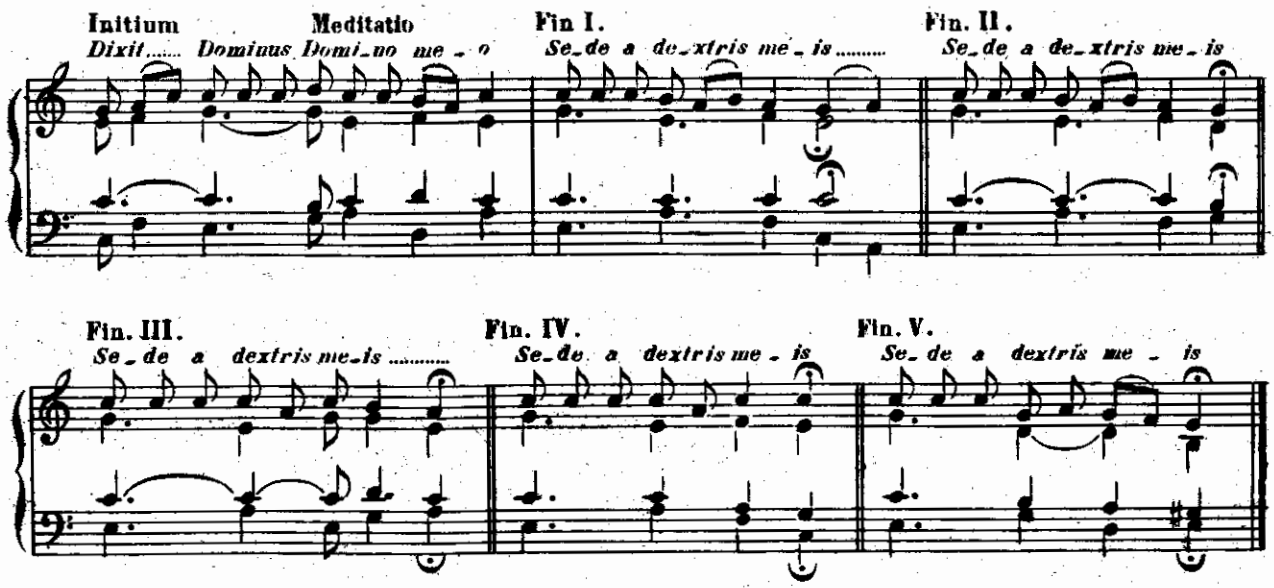
Il *Postludio* relativo a questo tono, principiando sull'accordo di *Sol* con *terza minore*, termini sull'accordo di *Sol* preferibilmente con *terza maggiore*.

Esempio



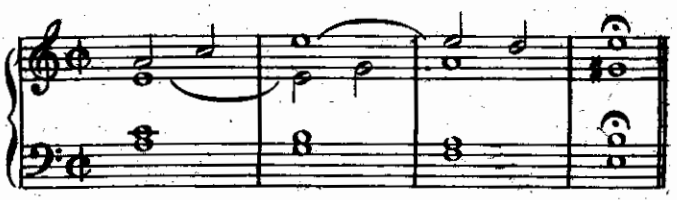
TONO III°

Il Tono III° ha cinque Finali: la I^a^ e la III^a^ sul *La*, la II^a^ sul *Sol*, la IV^a^ sul *Do* e la V^a^ sul *Mi*.



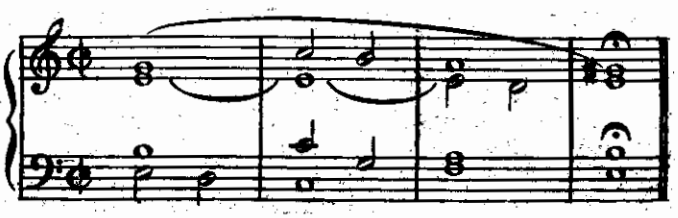
Le Finali I^a^ e III^a^ domandano il *perfetto minore* di *La*.

Esempio



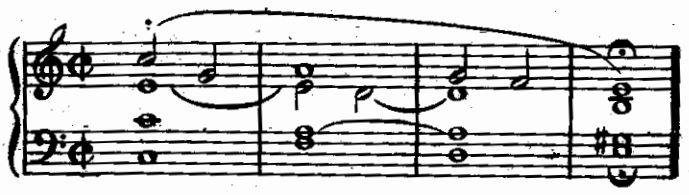
La Finale II^a^ vuole il *perfetto maggiore di Sol* od il *perfetto minore* di *Mi*.

Esempio



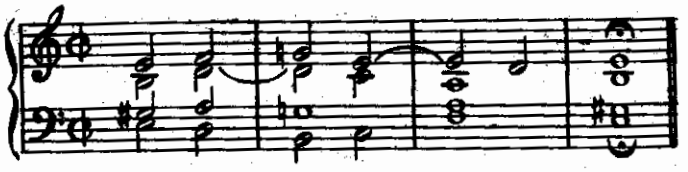
La Finale IV^{a} domanda il *perfetto maggiore di Do* od il *perfetto minore* di *La.*

Esempio



Per la V^{a} Finale si richiede il *perfetto maggiore* di *Mi.*

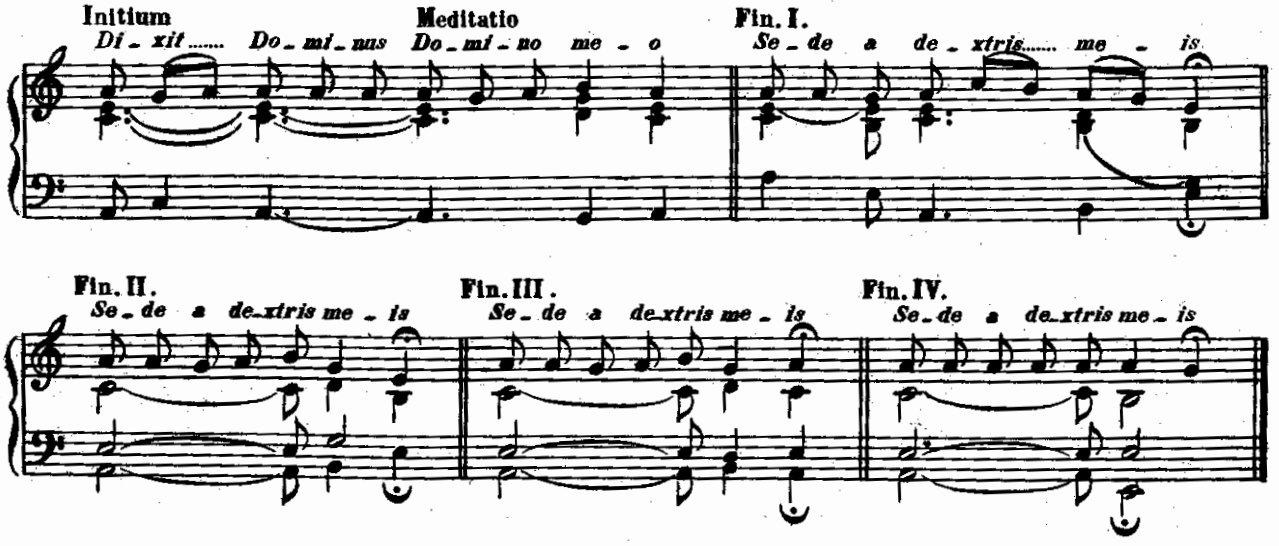
Esempio



Si termini il *Postludio* sul *perfetto maggiore* di *Mi*, che risuonar deve con carattere di *dominante.*

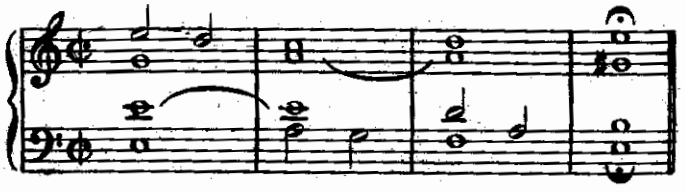
TONO IV°

Il Tono IV° ha quattro Finali: la I^{a} e la II^{a} sul *Mi*, la III^{a} sul *La* e la IV^{a} sul *Sol.*



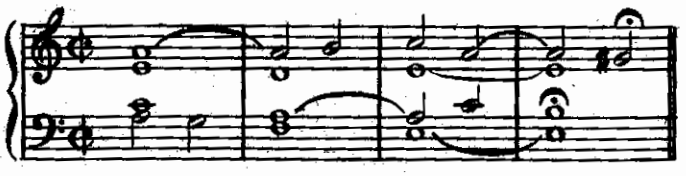
Il *Postludio* per le Finali I^{a} - II^{a} e IV^{a} deve cominciare sul *perfetto minore* di *Mi.*

Esempio



e per la Finale III^{a} sul *perfetto minore* di *La.*

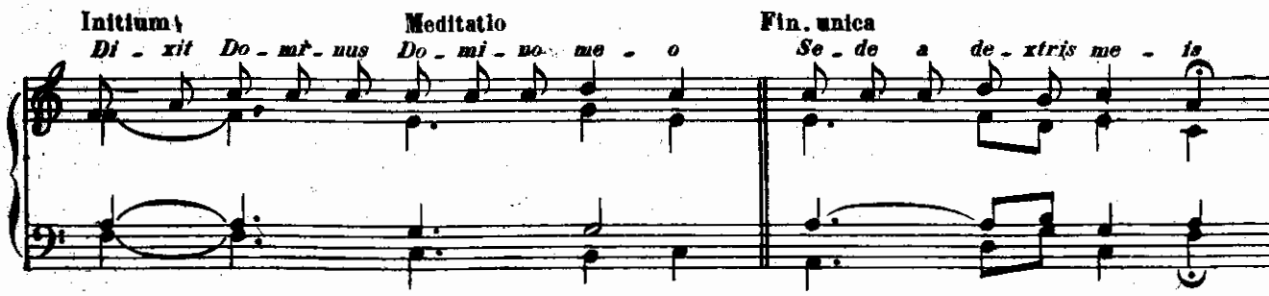
Esempio



In ambo i casi il *Postludio* devesi condurre in modo che termini sul *perfetto maggiore* di *Mi* denotante cadenza *indefinita* o *sospesa.*

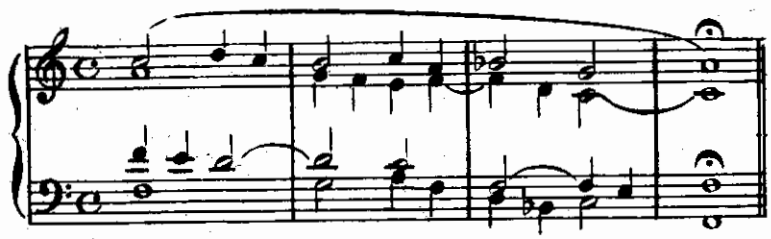
TONO V°

Il Tono V° ha l'unica Finale *La.*



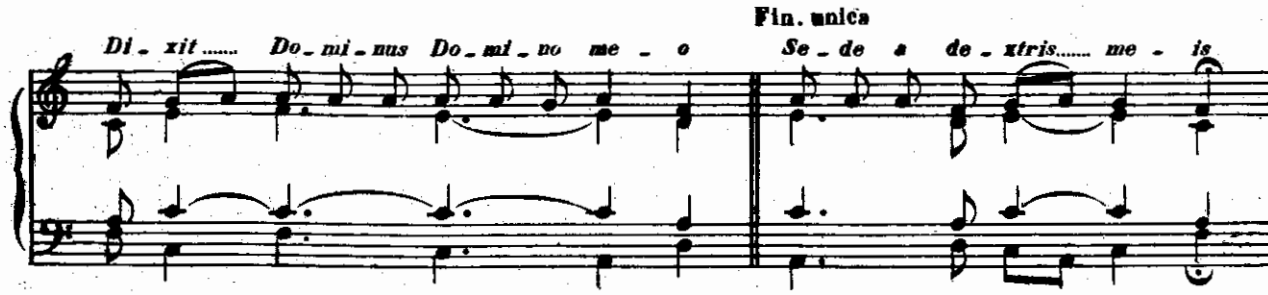
Il *Postludio* cominci e termini sul *perfetto maggiore* di *Fa.*

Esempio



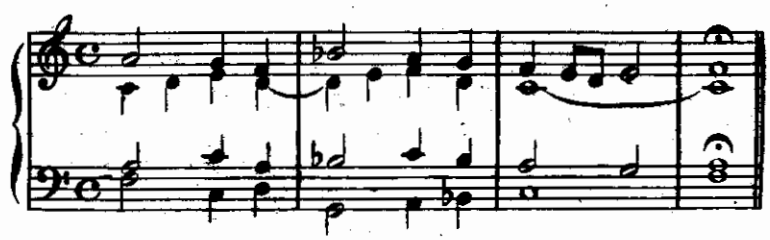
TONO VI°

Il Tono VI° ha l'unica Finale *Fa.*



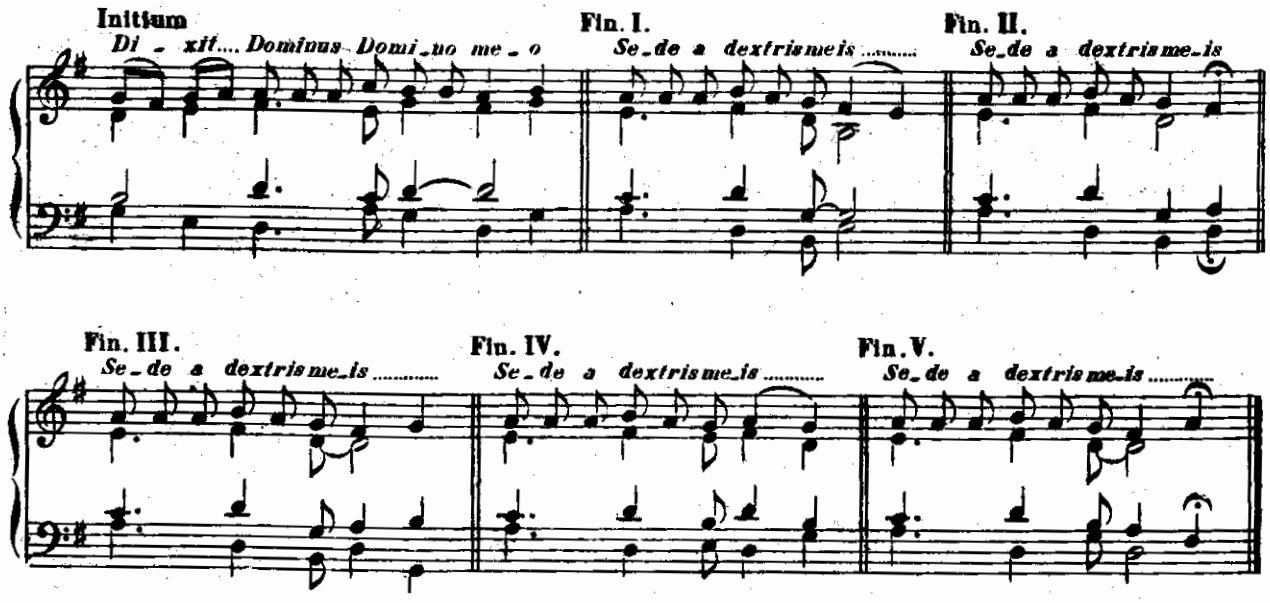
Anche l'unica Finale del Tono VI° domanda l'accordo di *Fa*, come il tono precedente.

Esempio



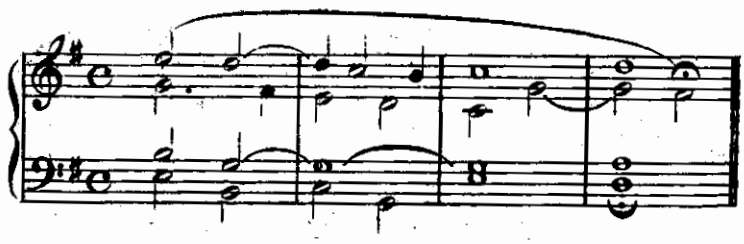
TONO VII°

Il Tono VII° trasportato ha cinque Finali: la I^a^ sul *Mi*, la II^a^ sul *Fa* la III^a^ e la IV^a^ sul *Sol*, e la V^a^ sul *La*.



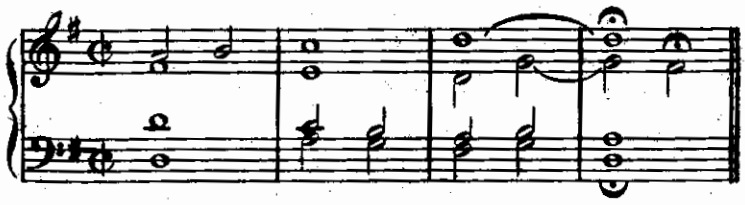
La I^a^ Finale vuole l'accordo *perfetto minore* di *Mi*.

Esempio



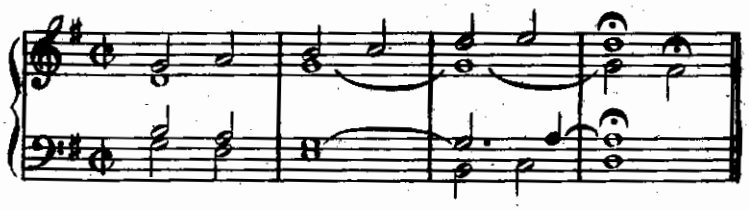
La II^a^ e la V^a^ Finale domandano il *perfetto maggiore* di *Re*.

Esempio



La III^a^ e la IV^a^ il *perfetto maggiore* di *Sol*.

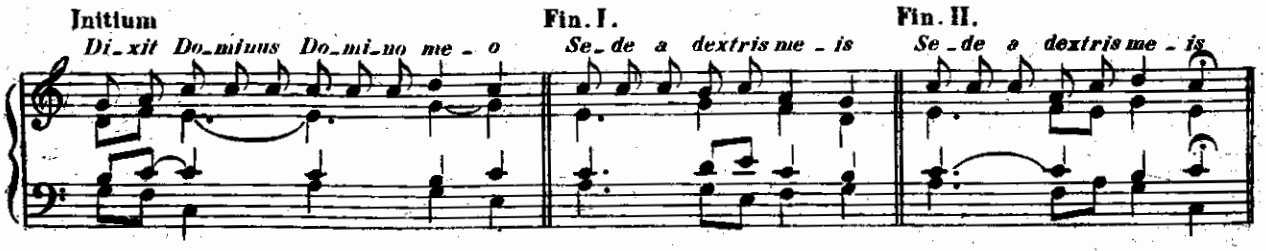
Esempio



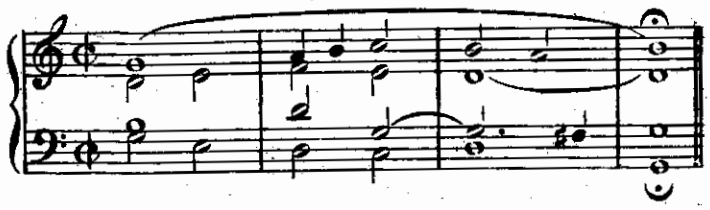
In tutti i casi il *Postludio* devesi condurre in modo che termini sul *perfetto maggiore* di *Re*, il cui carattere tonale deve essere di ***dominante***.

TONO VIII°

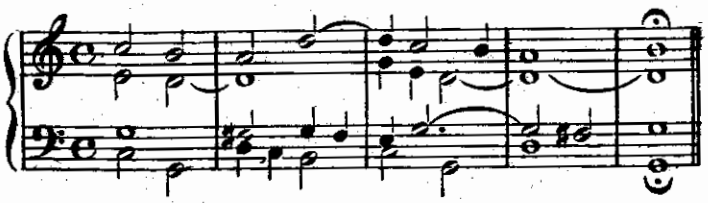
Il Tono VIII° ha due finali: la I^a^ sul *Sol*, la II^a^ sul *Do*.



La I^a^ Finale richiede l'accordo di *Sol*.



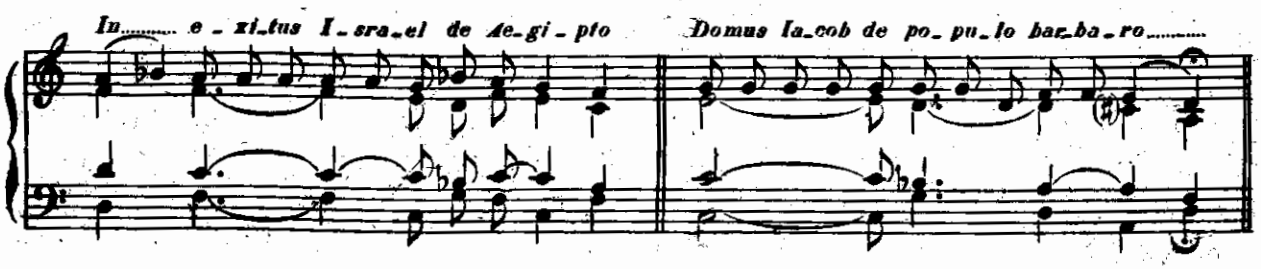
La II^a^ Finale vuole quello di *Do*.



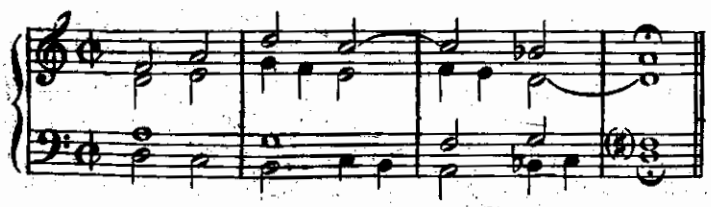
In tutti i due casi il *Postludio* termini sul *perfetto maggiore Sol*, avente significato di *dominante*.

Aggiungiamo che il *Tonus Peregrinus* o *Tonus mixtus* (cantilena che, dopo l'Antifona *Nos qui vivimus*, serve per il Salmo 113) quantunque debbasi considerare risultante dalla congiunzione del I° coll'VIII° Modo, domanda un *Postludio* che cominci e finisca sul *perfetto minore* di *Re*.

TONUS PEREGRINUS.



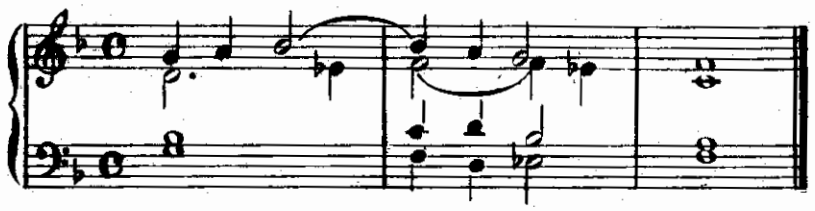
Esempio pel *Postludio*.



Per gl'*Interludi* del Cantico *Magnificat* sono necessarie le seguenti osservazioni essendochè il coro canta l'*initium* d'ogni versetto, a differenza di quanto avviene nel canto dei salmi dei quali ogni versetto principia dalla nota *dominante*.

I.° Al Magnificat di 2.° tono l'organista risponda principiando dal *perfetto minore* di *Sol* e terminando sul *perfetto maggiore* di *Fa* che risuonare deve come dominante di *Si bemolle*.

Esempio



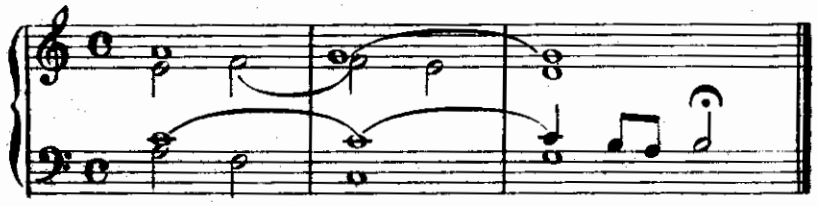
In tutti gli altri toni gl'*Interludi* comincino con un accordo in relazione colla Finale prescelta e terminino:

Nel I° Tono col *perfetto minore* di *Re*.
Nel III° Tono col *perfetto maggiore* di *Sol*.
Nel IV° Tono col *perfetto minore* di *La*.
Nel V° e nel VI° Tono col *perfetto maggiore* di *Fa*.
Nel VII° e nell'VIII° col *perfetto maggiore* di *Sol*.

Dopo il *Gloria Patri* (nel tempo in cui si ripete sottovoce l'Antifona) non si proceda come abbiamo esposto più sopra, ma si svolge un *Postludio* nella maniera da noi indicate pei Toni dei Salmi.

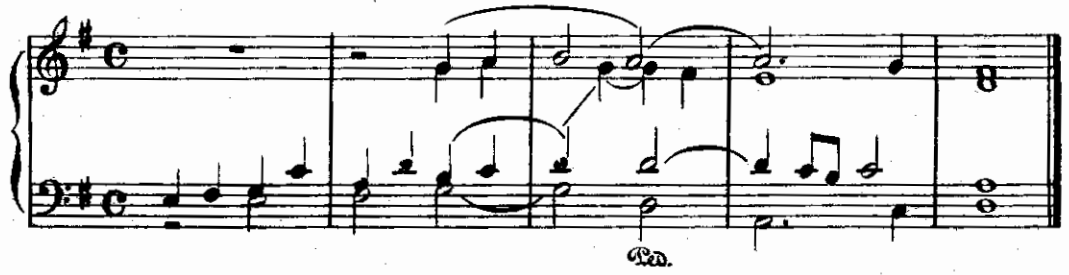
II.° Pel Magnificat di 3.° tono principii ogni interludio sul *perfetto minore* di *La* e lo termini sul *perfetto maggiore* di *Sol*, dominante di *Do*.

Esempio



III.° Pel Magnificat di 7.° tono cominci ogni interludio sul *perfetto minore* di *Mi* e grado, grado, si conduca a far cadenza sul *perfetto maggiore* di *Re*, accordo che deve rivelarsi come dominante di *Sol*.

Esempio



IV.° Pei toni 2.° 3.° 7.° quando il coro ha finito e non deve più riprendere l'initium (come quando il Salmo è terminato e suonasi dopo il *Gloria Patri*, nel tempo in cui si ripete sottovoce l'antifona) non si procede come abbiamo esposto più sopra, ma si svolge un Postludio nella maniera da noi indicata pei Salmi 2.° 3.° e 7.° tono.

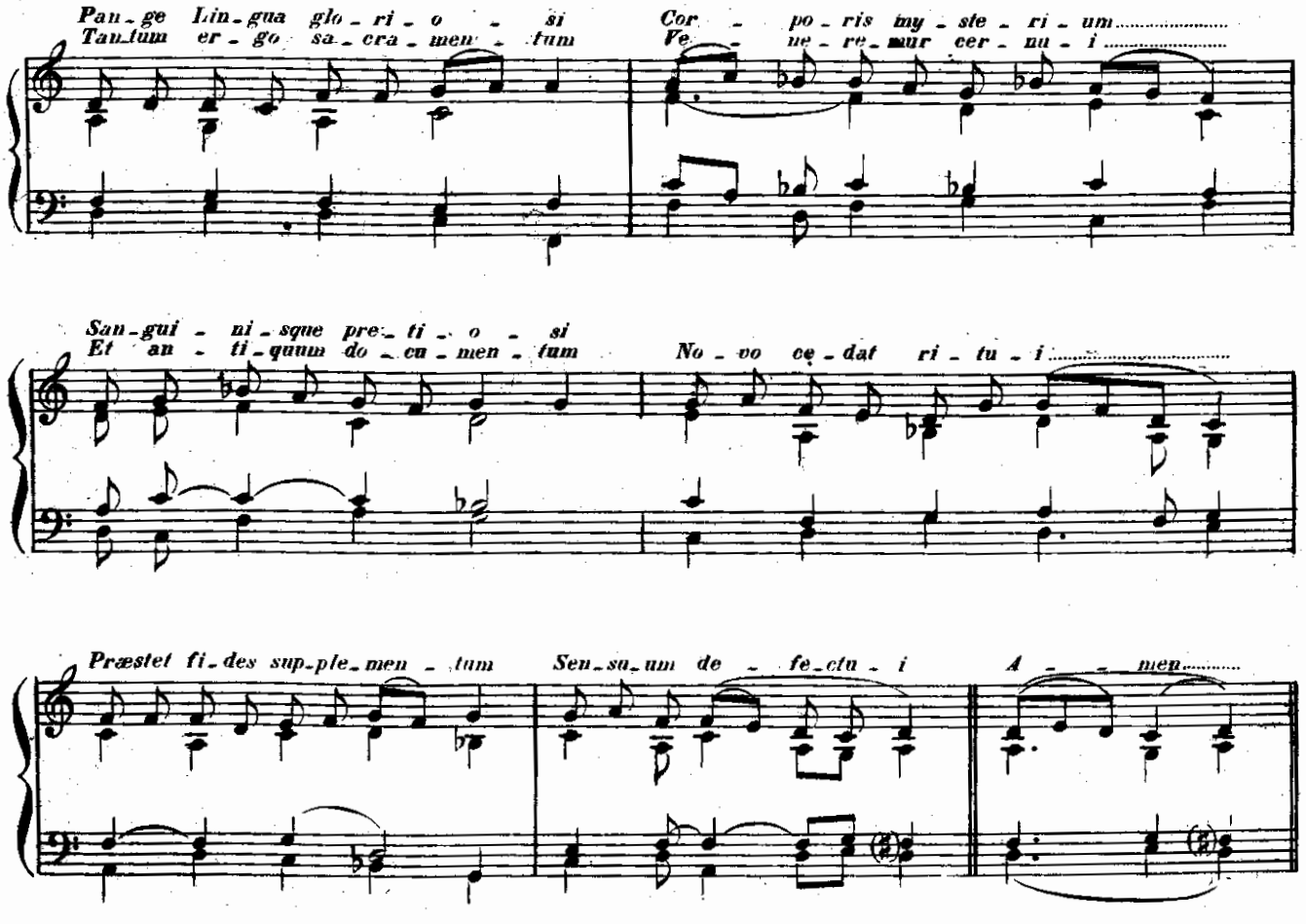
3. LA COMPIETA.

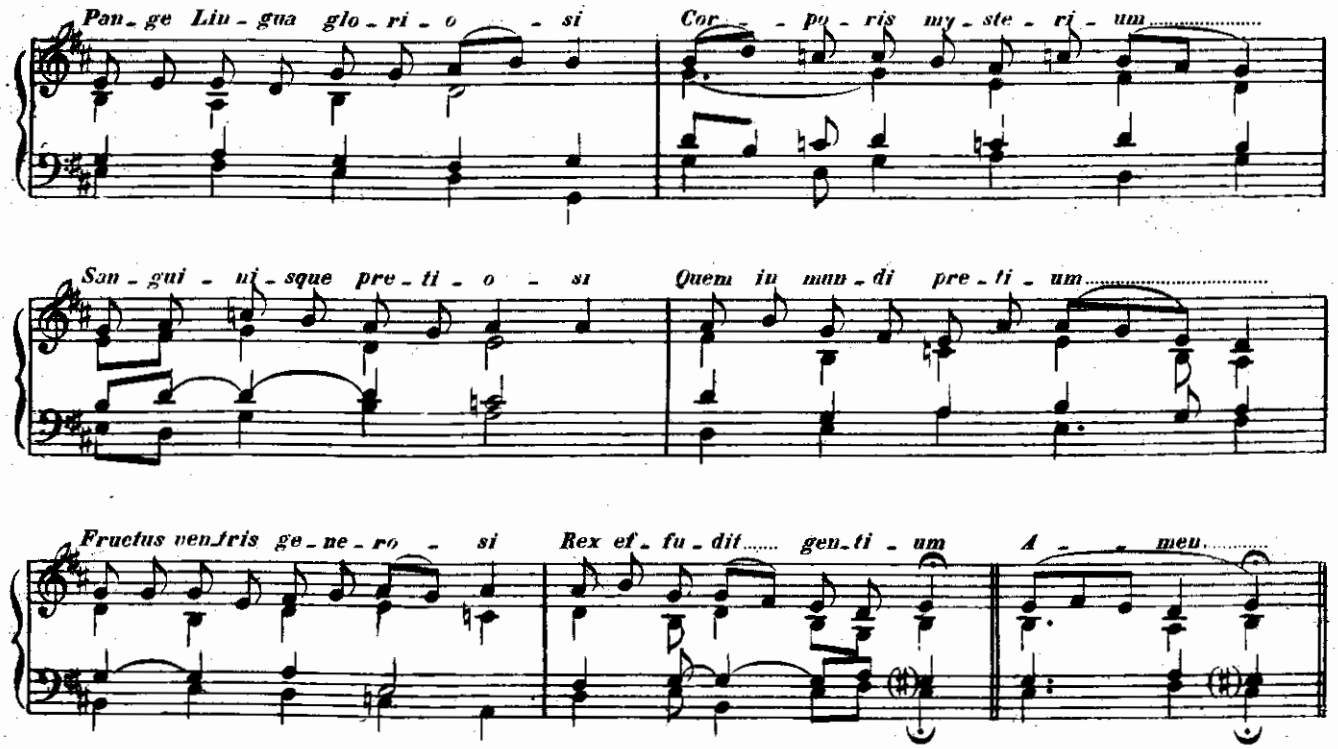
Quando si avrà da cantare la Compieta l'organista eseguirà un *Preludio* prima che venga cantato l'*Jube Domine*.

Dopo l'ultimo Salmo, mentre dal coro vien recitata l'Antifona *Miserere*, darà l'intonazione dell'Inno, i cui versetti saranno alternati. Quindi intonato il *Salva nos*, farà breve cadenza pel Cantico *Nunc dimittis*, che verrà alternato; dopo il *Benedicamus Domino* l'organo risponderà con breve frase, e, cantata l'Antifona della B. V., suonerà finchè i ministri saranno ritornati in sacrestia.

4. LA BENEDIZIONE COL VENERABILE.

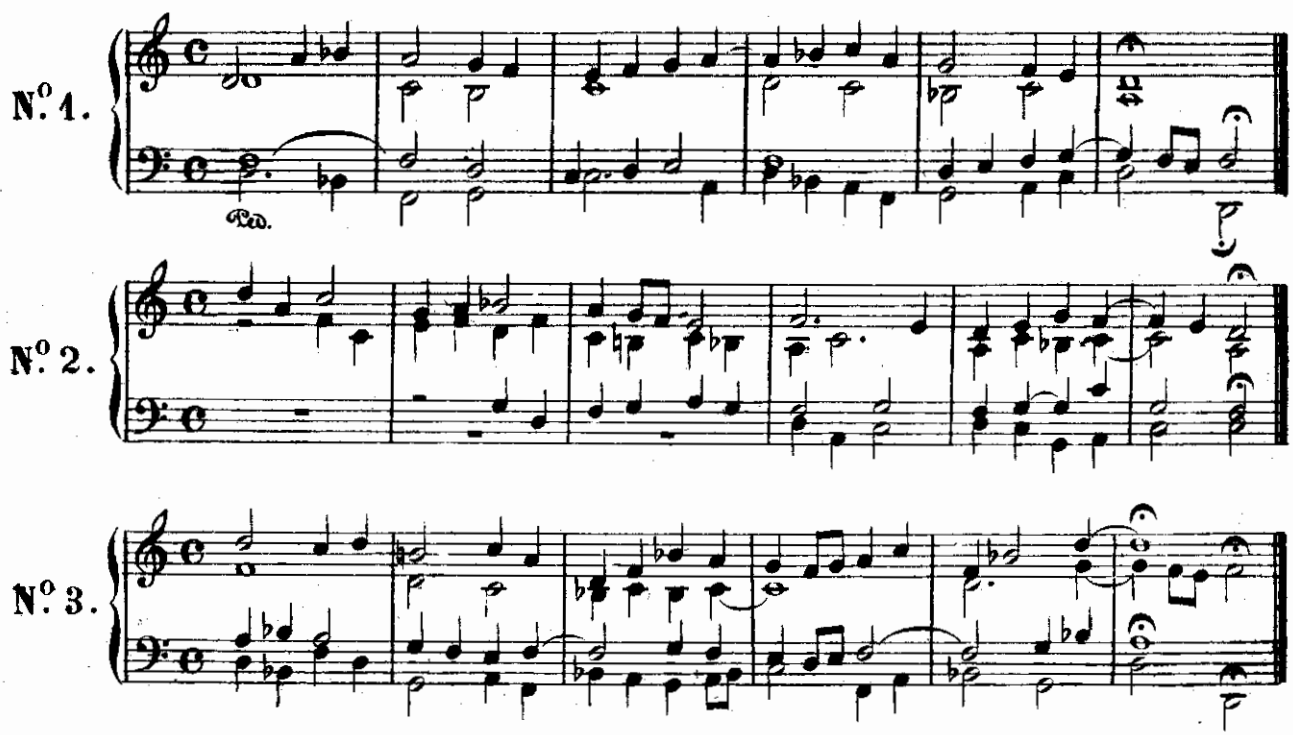
Durante il *Preludio*, che deve esser pieno di gravità e dolcezza, ha luogo l'esposizione del SS. Sacramento: subito dopo l'incensazione l'organista dà l'intonazione del *Pange lingua* o della quinta strofa dell'Inno *Tantum ergo*. La sublime melodia che viene cantata anche dal popolo è di Modo I.° e nella sua originale purezza va accompagnata come segue:



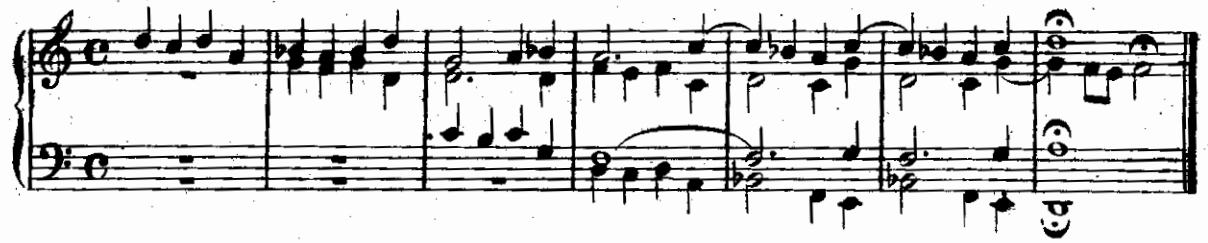


Nel momento solenne della Benedizione col Venerabile, nè il celebrante può profferir parola, nè il coro cantare: È però concesso all'organista di suonare una *preghiera* od altro pezzo dolce e devoto.

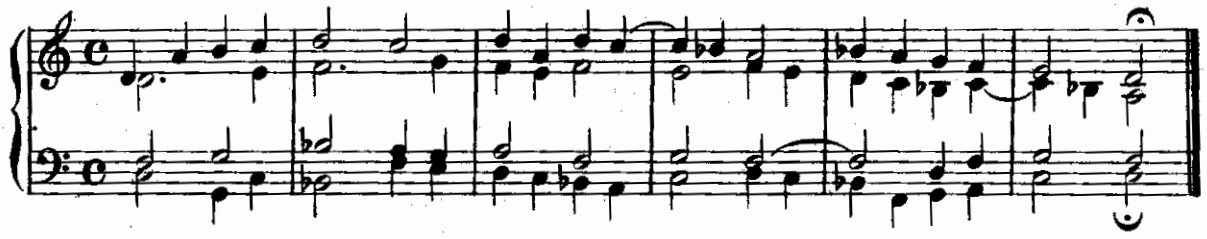
Seguono ora alcuni *interludi* per il *Pange Lingua* e *Tantum Ergo* svolti nel modo 1° a suo luogo, e trasportato.



N.° 4.

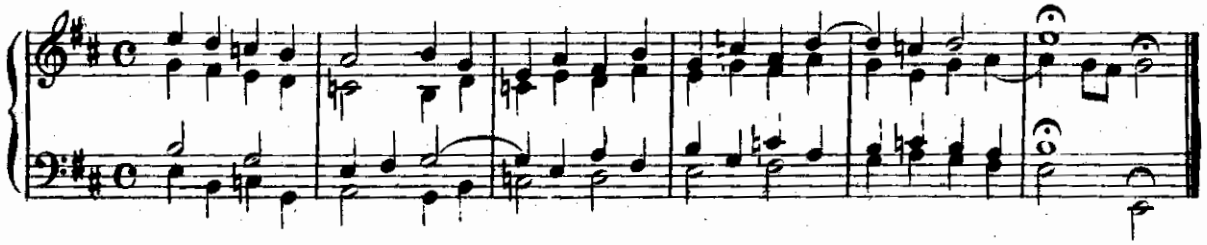


N.° 5.

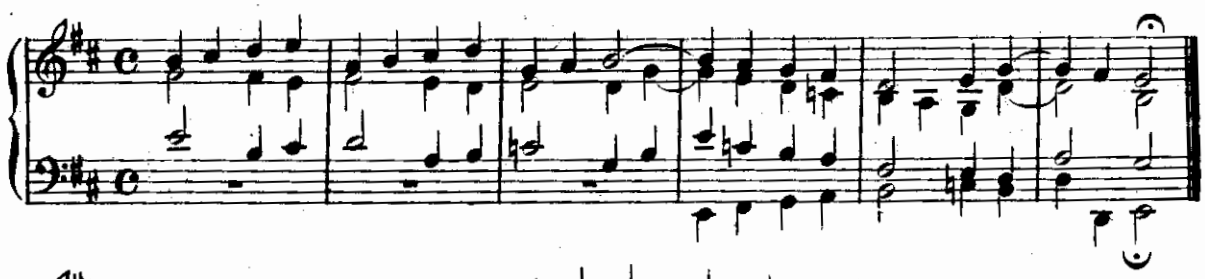


N.° 5 Versetti in modo 4.° trasportato.

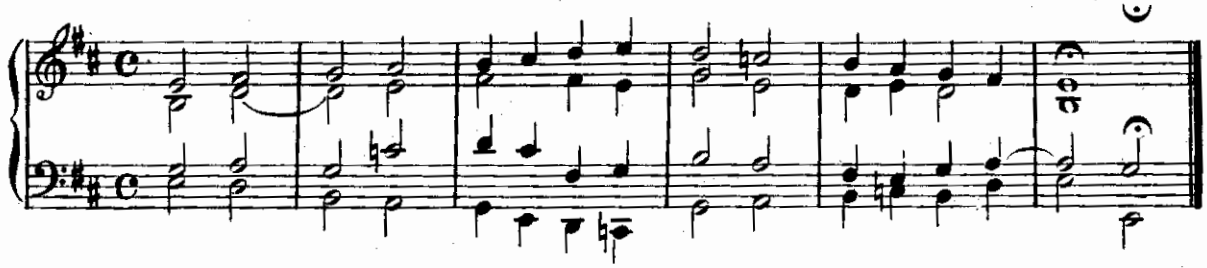
N.° 1.



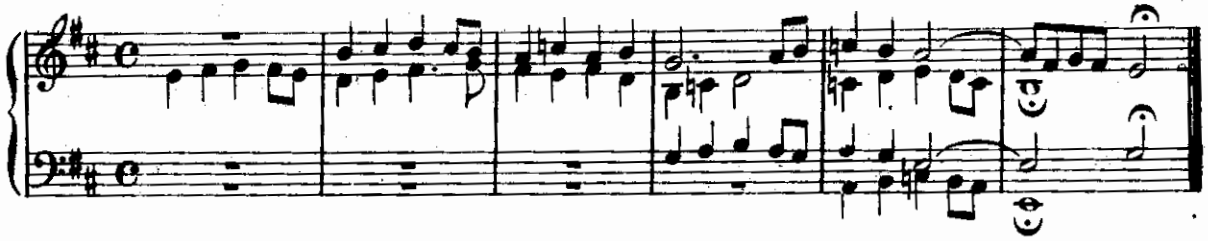
N.° 2.



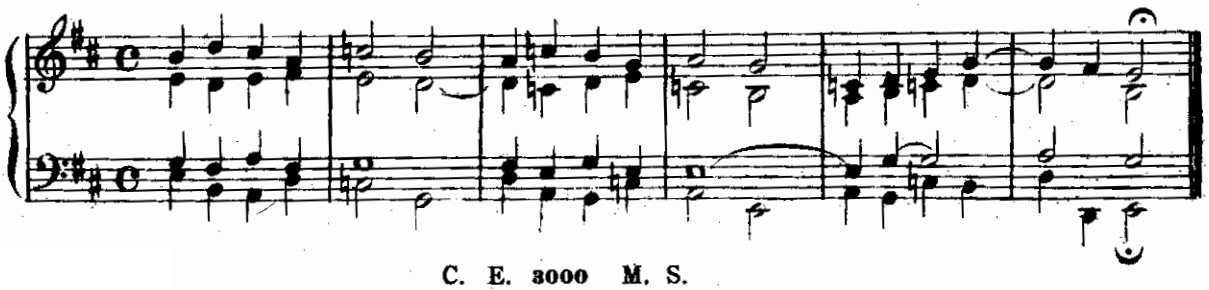
N.° 3.



N.° 4.



N.° 5.



SULLO SVOLGIMENTO DI TEMI O FRAMMENTI GREGORIANI.

Sebbene lo svolgere un tema od un frammento gregoriano appartenga propriamente alla ***composizione***, noi stimiamo utile dare su questa materia alcune norme, affinchè l'organista liturgico possa valersene nei *Preludî*, *Interludî* e *Postludî* voluti dai varî momenti della Sacra Funzione. Ammesso nello studioso un sufficiente possesso dell'armonia e delle discipline di Contrappunto ci sforzeremo di dare con brevità e chiarezza, regole ed esempi sull'importante materia.

Palestrina, Orlando di Lasso, Frescobaldi ecc. basarono buona parte delle loro composizioni su ***melodie*** o frammenti di melodie tolte dal C. Gregoriano G. S. Bach fu sommo nell'arte di comporre su temi corali. Le norme che noi daremo, prepareranno l'organista, che ami progredire, ad uno studio più profondo e completo di questa parte della Musica Sacra.

La prima cosa da osservarsi rigorosamente è la ***Modalità Gregoriana*** in cui viene tessuto il ***corale*** da svolgersi più o meno brevemente.

È necessario valersi dell'***armonia diatonica***,(1) e se si deve usare la ***modulazione*** di ***passaggio***, essa sia condotta in modo spontaneo e senza precipitazione.

Si espone e si svolge tematicamente una melodia gregoriana nei modi seguenti:

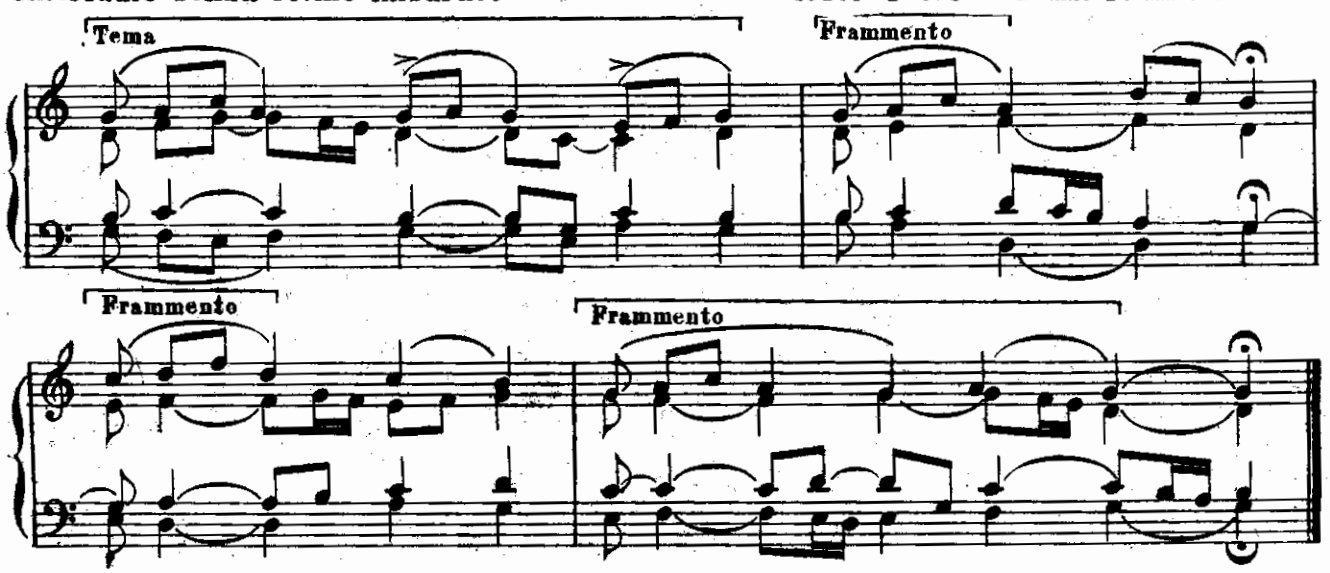
I.° Conservando il ***ritmo libero*** della melodia: ed allora si procede ***armonicamente***, cioè senza gli artifici del Contrappunto, affidando il canto alla parte ***acuta***.

Questa maniera s'adatta alla forma d'Interludio nel Kyrie, Gloria etc.

Prendiamo il *Versetto Glorificamus Te* della 2ª. Messa in Festis Duplicibus. Modus 8 et 7.

Nel Corale questa Frase ci appare così

Interludio senza ritmo misurato

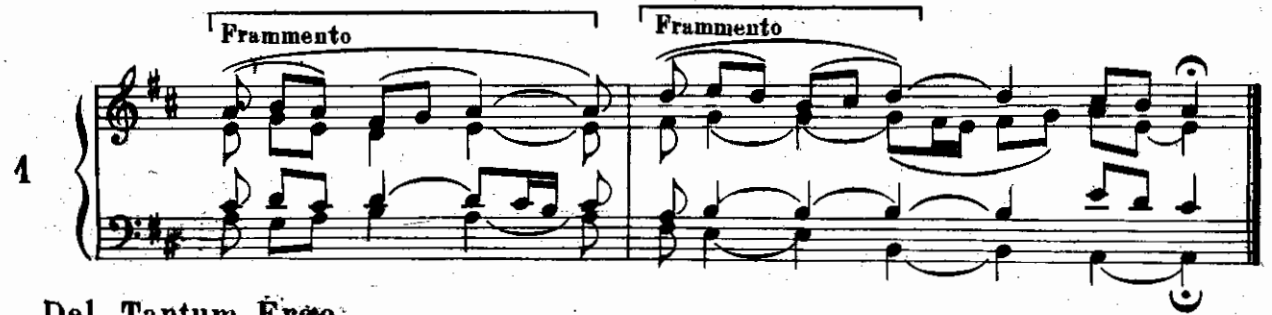


(1) In componimenti d'una certa estensione, maestri d'indiscutibile valore, si sono serviti con effetto, in episodi nei quali palpita la melodia gregoriana o il tema corale, non solo di forme armoniche cromatiche, ma ancora di transizioni enarmoniche: Ad esempio: Le cantate *Ein feste burg*, *Gottes Zeit*, la *Passione di S. Matteo*, varie Fantasie per organo ecc. ecc. di Bach, Il *Lauda Sion* di Capocci, l'*Offertorio O filii* di A. Guilmant. ecc.

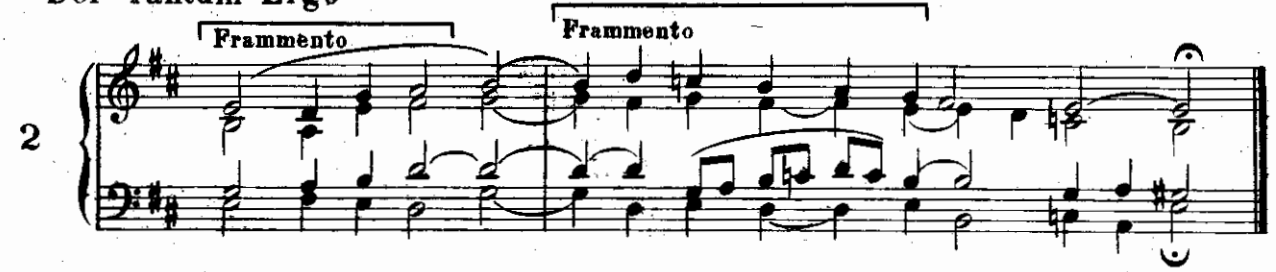
Come si vede a questo periodo il senso musicale vien dato non già dal *ritmo misurato*, ma dall'accento delle parole *Glorificamus Te;* è quindi necessario che l'organista sia dotato d'un senso ritmico finissimo, perchè non essendovi il coro che canta, dipende da lui il dare movimento e vita alla frase musicale, che altrimenti diverrebbe un seguito d'accordi senza forma.

Questo modo d'*Interludiare* è assai difficile, e consigliamo l'organista di non adoperarlo se non quando l'organo risponda al Coro, come nel *Kyrie, Gloria* etc. o negli Inni e Sequenze.

Altro Esempio = Brano dell'Inno "*Iste Confessor*„



Del Tantum Ergo

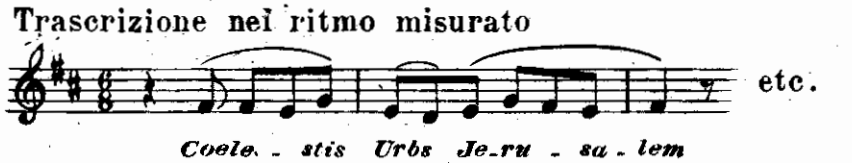


II. Vi sono certe melodie, e specialmente gli Inni, che per l'accentuazione del verso hanno un *ritmo cadenzato* che puossi benissimo tradurre nella *misura moderna*. Queste melodie si prestano agli artificî dell'*Imitazione*, del *Canone*, e della Fuga, conservando intatto il loro ritmo originale.

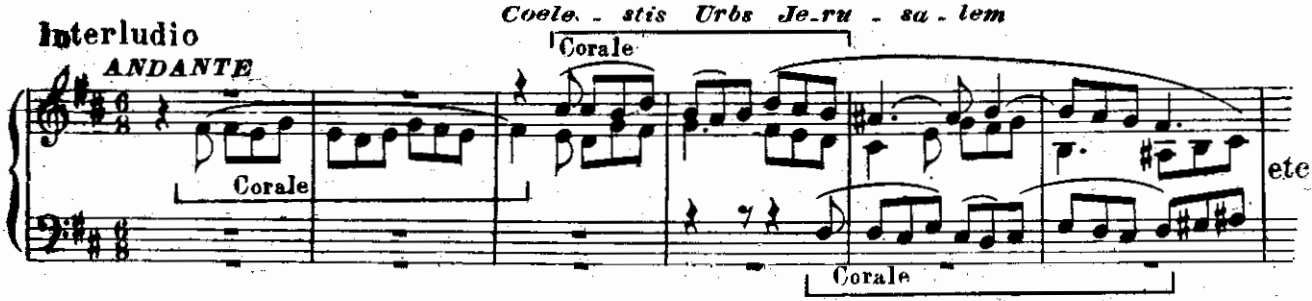
Prendiamo ad Esempio il I. Verso dell'Inno "*Celestis Urbs Jerusalem*„

Modo IV trasportato

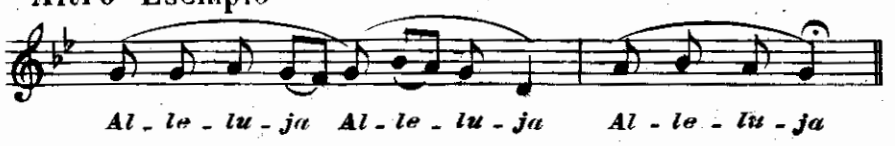
Trascrizione nel ritmo misurato



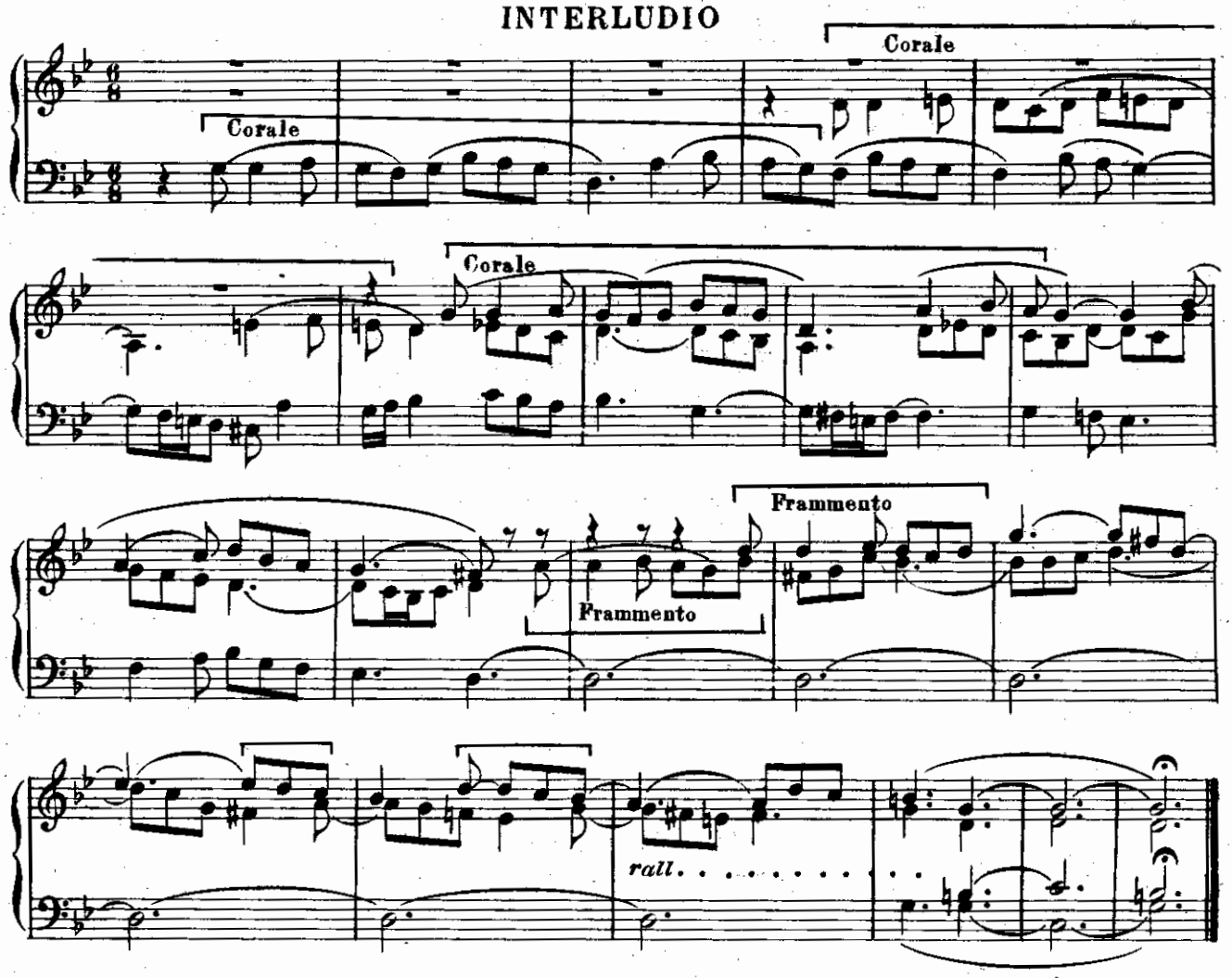
Interludio



Altro Esempio



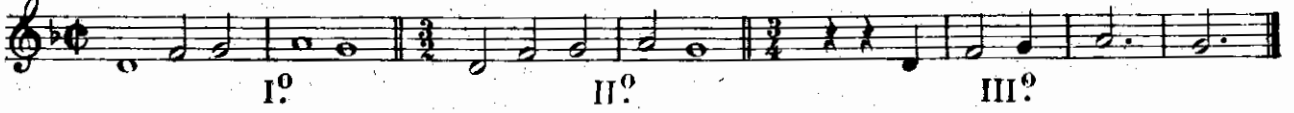
INTERLUDIO



III. Havvi una terza maniera di svolgere il canto dato, che ci pare più facile delle precedenti: ed è questa: Si dispongano i suoni che compongono la frase Gregoriana, secondo le leggi che regolano la moderna composizione, in maniera da ricavarne un tema ben determinato e chiaramente costituito e si sviluppi la composizione in forma di *Fughetta*, *Imitazione* ecc. Per Esempio:

Modo 2°. trasportato

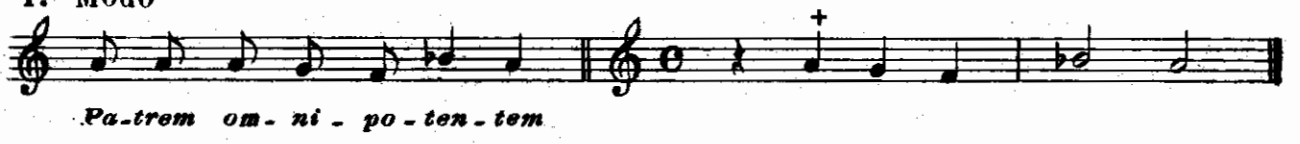
Con questo brano si possono costruire i seguenti temi:



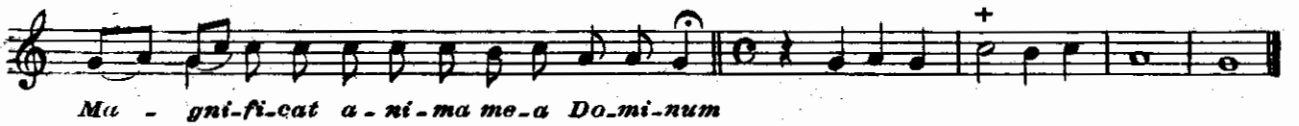
Qualora in una melodia si trovino varie note poste al medesimo grado d'altezza e che si dovrebbero ripetere, si riuniranno in un suono solo come si dimostra nel seguente

Esempio:

I.° Modo

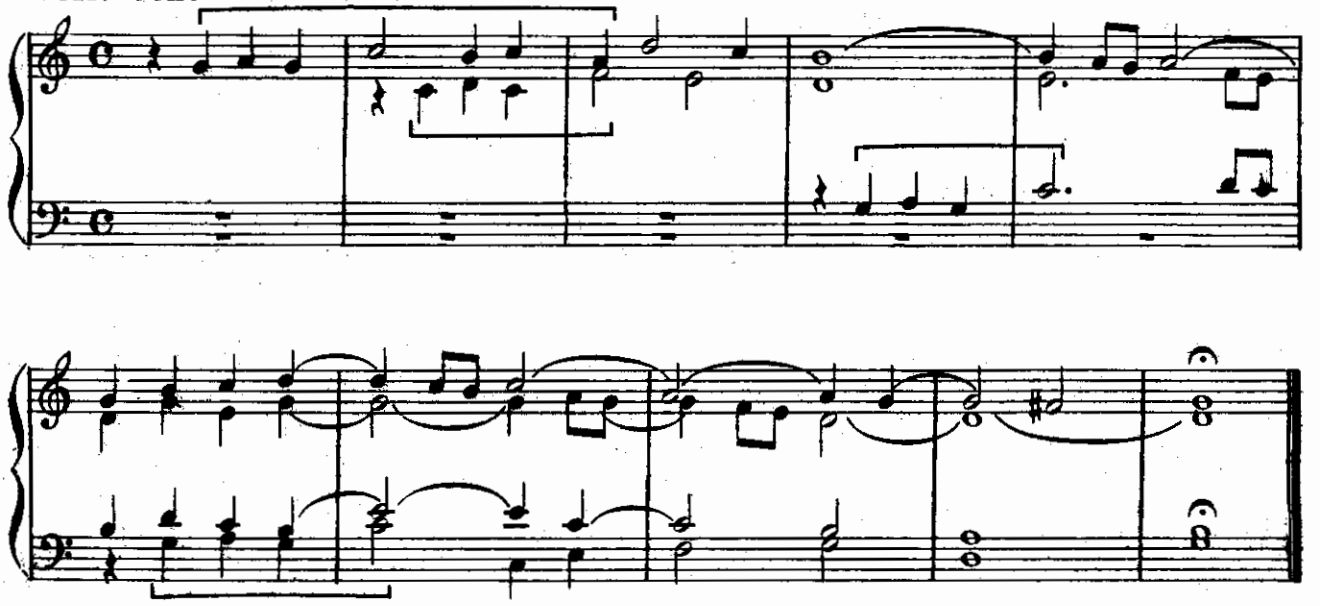


VIII.° Modo

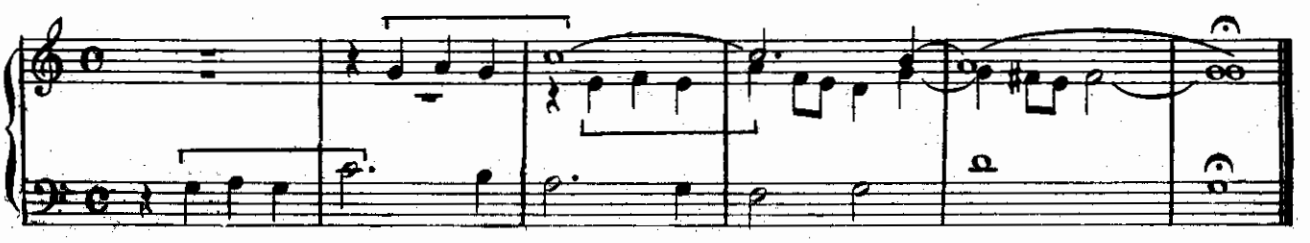


Postludio sull'initium del Magnificat

VIII. Tono



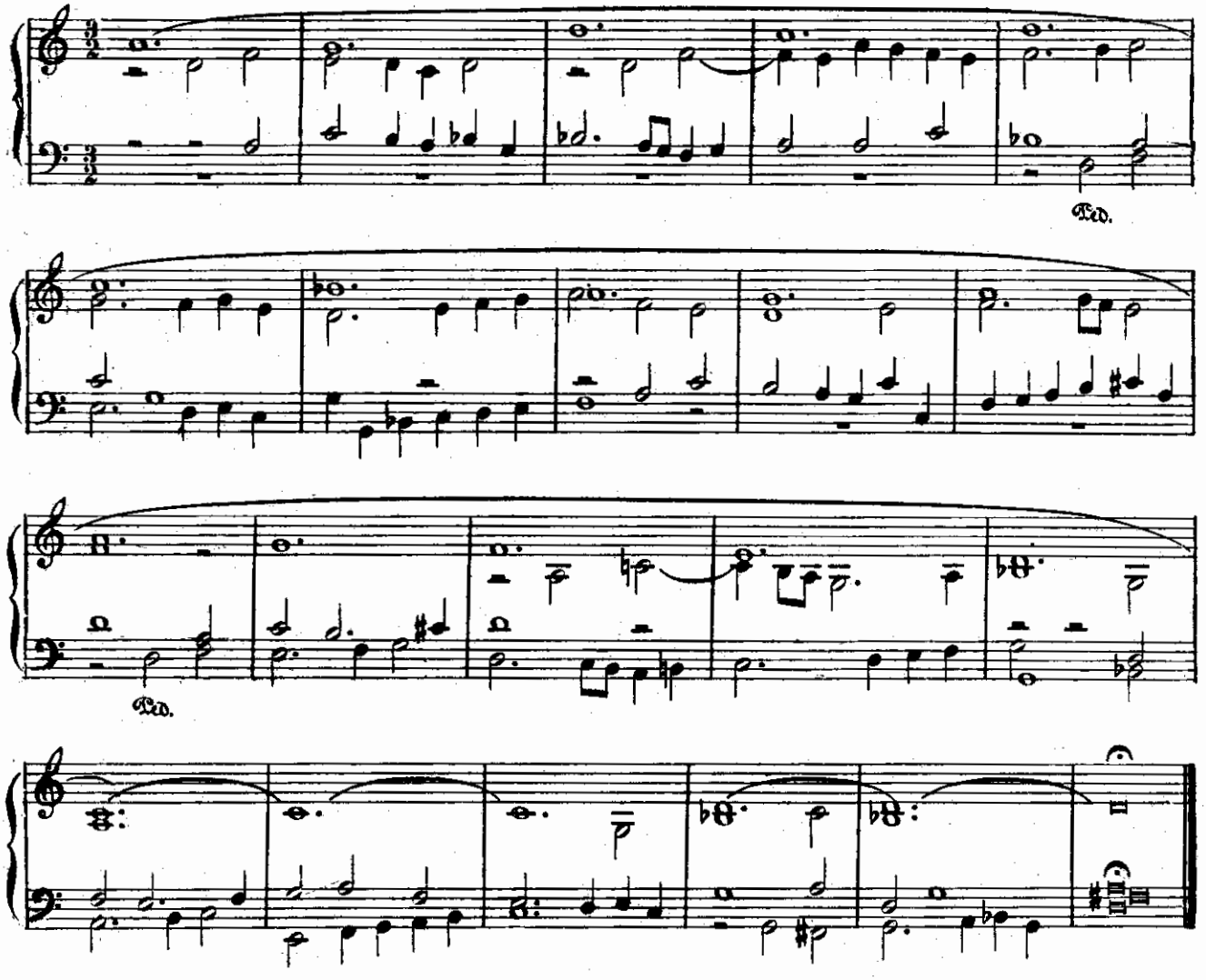
Altra maniera a tre parti



IV.° Infine si potrebbe seguire un'altra forma di *Preludio*, disporre cioè l'intera melodia a suoni larghi assegnandola ad una delle quattro parti sia estreme che medie, per modo che ogni misura abbia una o due note d'eguale valore, e quindi contrappuntare il canto dato a mezzo di formole spesse volte anche ricavate da frammenti della melodia stessa: Bach offre molti esempi bellissimi di questo genere.

Esempio di Frescobaldi

Christe alio modo" della Messa della Domenica (*)



(*) Il Canto Gregoriano viene esposto nella parte acuta. Si osservi a questo proposito L'Offertorio „Veni Creator„ di D. Perosi inserito nella IV.ª Parte del Metodo: In questo pezzo il C.G. è affidato al Pedale.

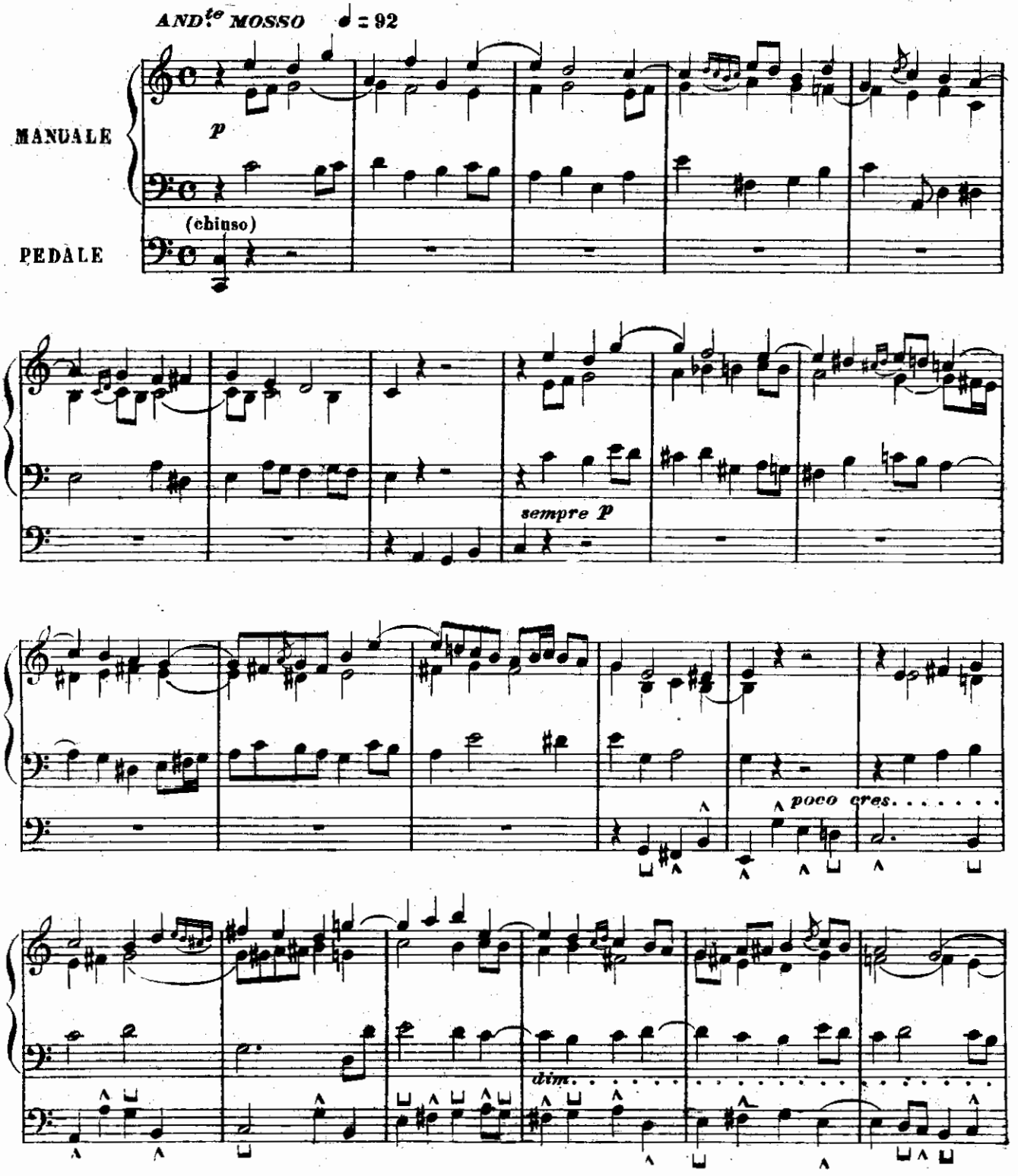
Le opere dei grandi maestri, tanto vocali che per organo, consultate a proposito, forniranno esempi senza fine i quali guideranno lo studioso nei segreti di quest'arte tanto nobile ed elevata.

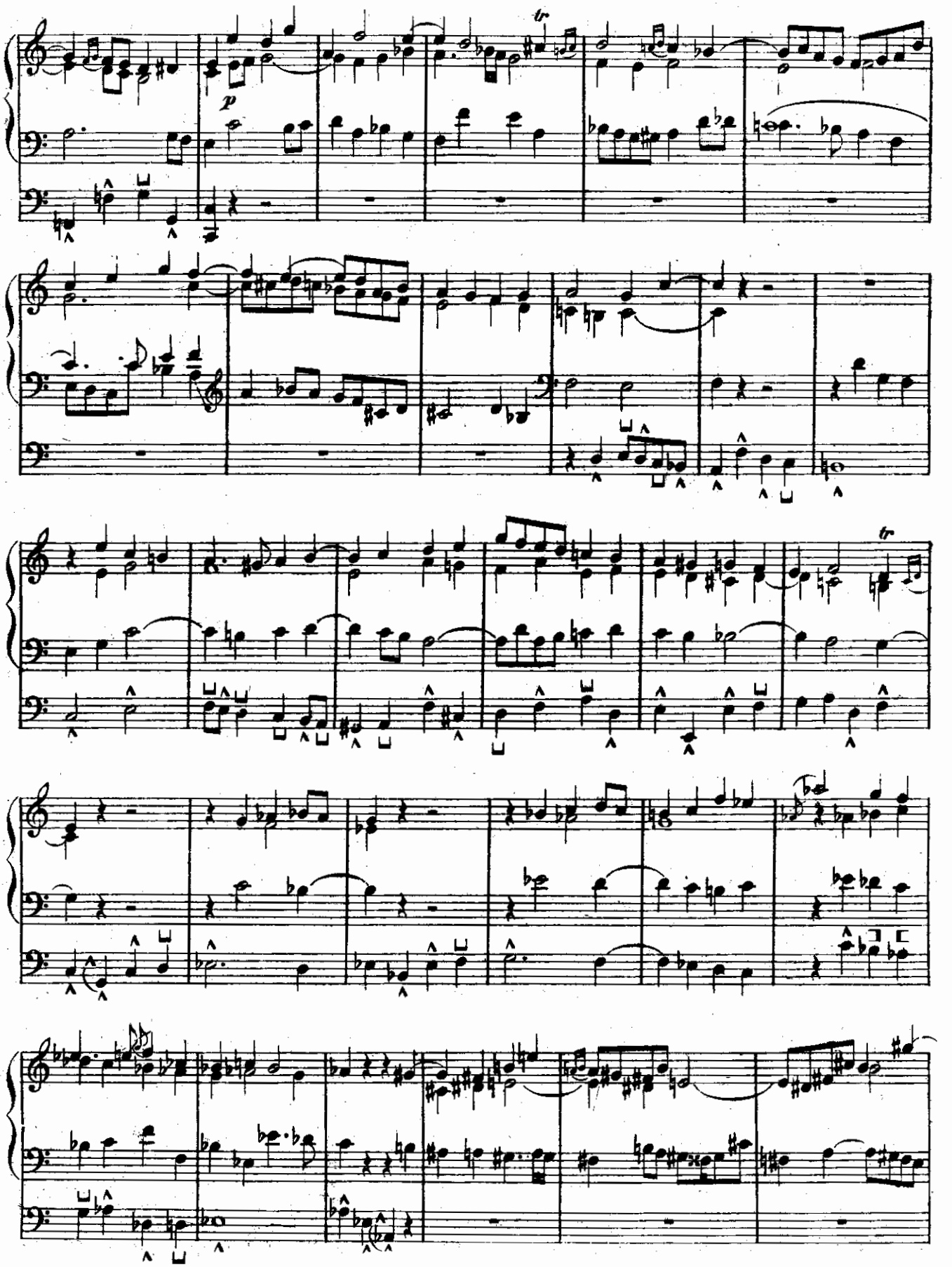
PARTE QUARTA

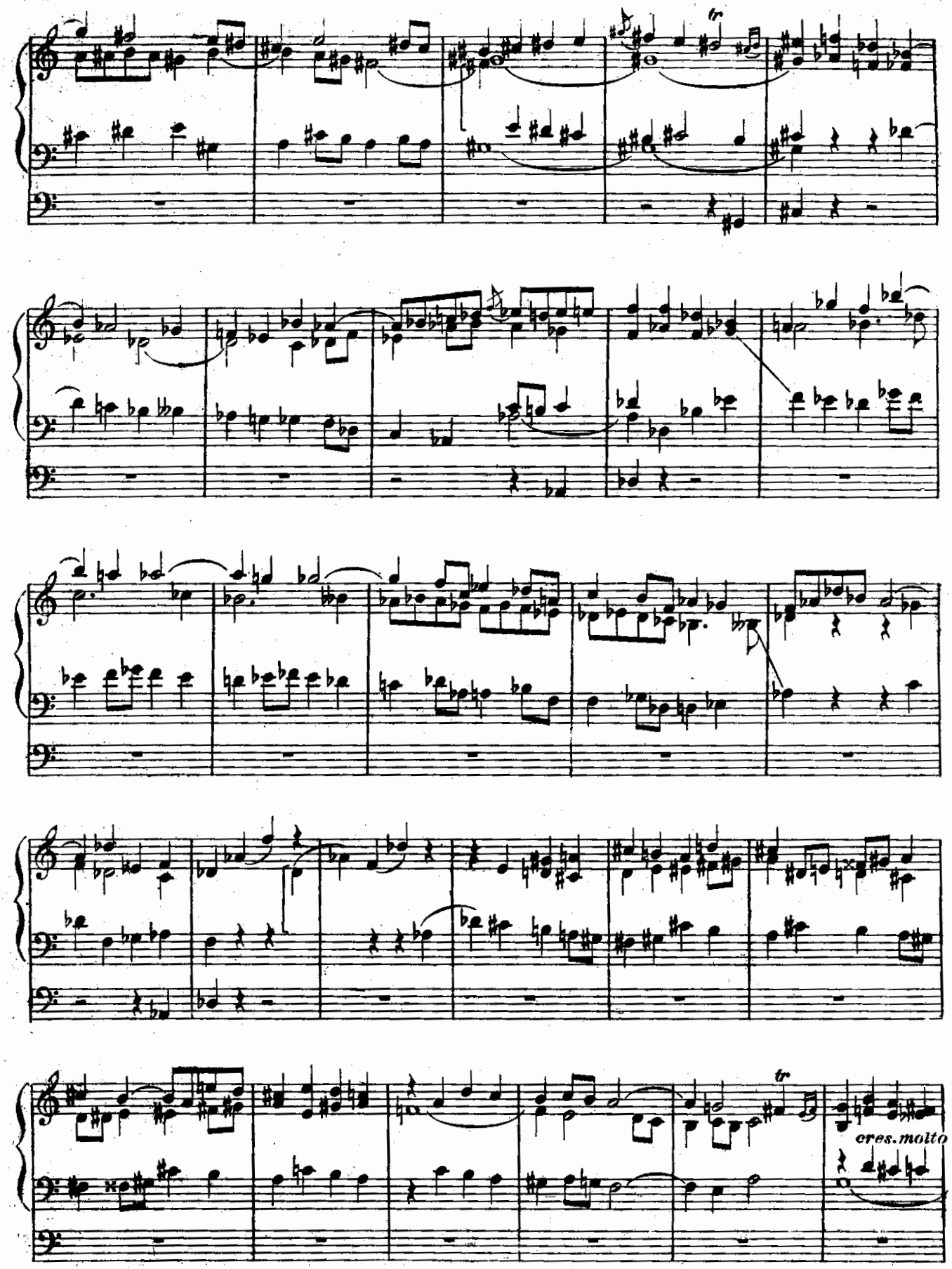
PRELUDIO.

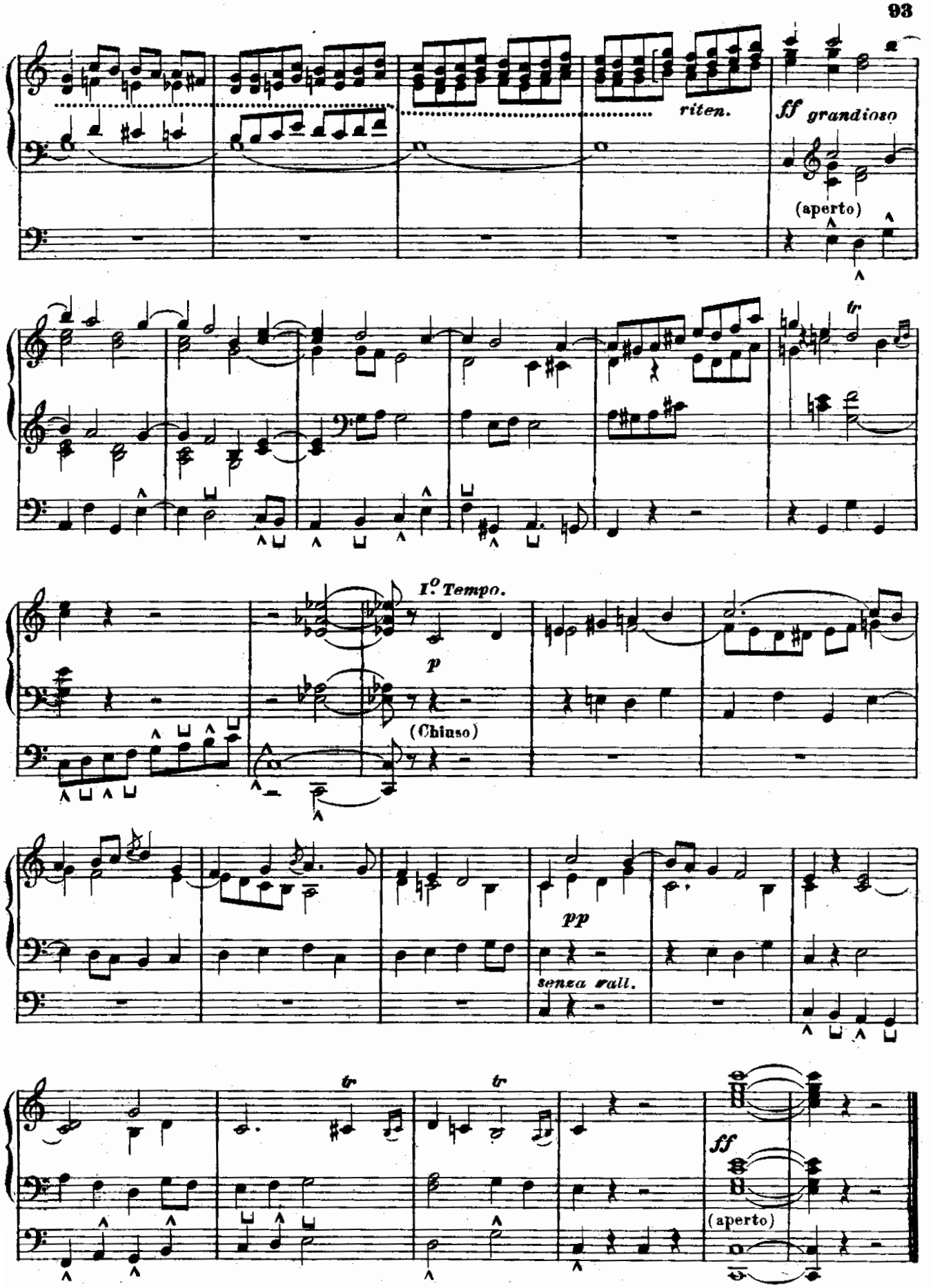
N.° 1.

M. SALADINO




tr
p
tr

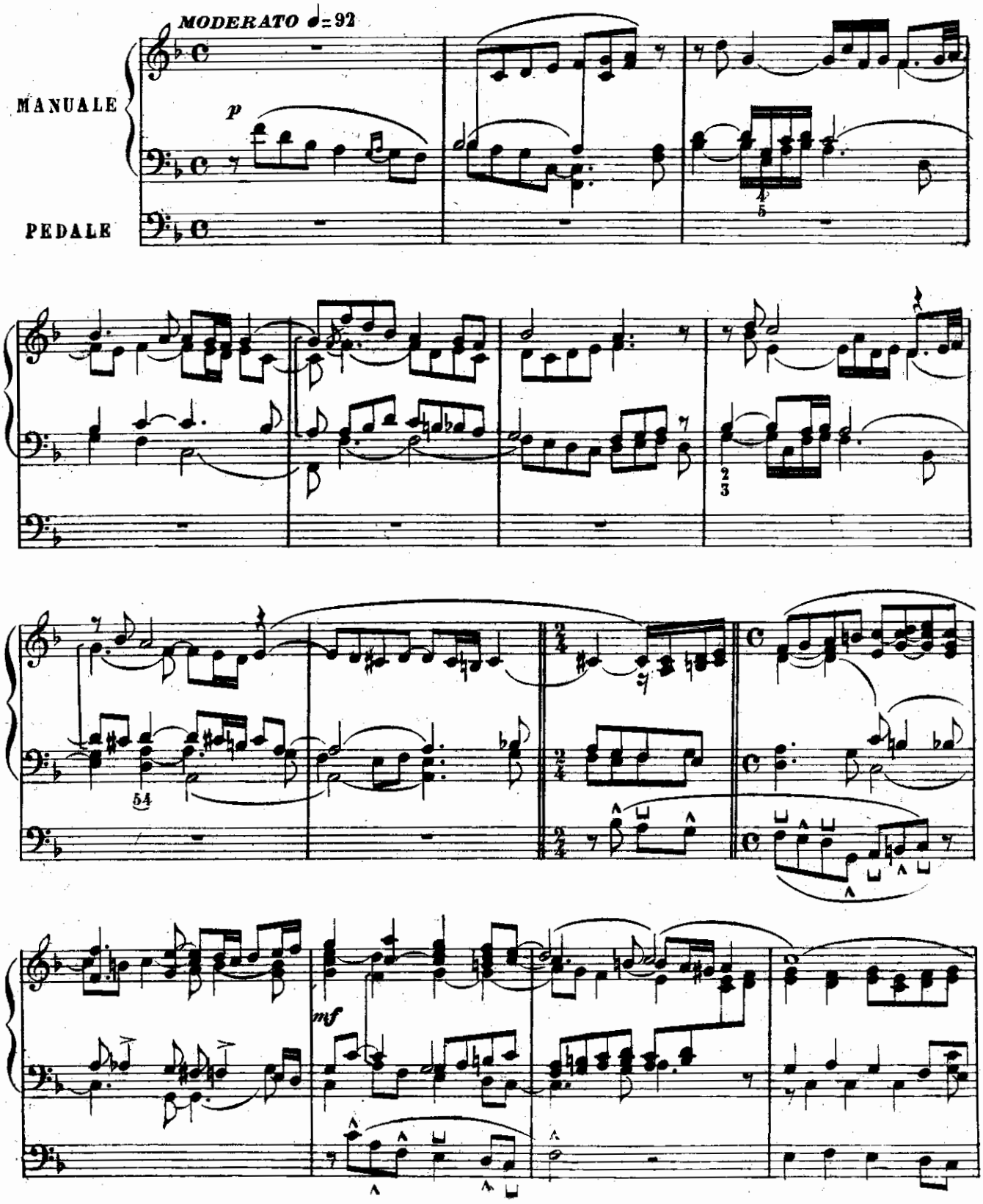

tr
tr
cres. molto

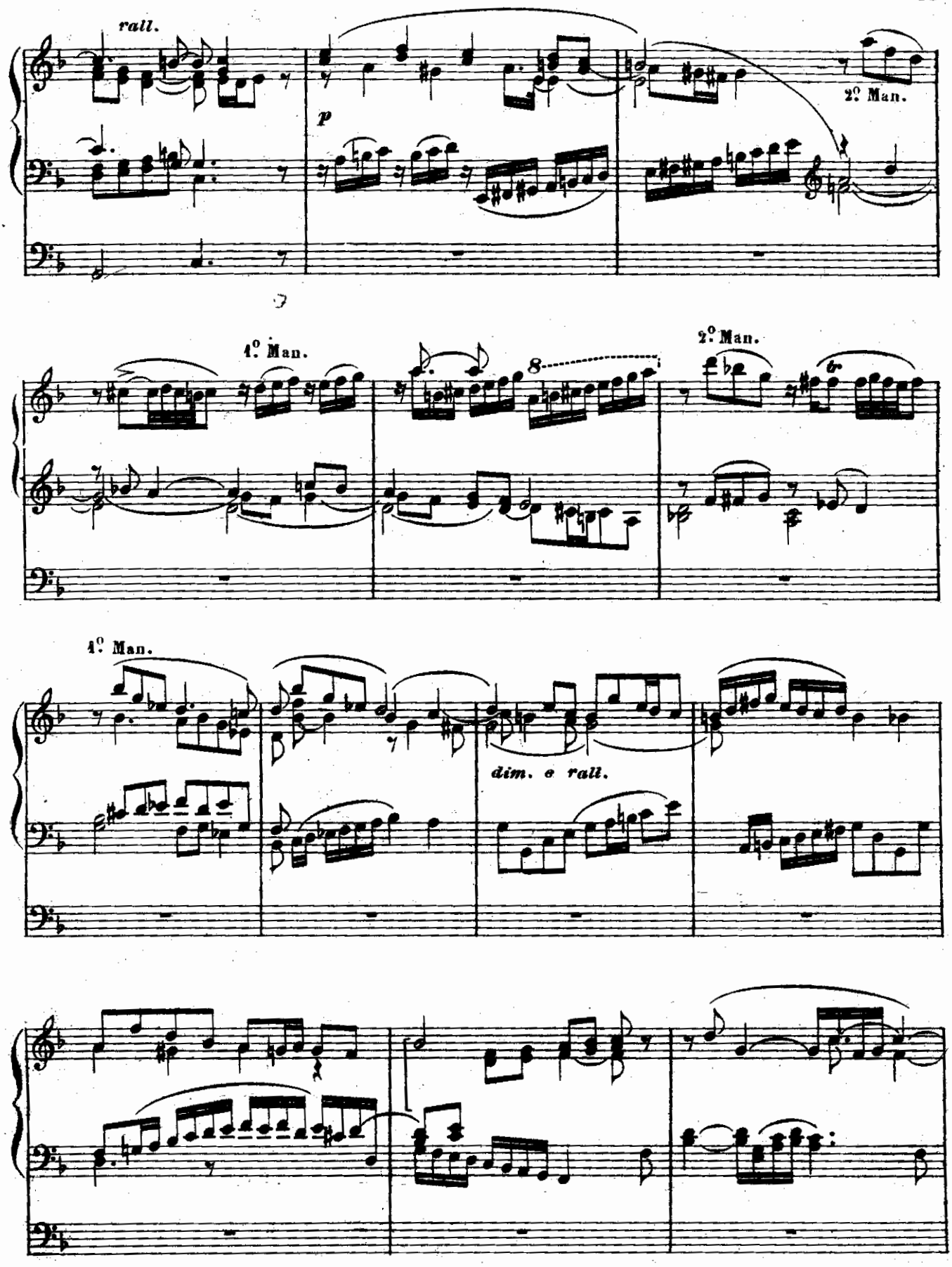

riten.
ff grandioso
(aperto)
tr
I.o Tempo.
p
(Chiuso)
pp
senza rall.
tr
tr
ff
(aperto)

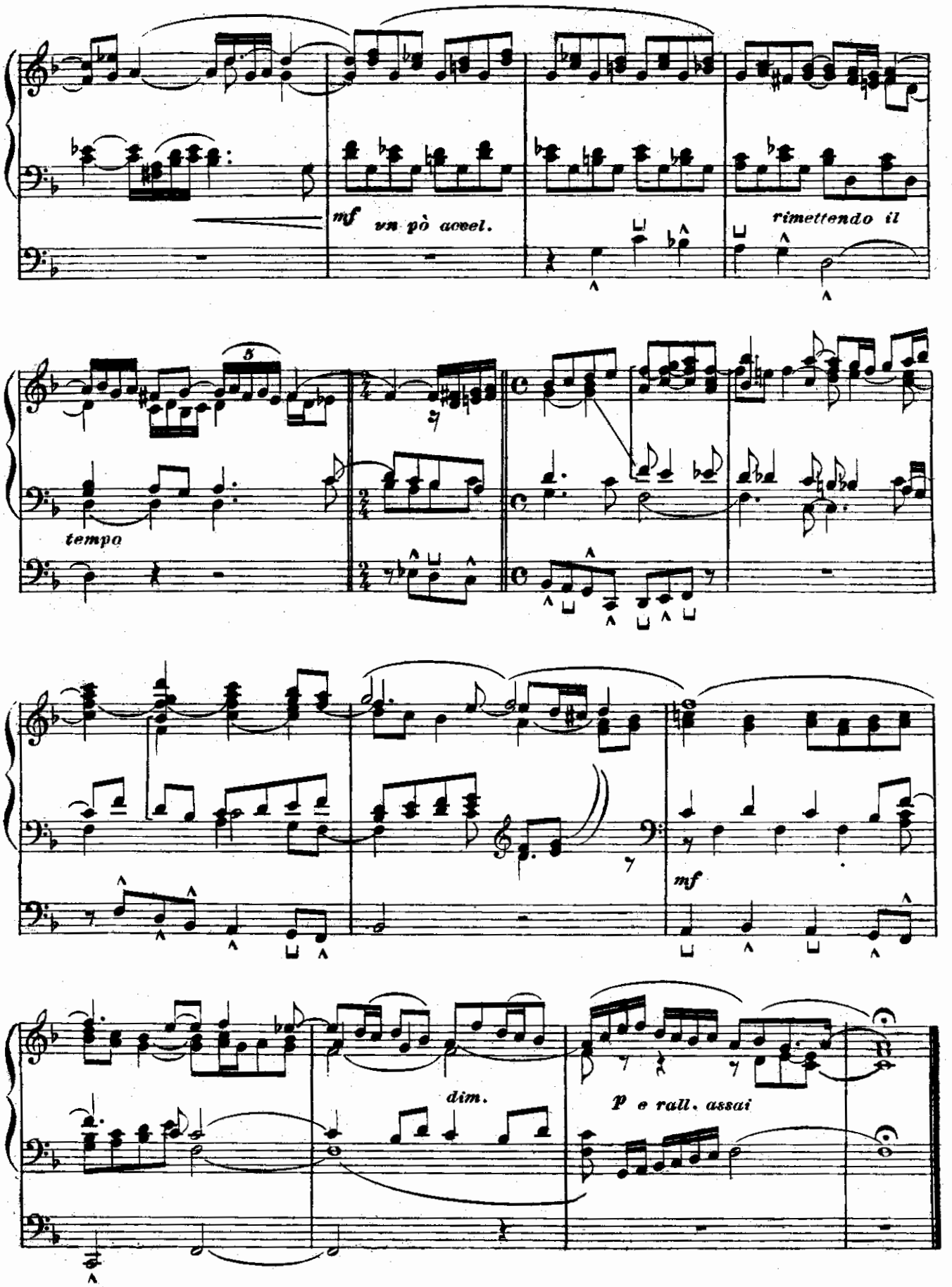
PRELUDIO.

N.° 2.

G. GALLIGNANI




rall.
p
2º Man.
1º Man.
8
2º Man.
1º Man.
dim. e rall.

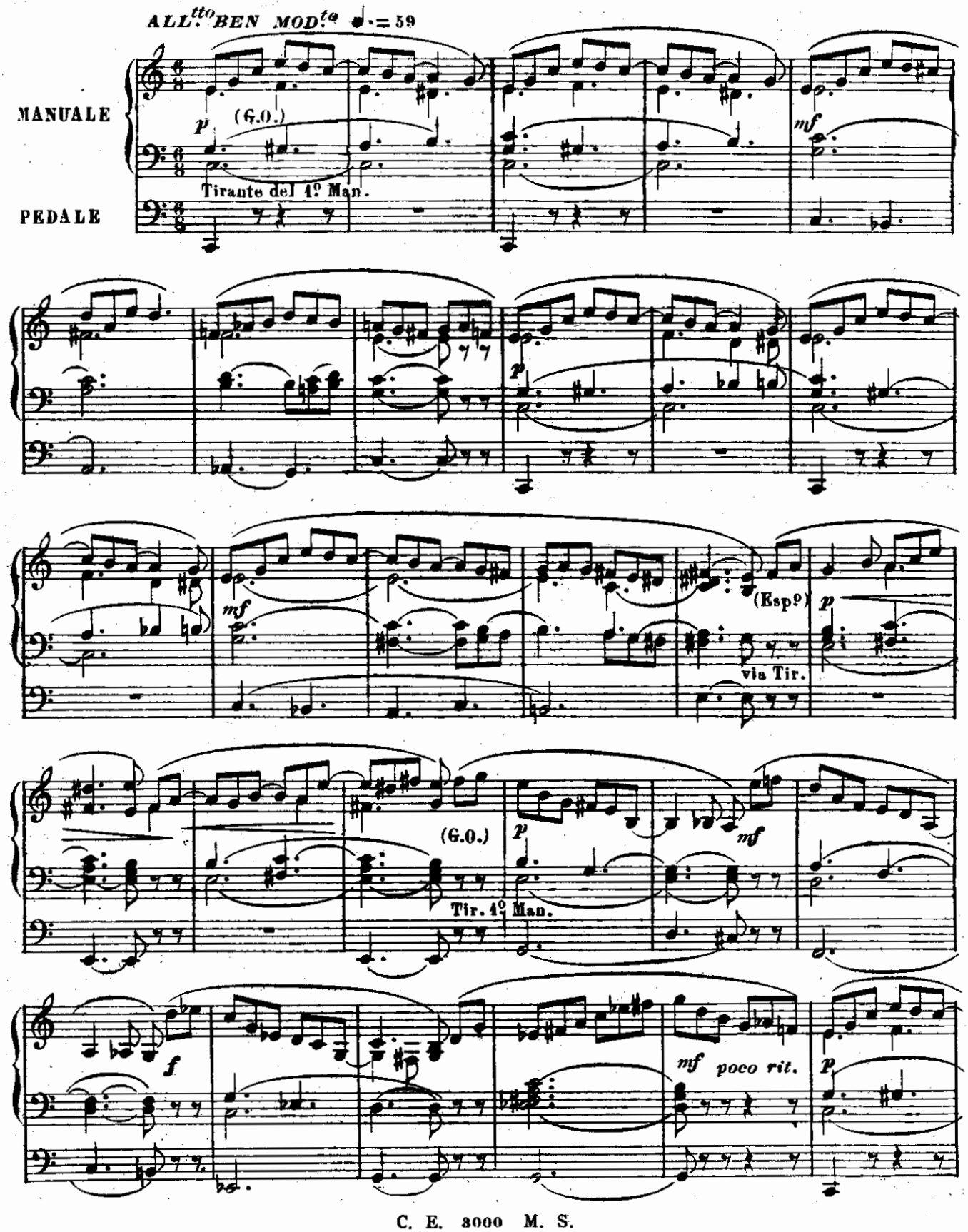

mf un pò accel.
rimettendo il
tempo
mf
dim.
p e rall. assai

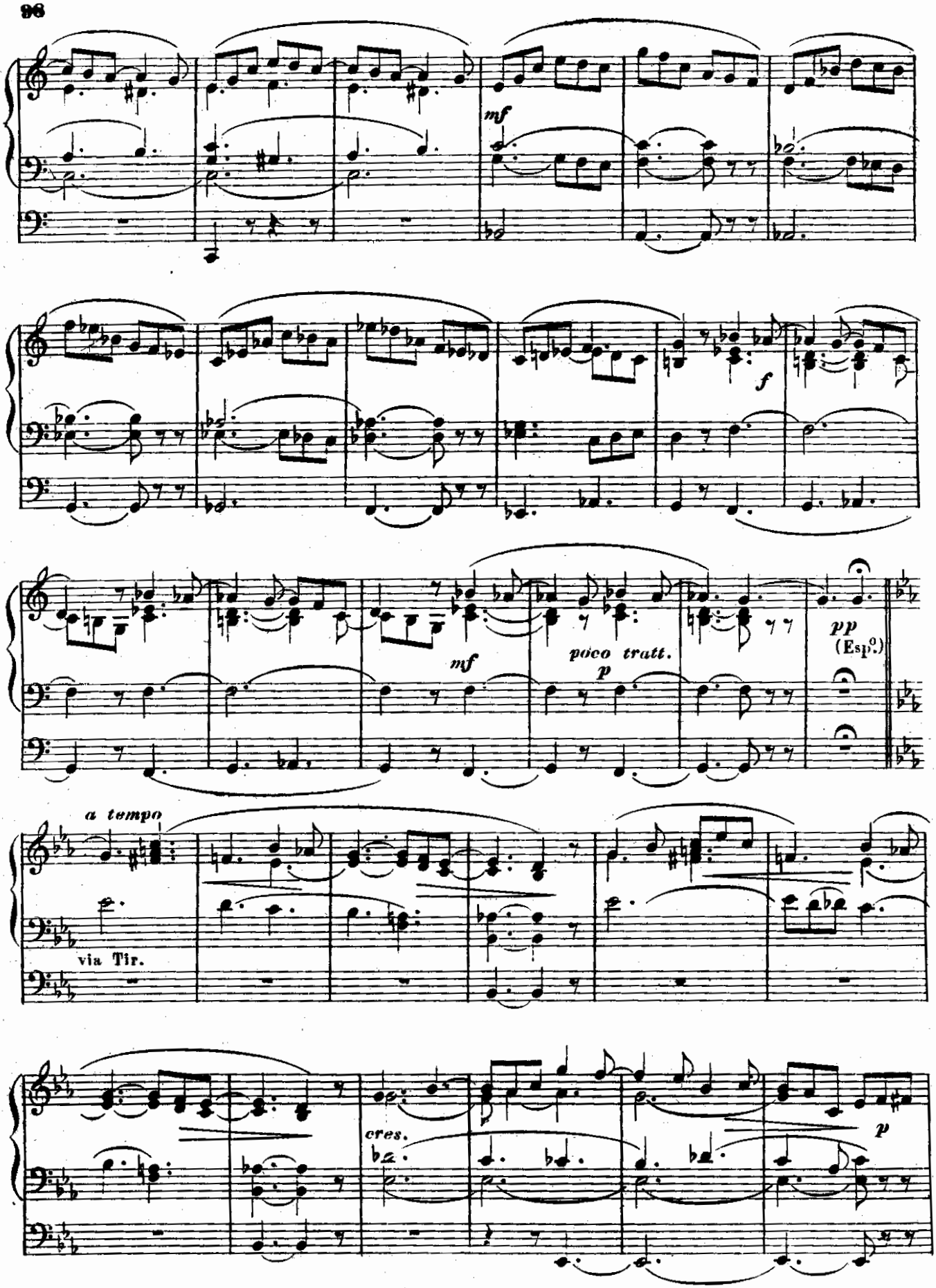
All'Amico Prof. Cav. L. BOTTAZZO

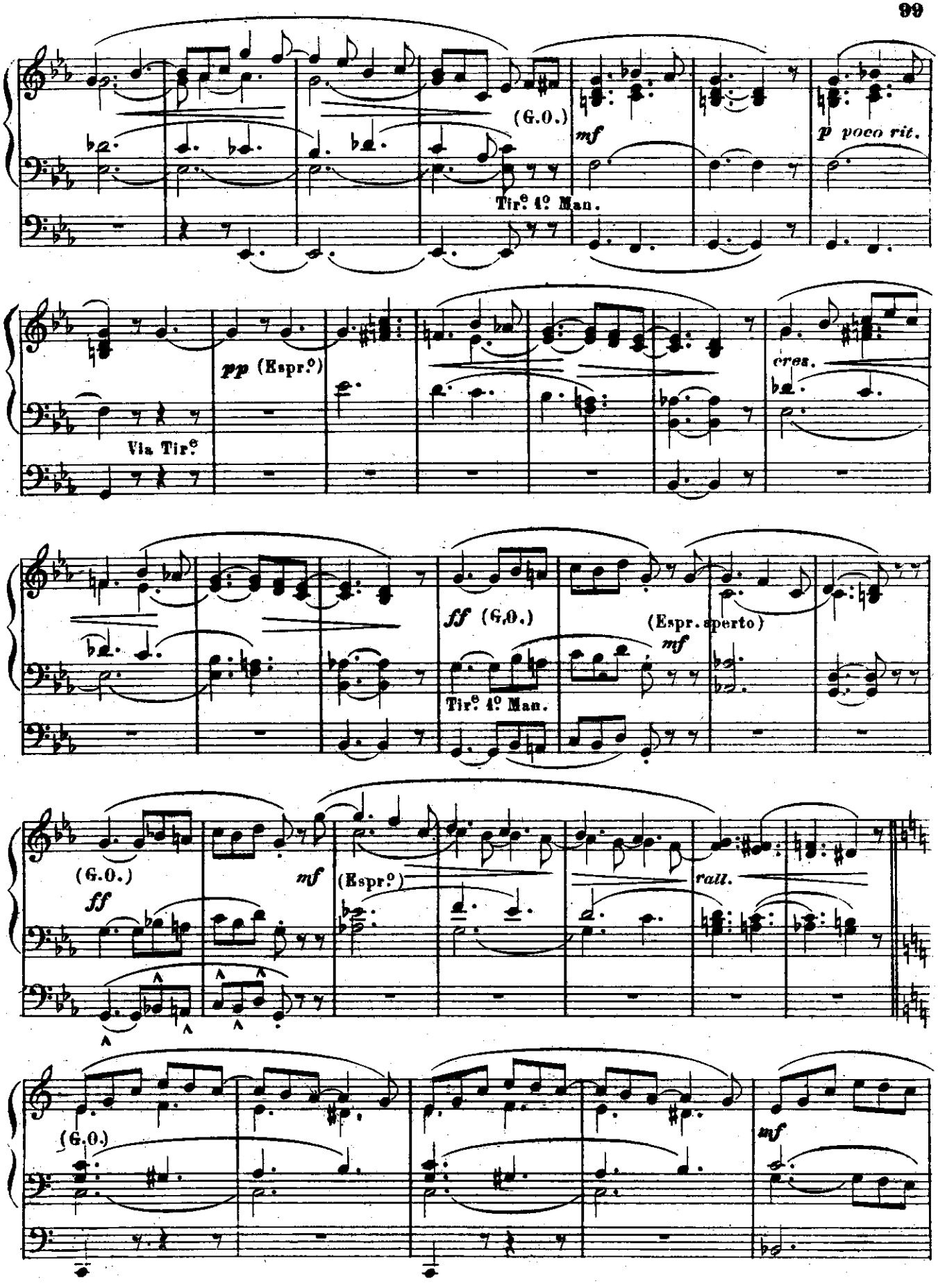
OFFERTORIO PASTORALE.

N.° 3.

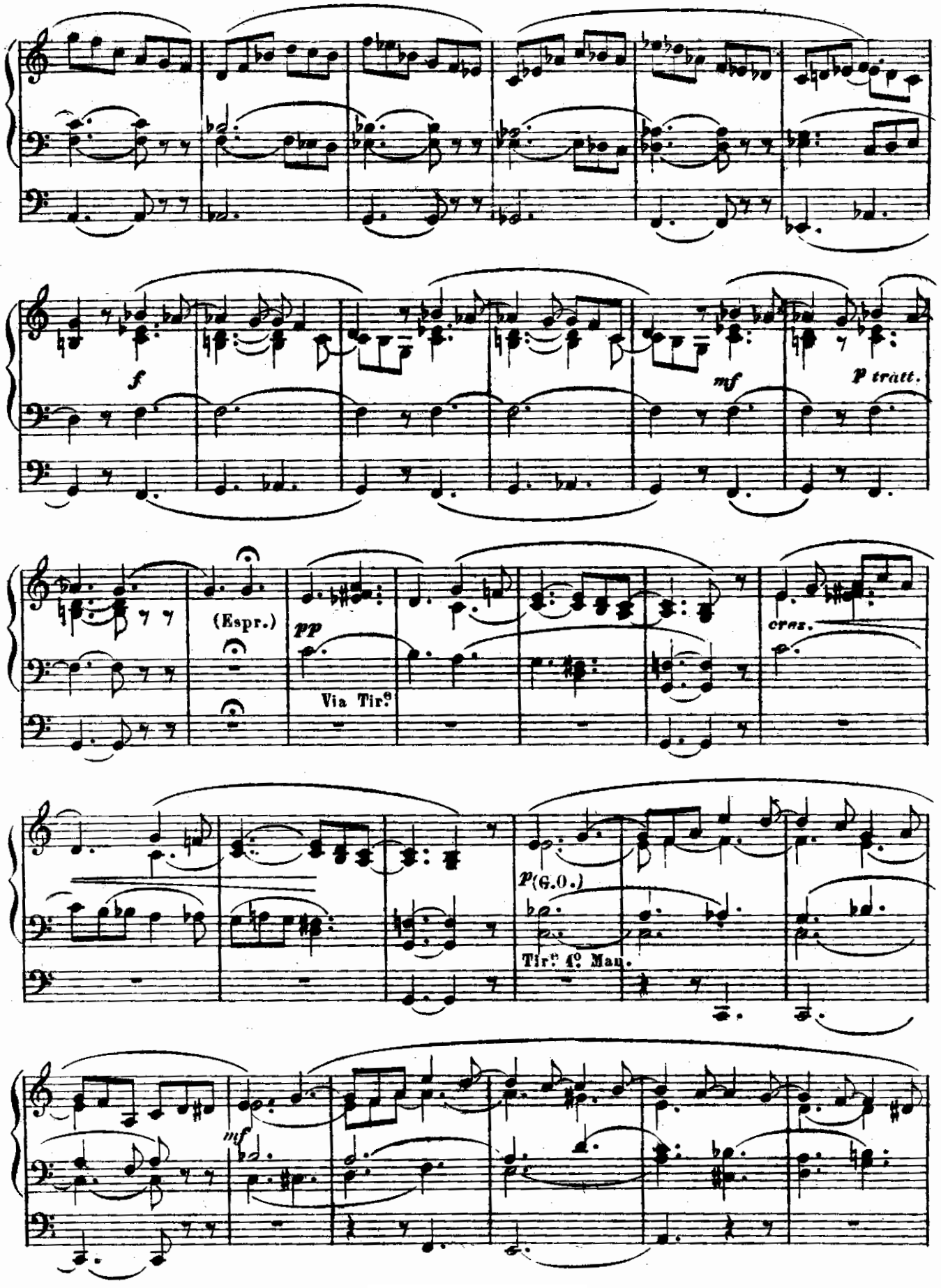
G. MATTIOLI



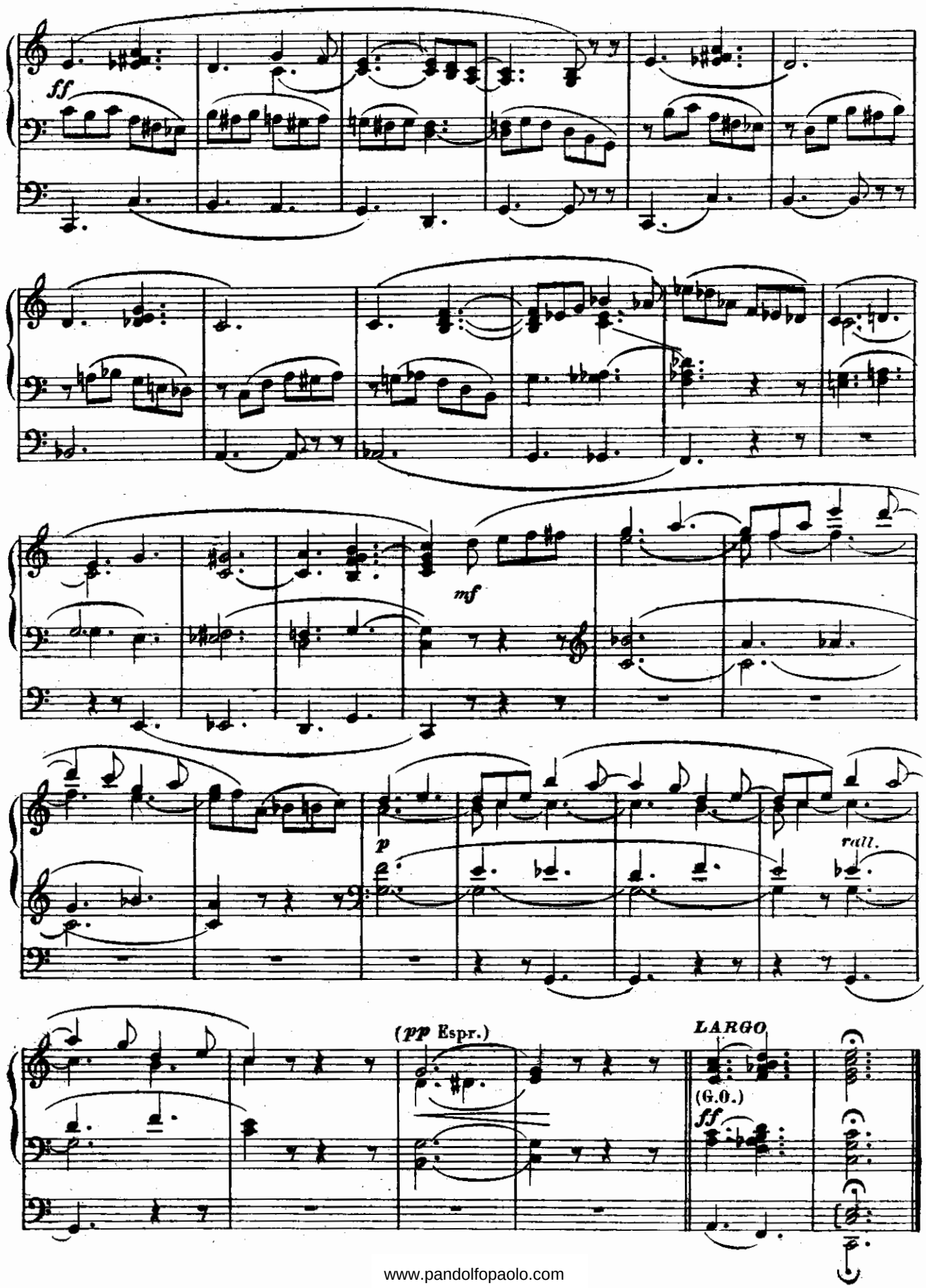

mf
f
mf
poco tratt.
p
pp
(Esp.o)
a tempo
via Tir.
cres.
p



www.pandolfopaolo.com



www.pandolfopaolo.com



www.pandolfopaolo.com

Ai Maestri BOTTAZZO e RAVANELLO

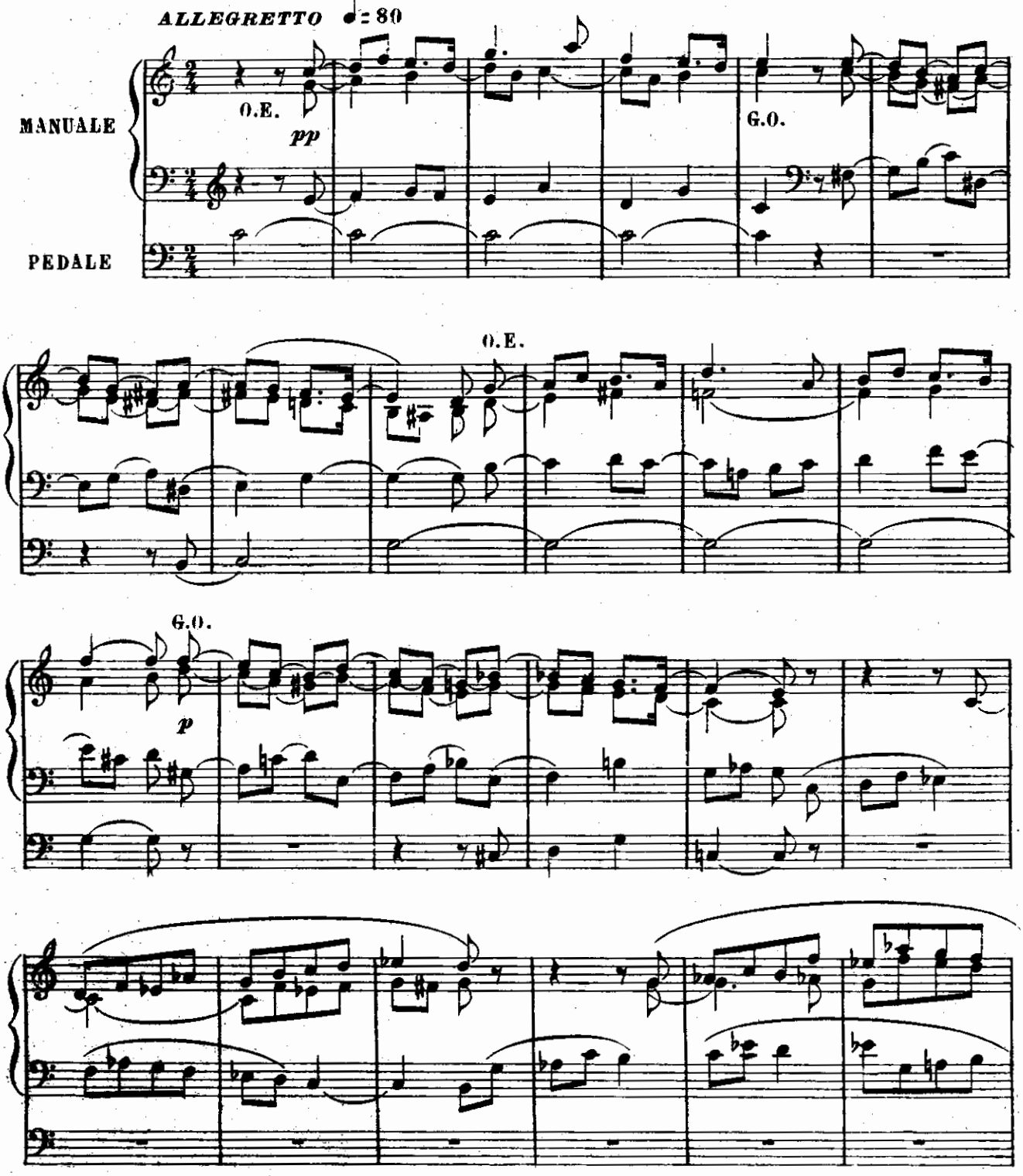
OFFERTORIO IMPROVVISO.

N.° 4.

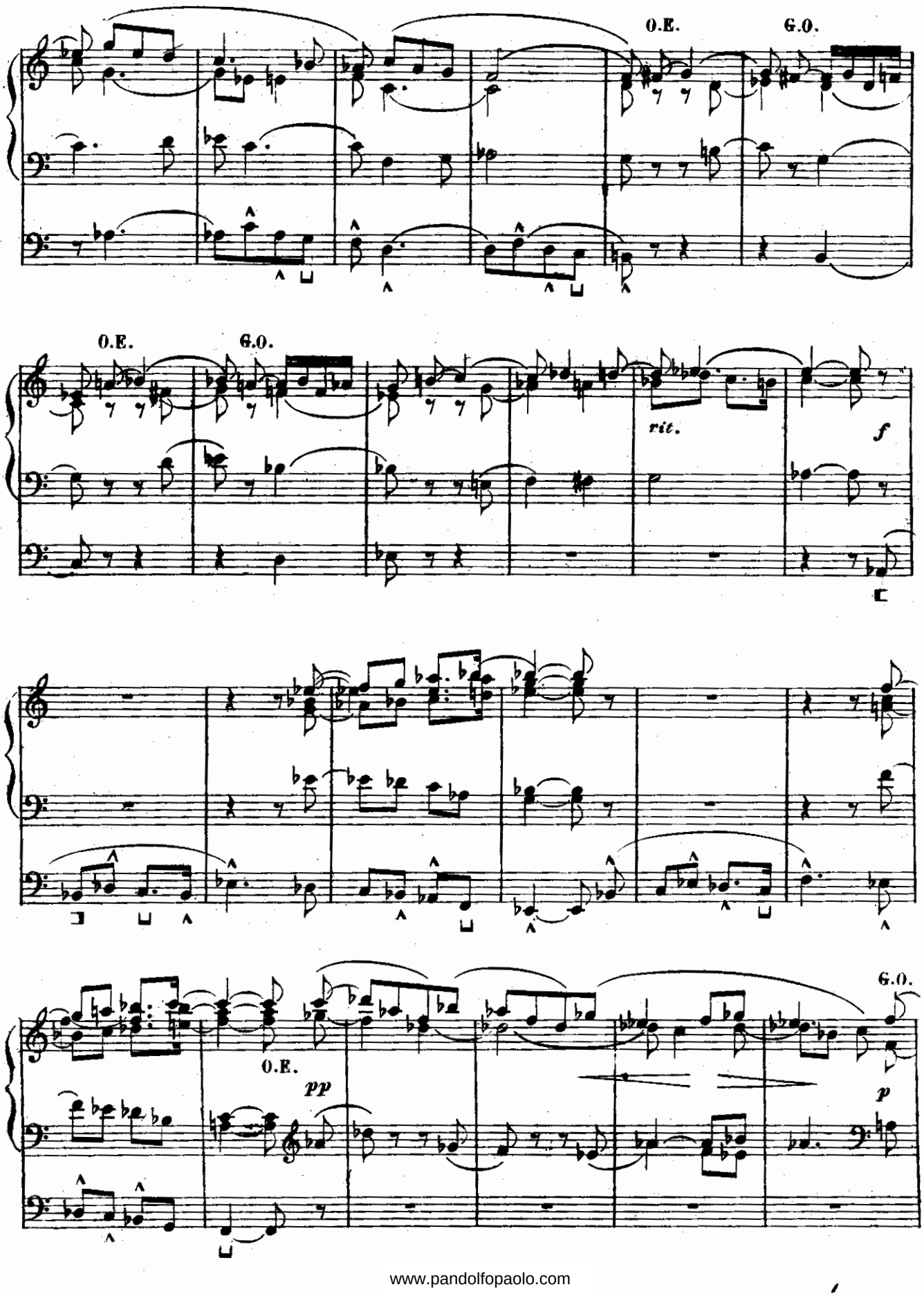
1.° Man. (G.O.) Bord.e e Flauto arm.° di 8 p.
2.° Man. (O.E.) Bord.e e Gamba di 8 p.
Ped. di 16 e 8 piedi

G. BENTIVOGLIO

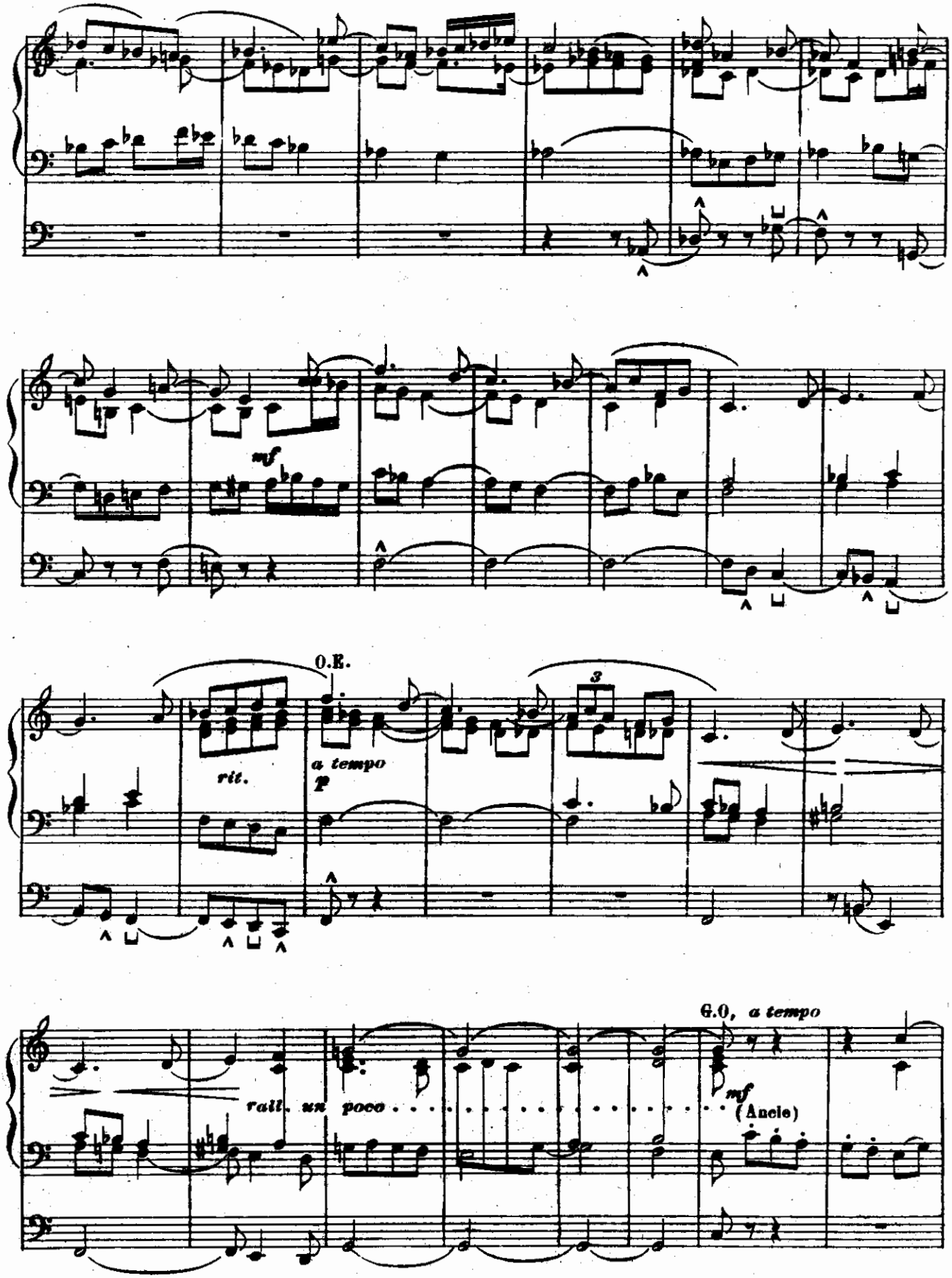
ALLEGRETTO ♩ = 80



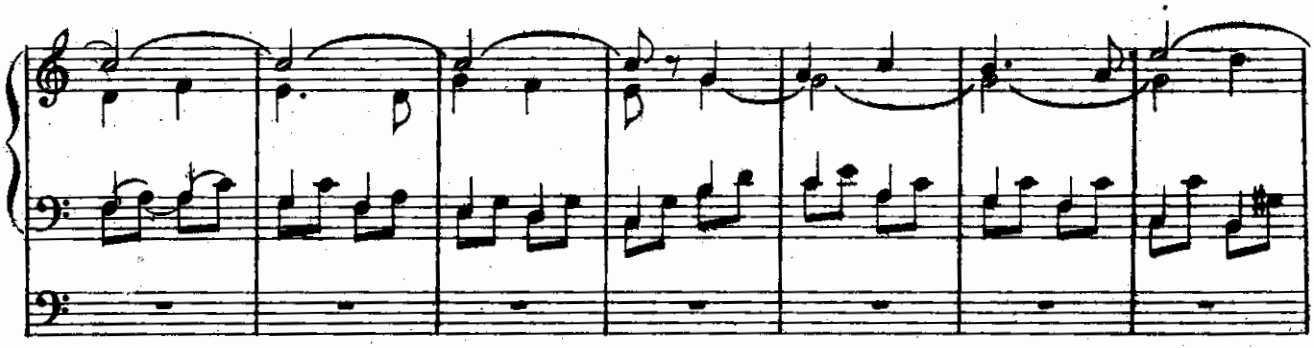
www.pandolfopaolo.com

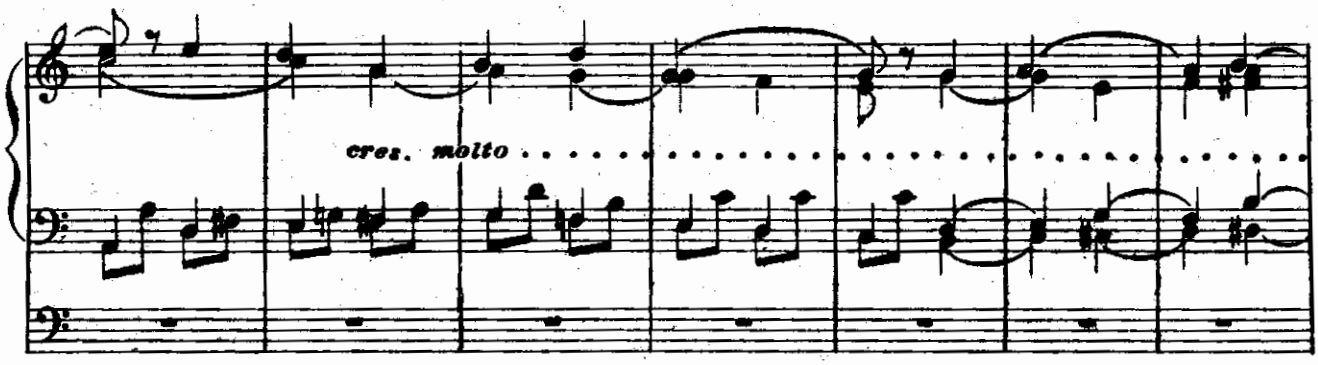


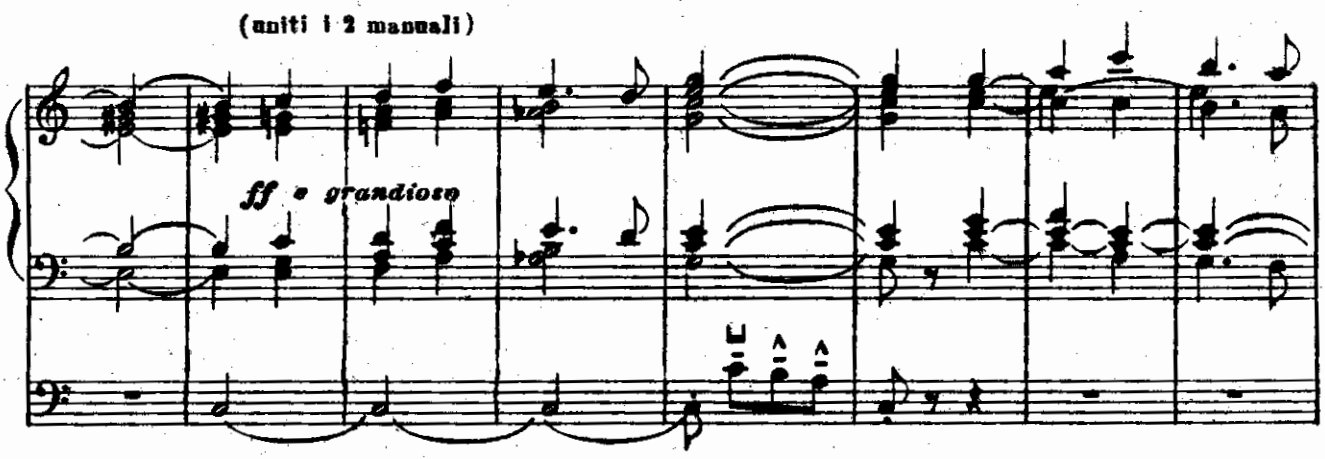
www.pandolfopaolo.com

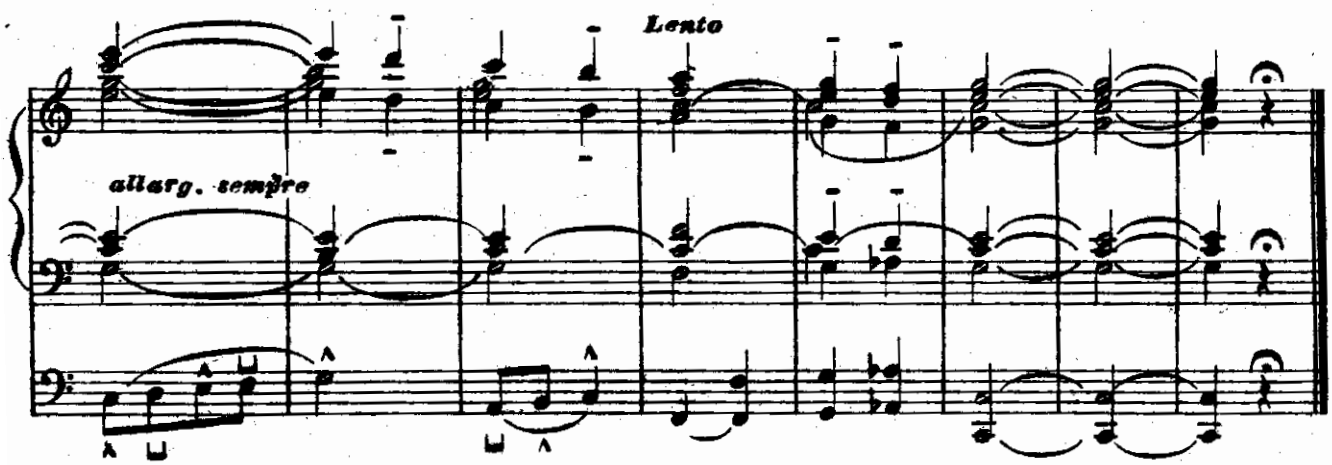


www.pandolfopaolo.com







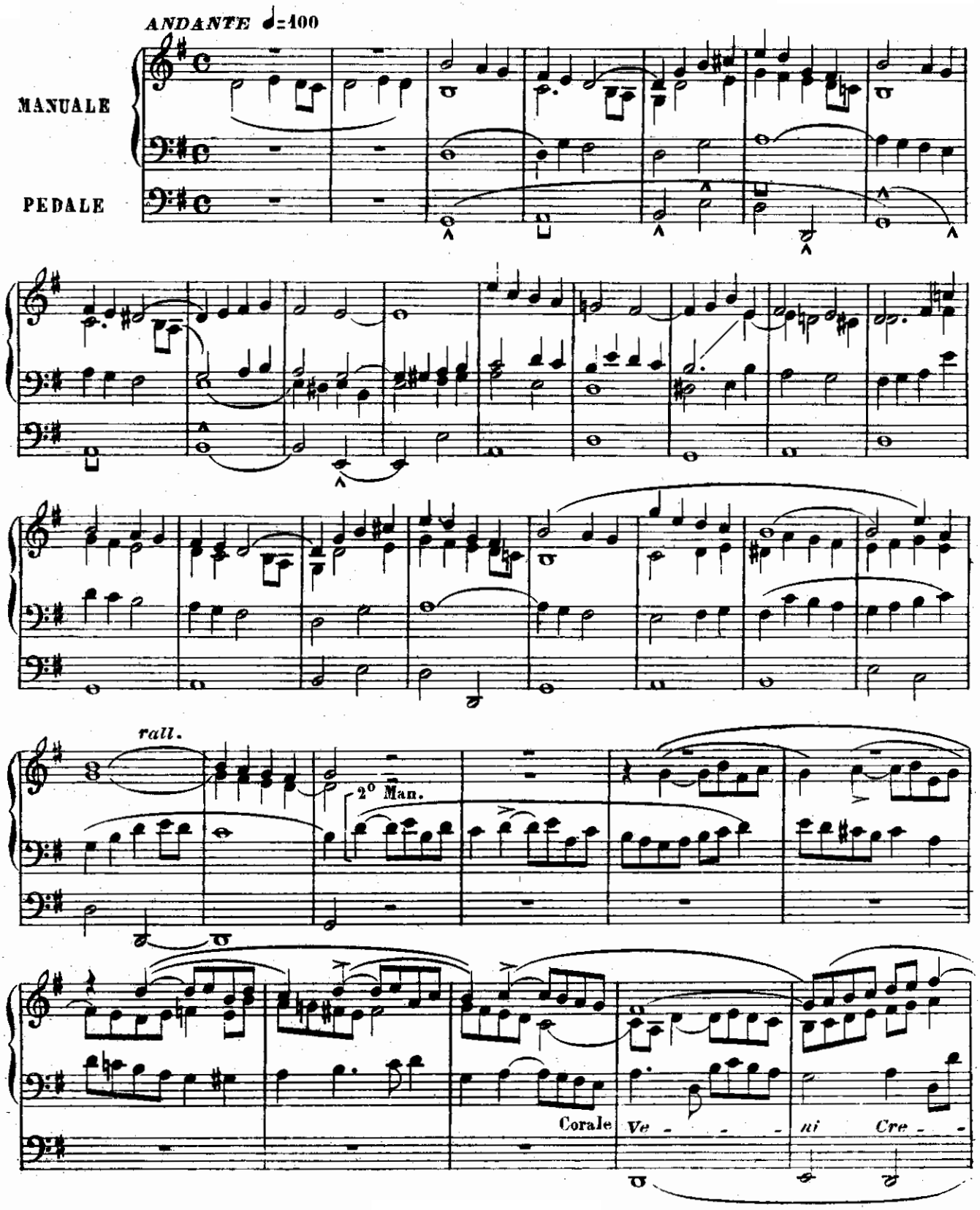


www.pandolfopaolo.com

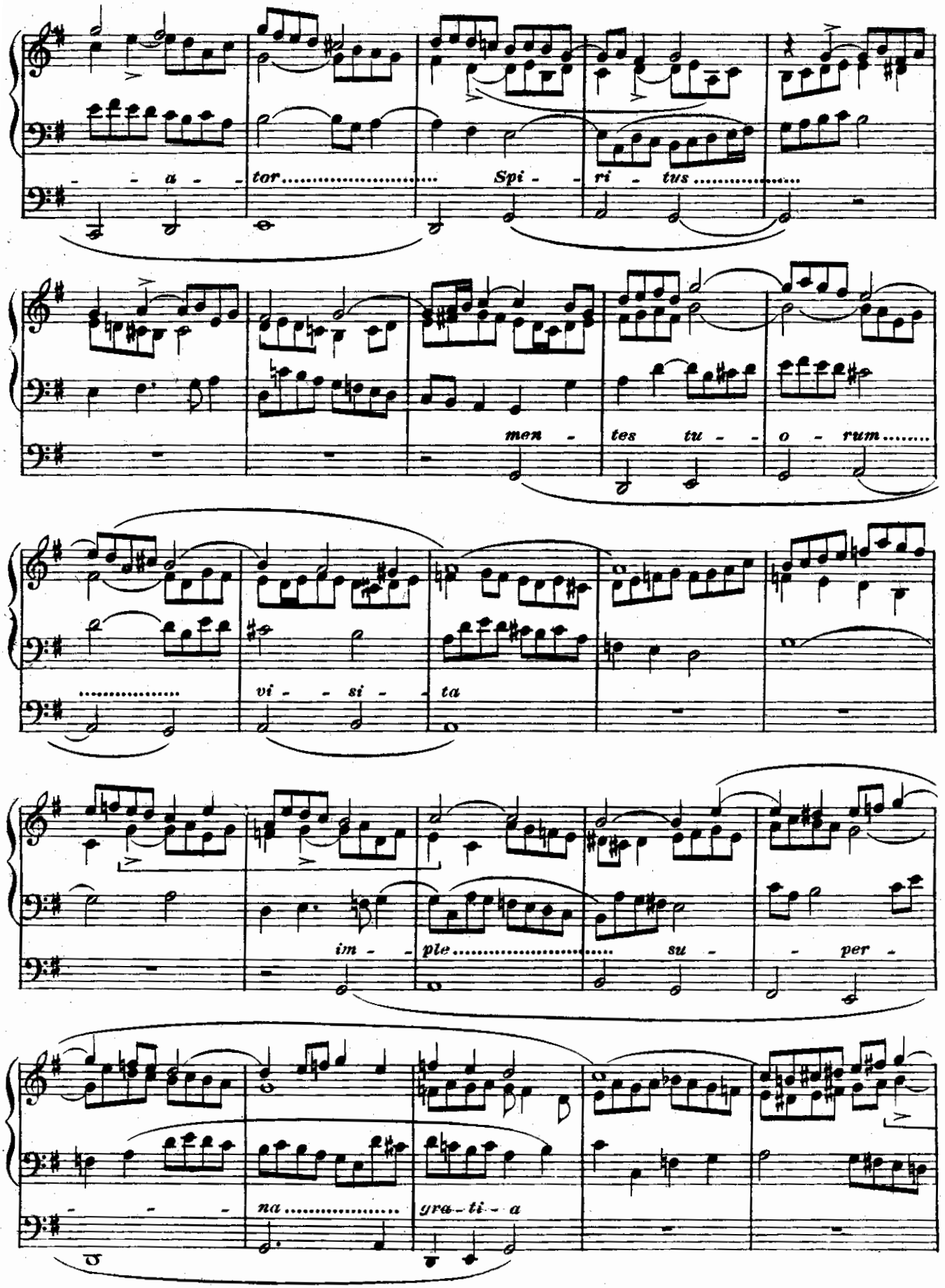
Ai Maestri ***BOTTAZZO*** *e* ***RAVANELLO***

OFFERTORIO = VENI CREATOR.

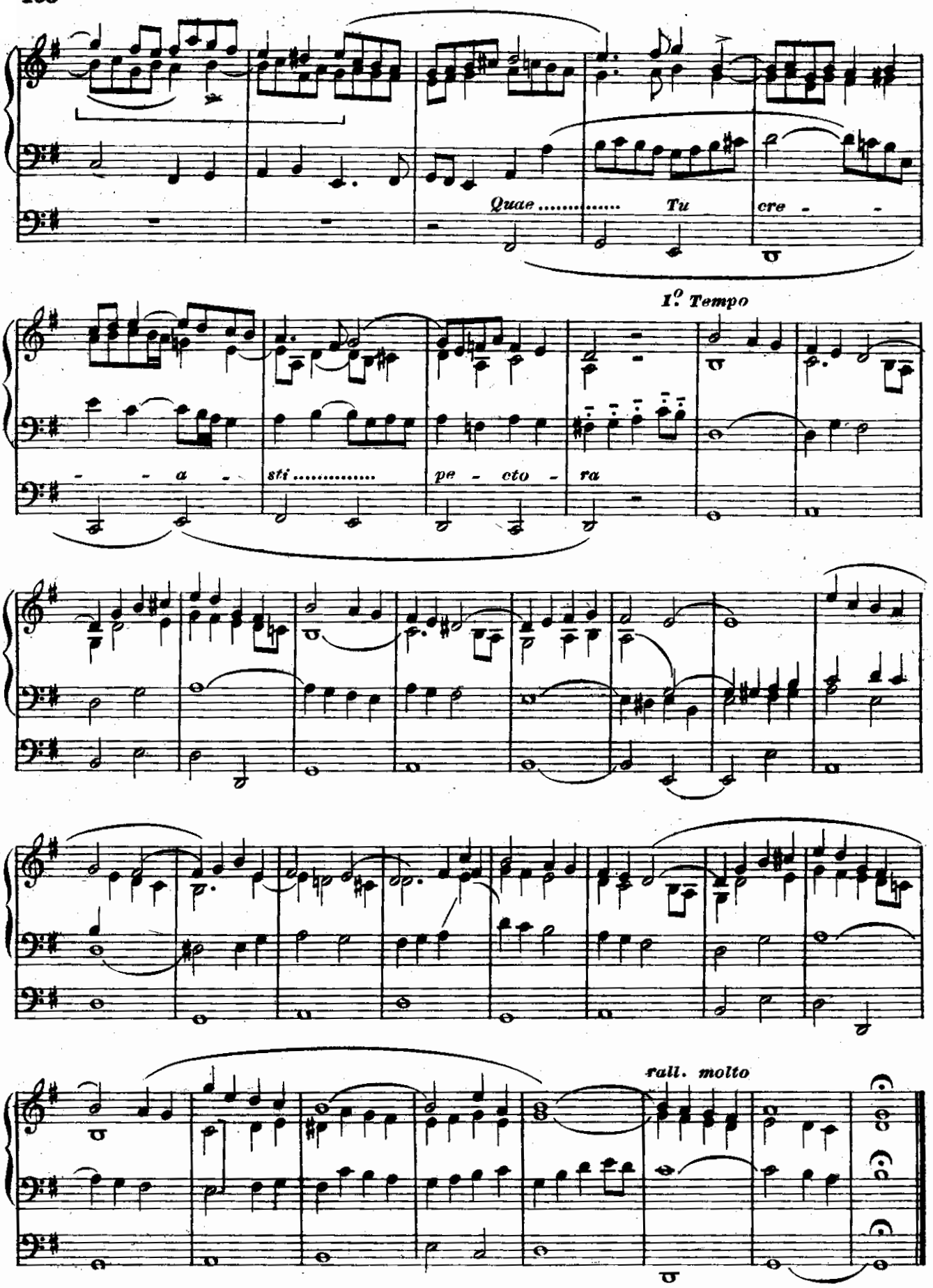
N.° 5.



www.pandolfopaolo.com



www.pandolfopaolo.com



www.pandolfopaolo.com

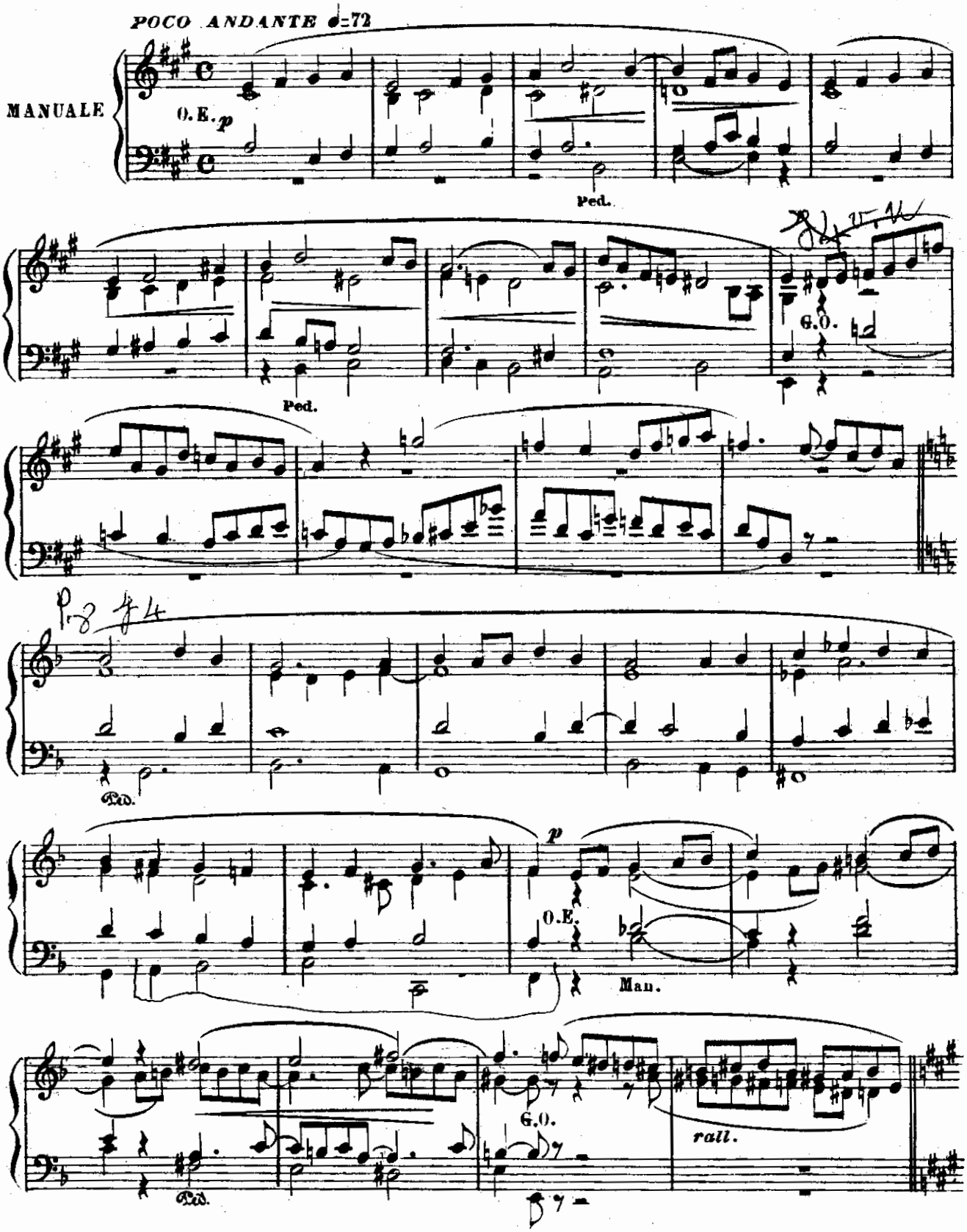
All'Amico G. MATTIOLI

ELEVAZIONE.

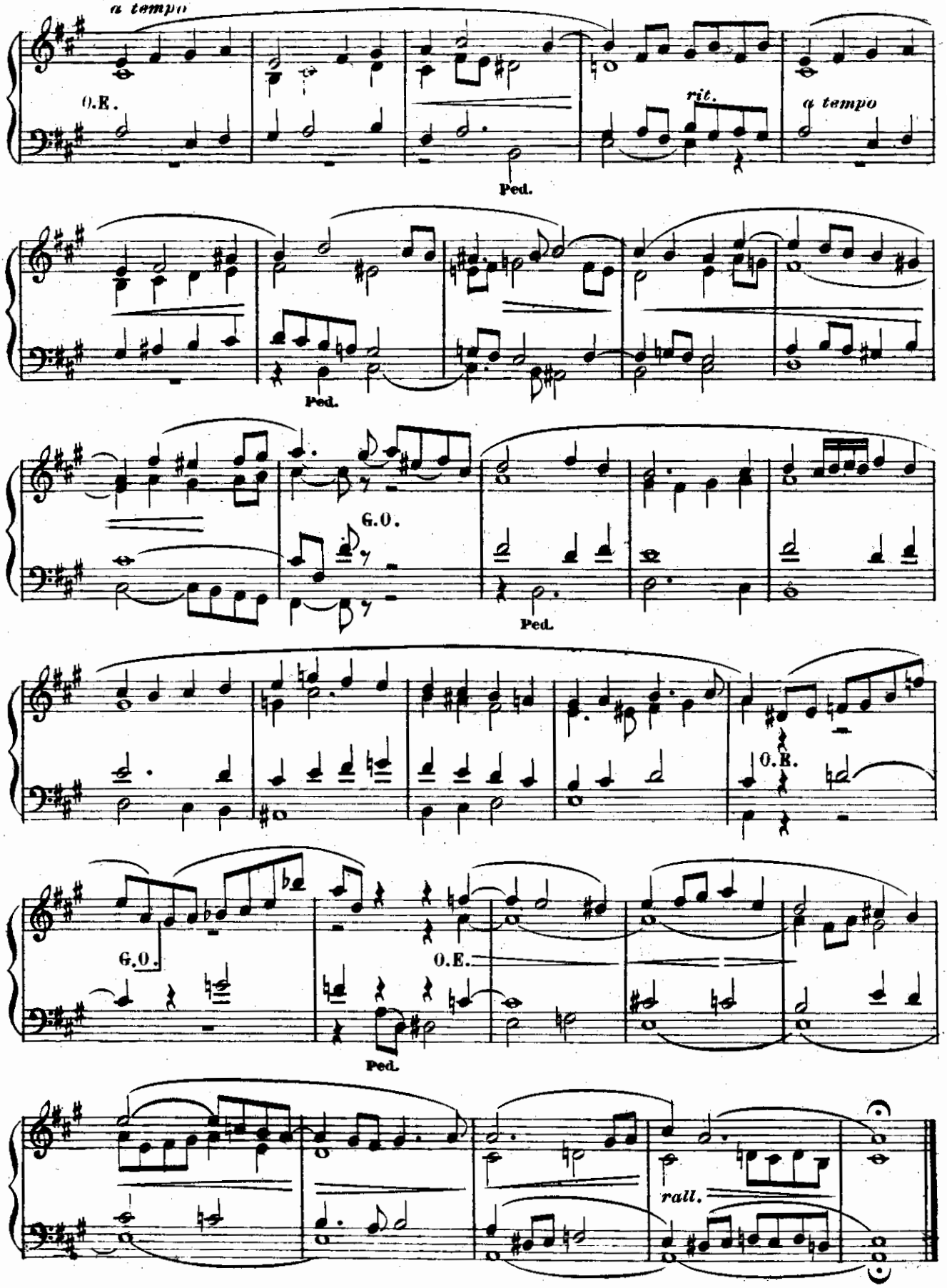
N.6.

LUIGI BOTTAZZO

POCO ANDANTE ♩=72



www.pandolfopaolo.com

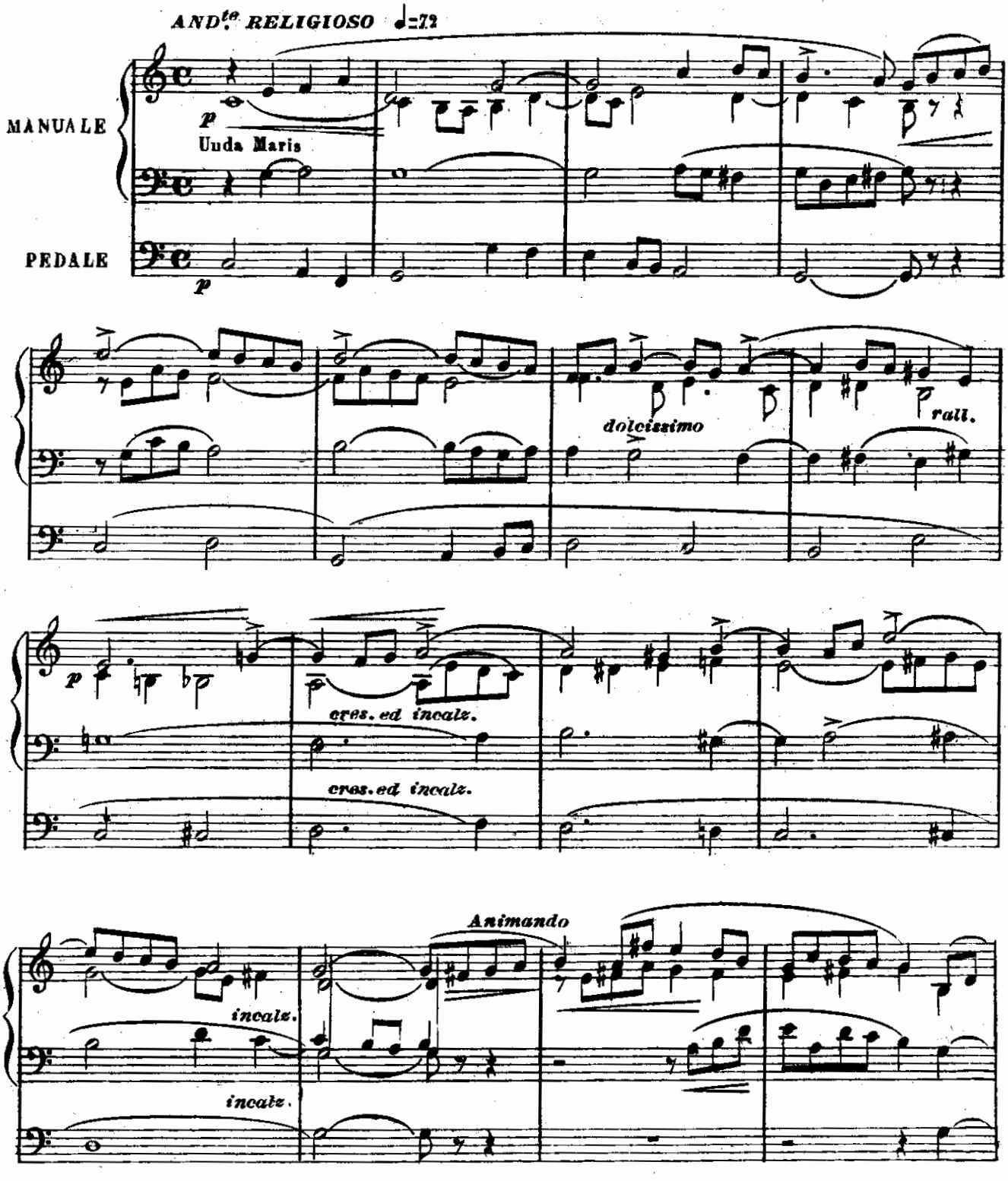


www.pandolfopaolo.com

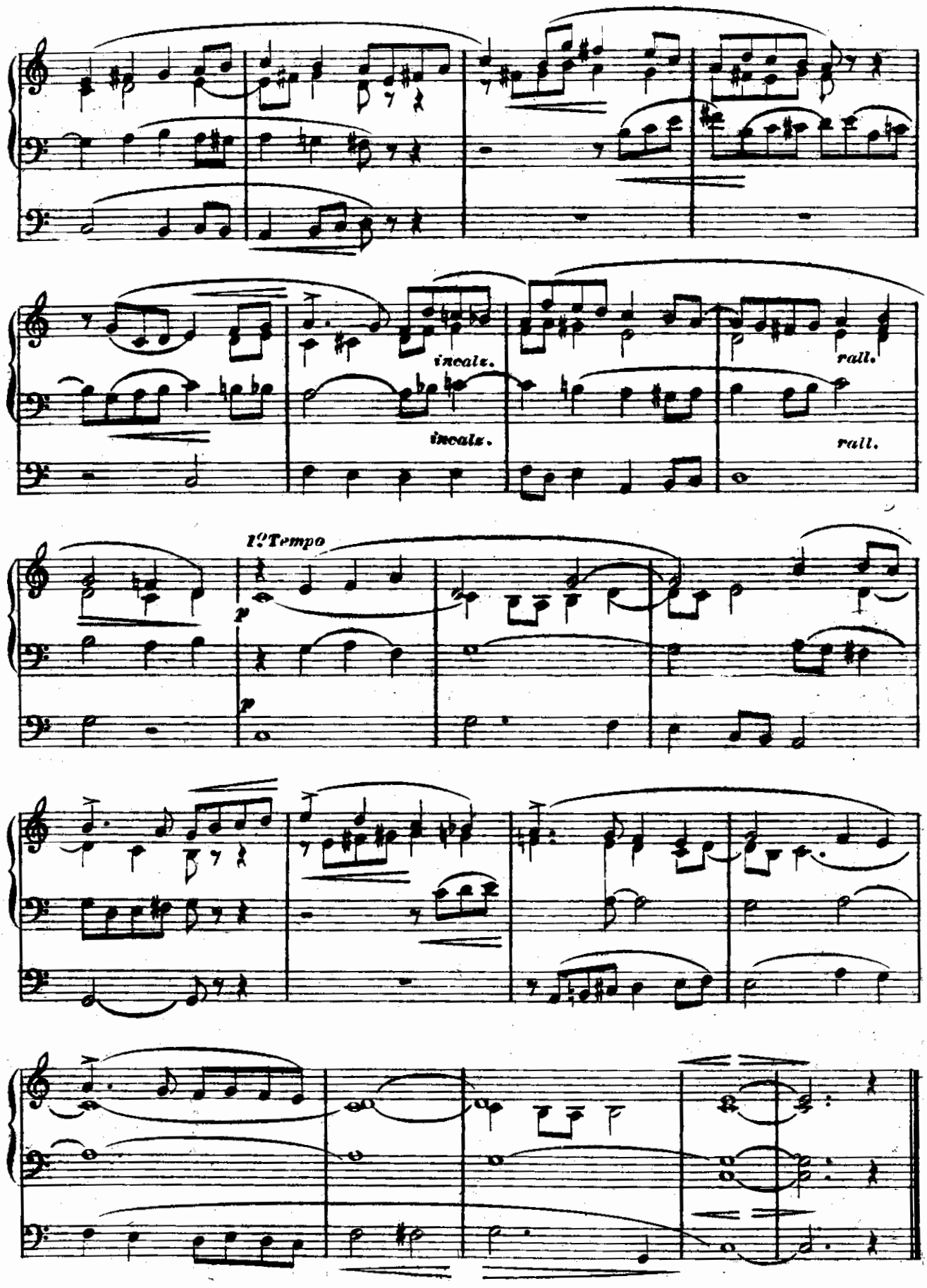
ELEVAZIONE.

N.º 7.

ANTONIO CORONARO



www.pandolfopaolo.com

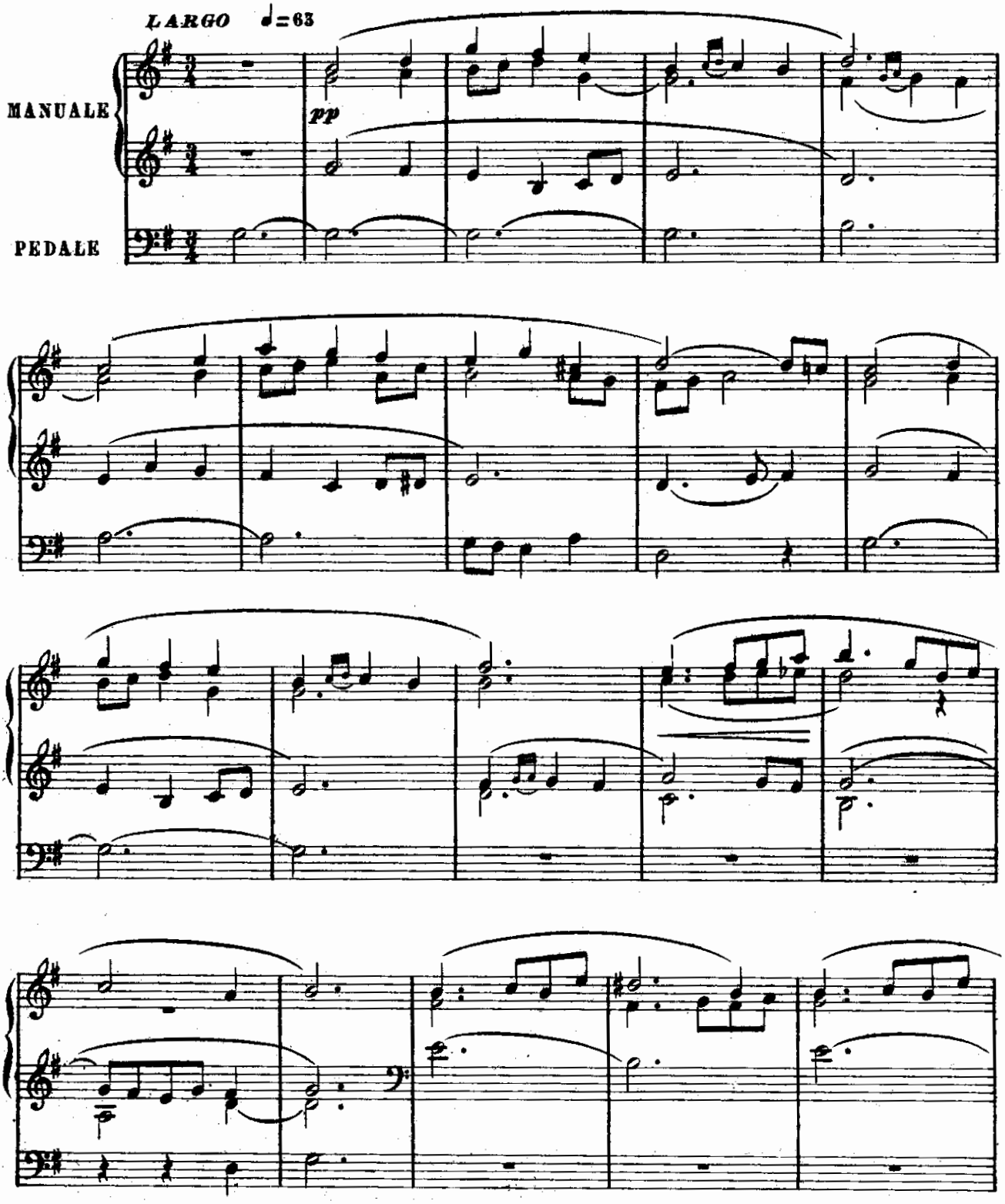


www.pandolfopaolo.com

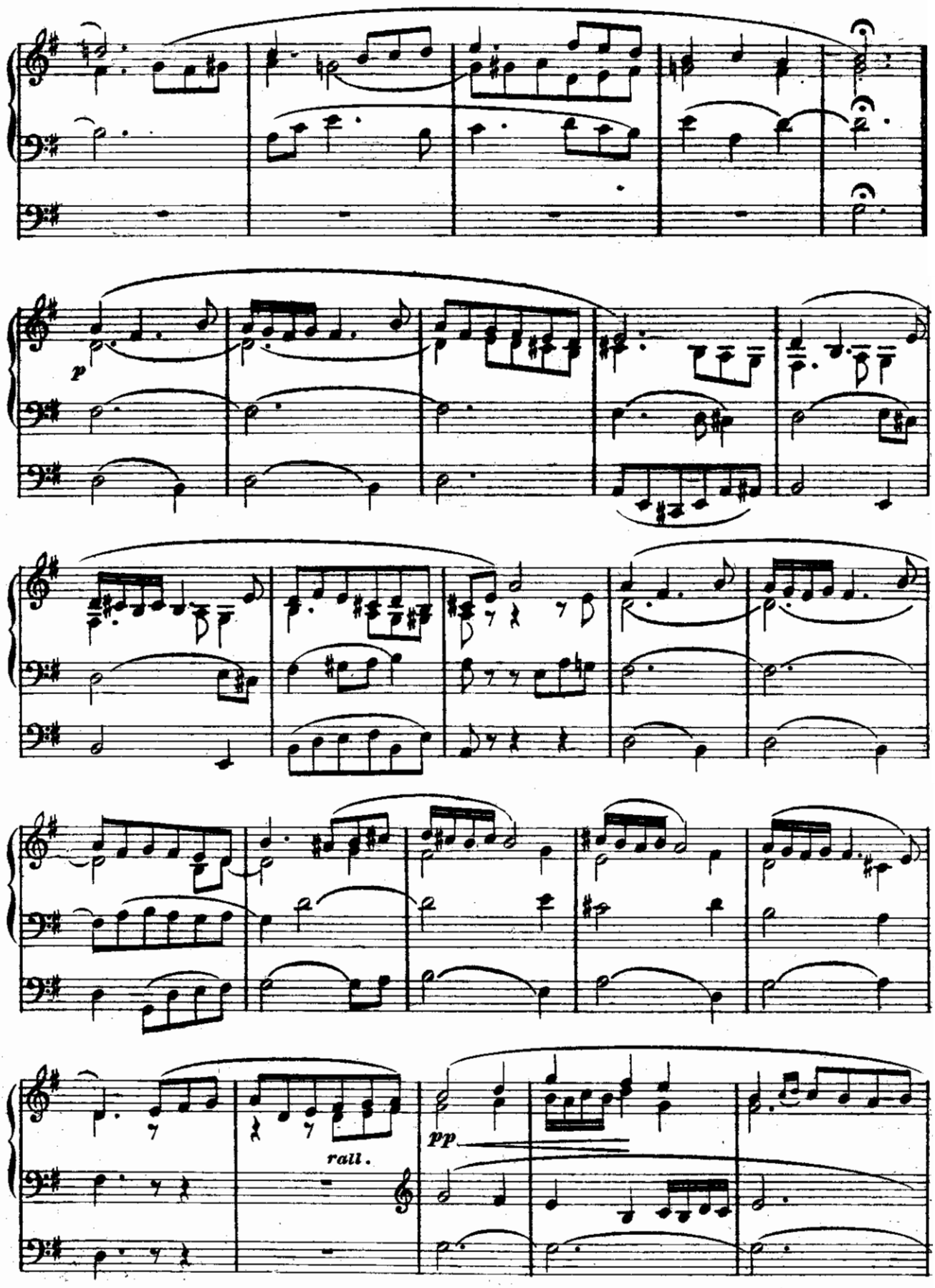
ELEVAZIONE.

N.º 8.

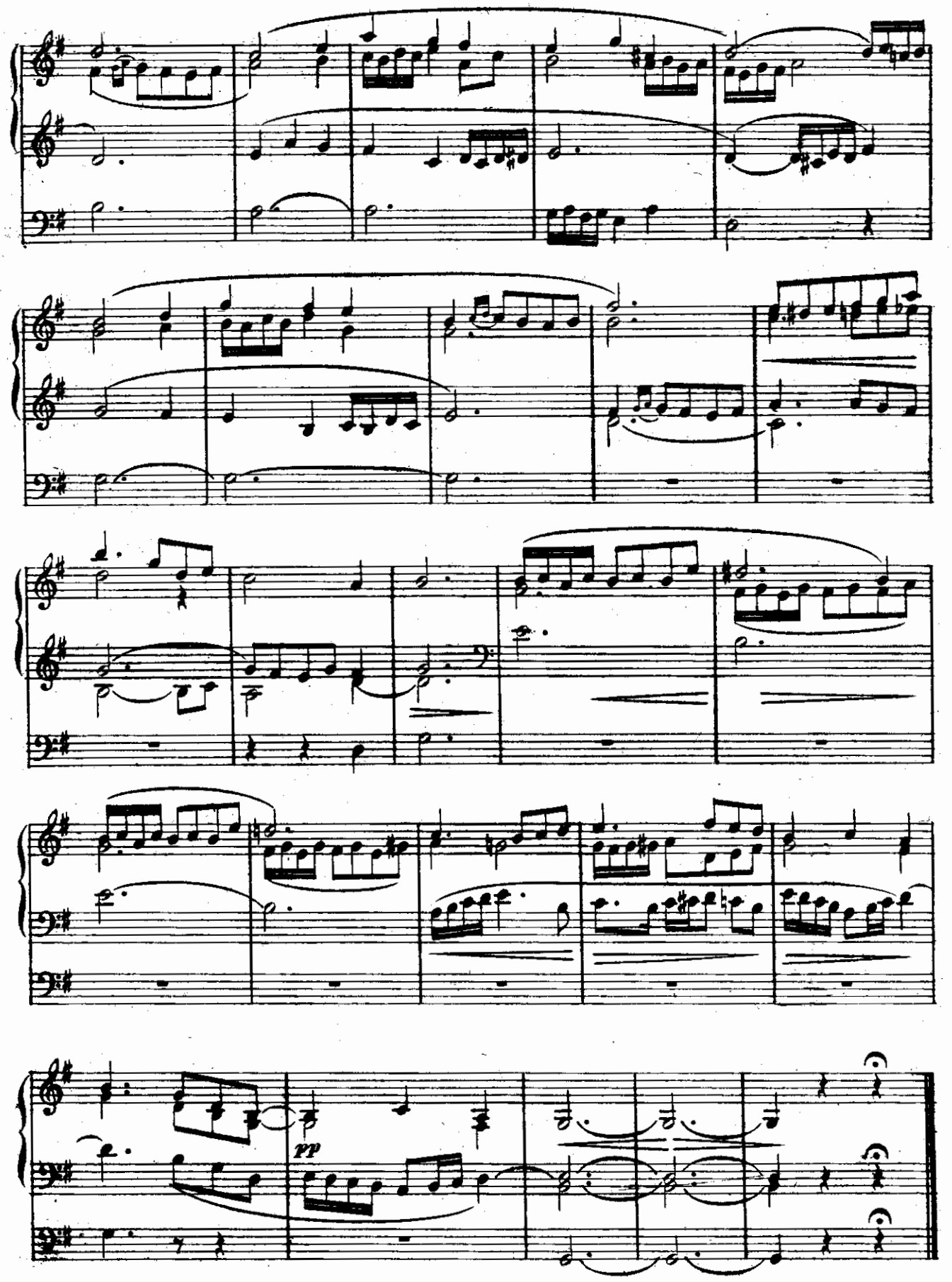
CARLO BORTOLAN



www.pandolfopaolo.com



www.pandolfopaolo.com

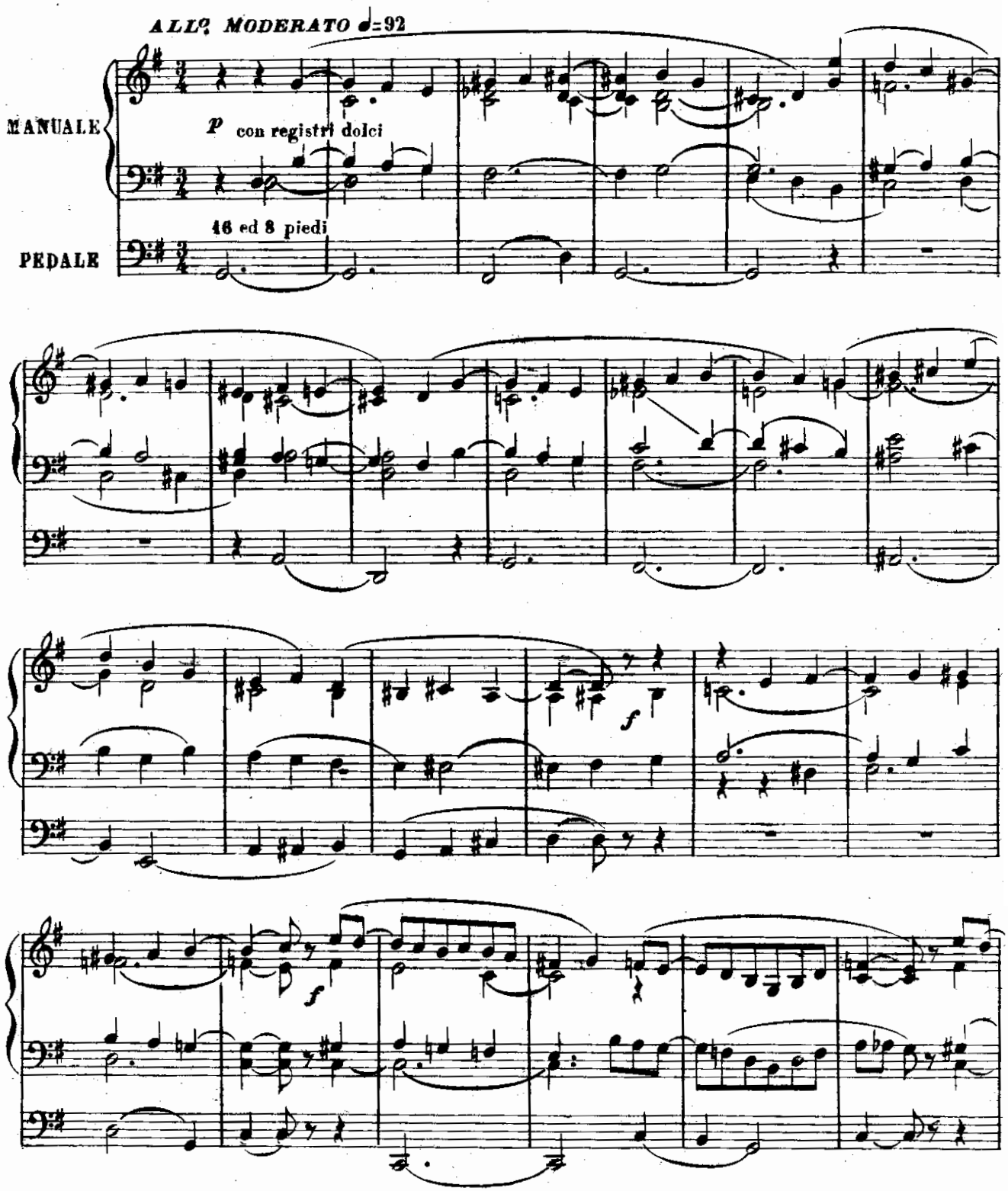


www.pandolfopaolo.com

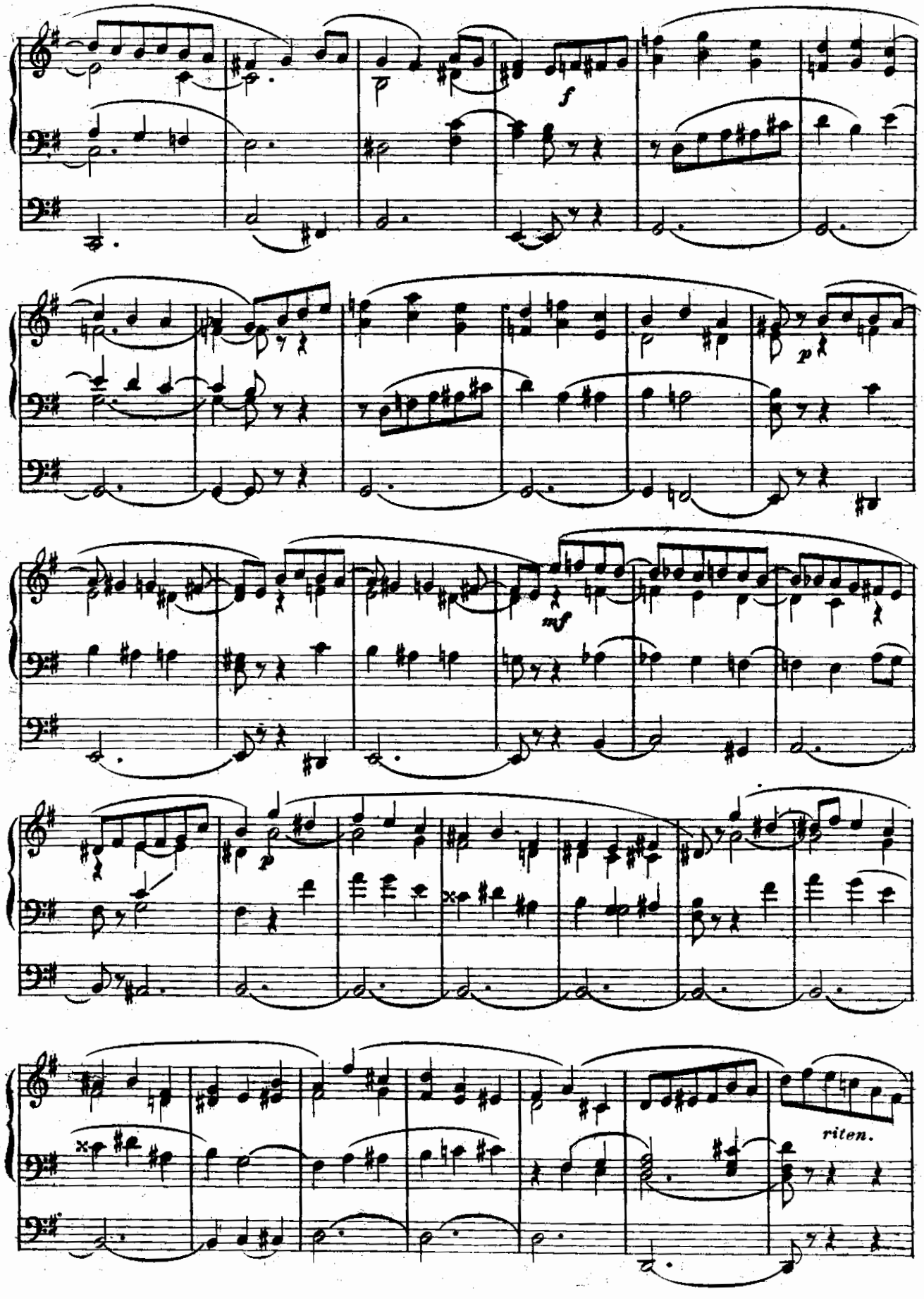
All' Amico Prof. O. RAVANELLO

POST COMMUNIO.

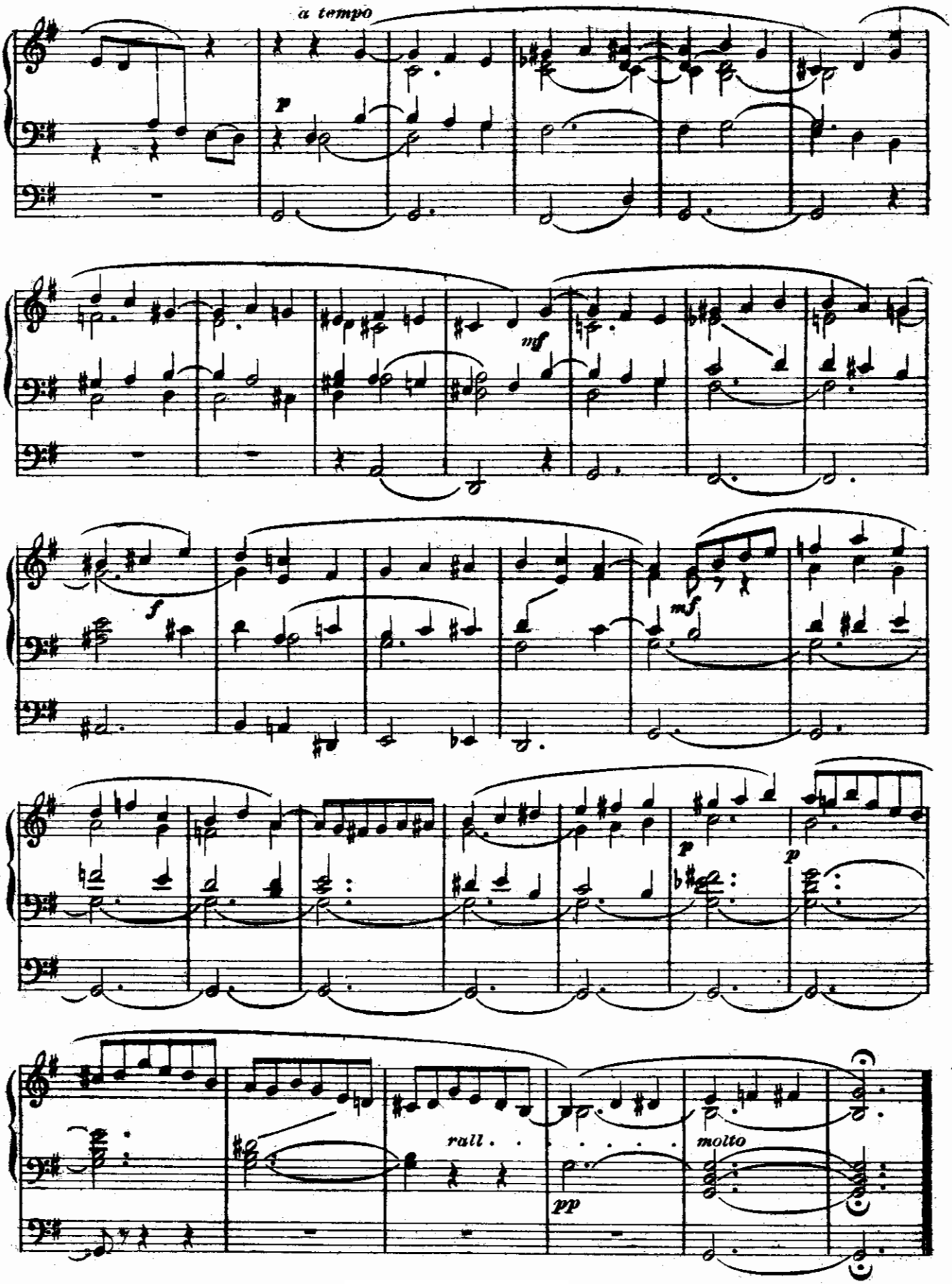
N.º 9. *G. MATTIOLI*



www.pandolfopaolo.com



www.pandolfopaolo.com



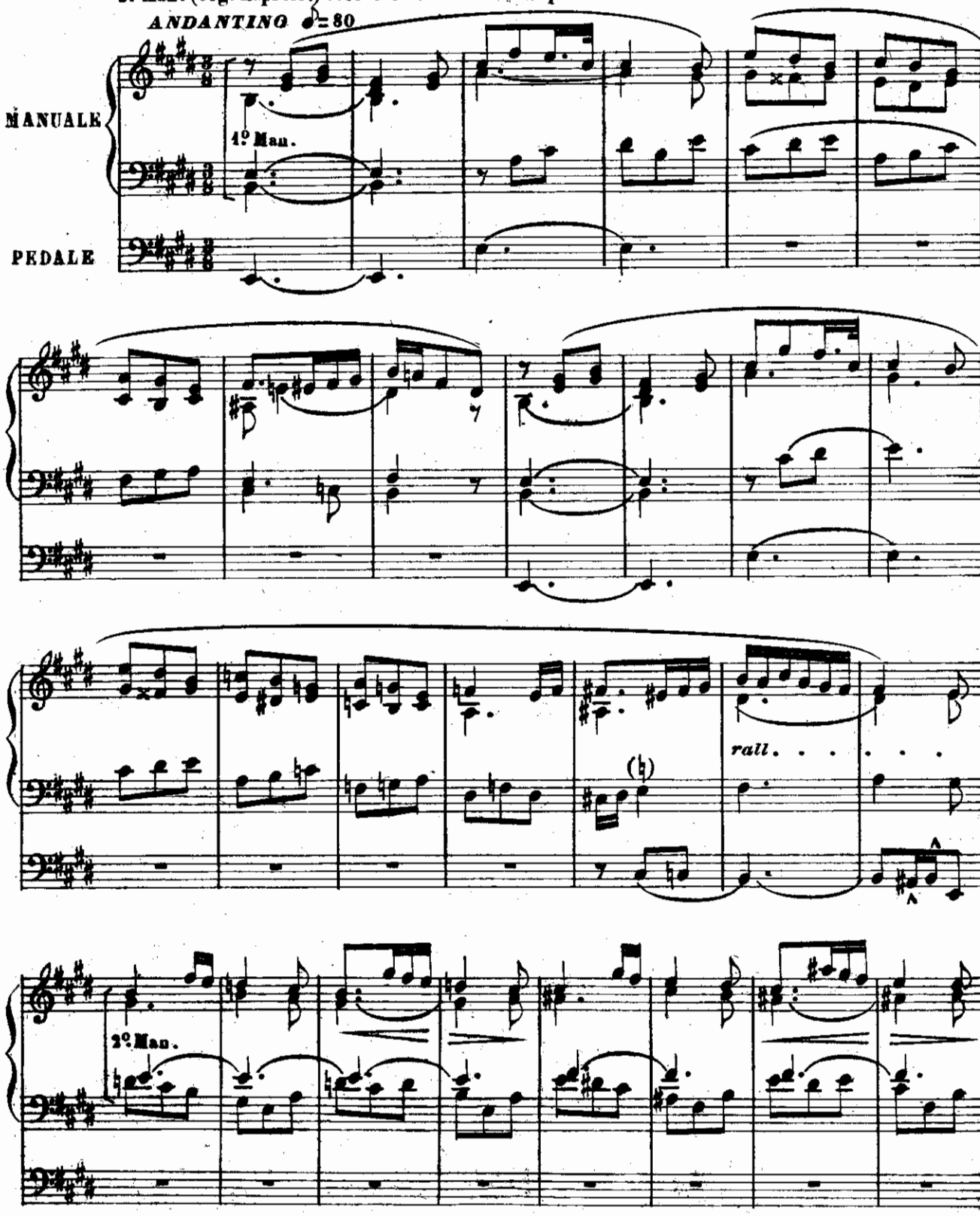
www.pandolfopaolo.com

COMUNIONE.

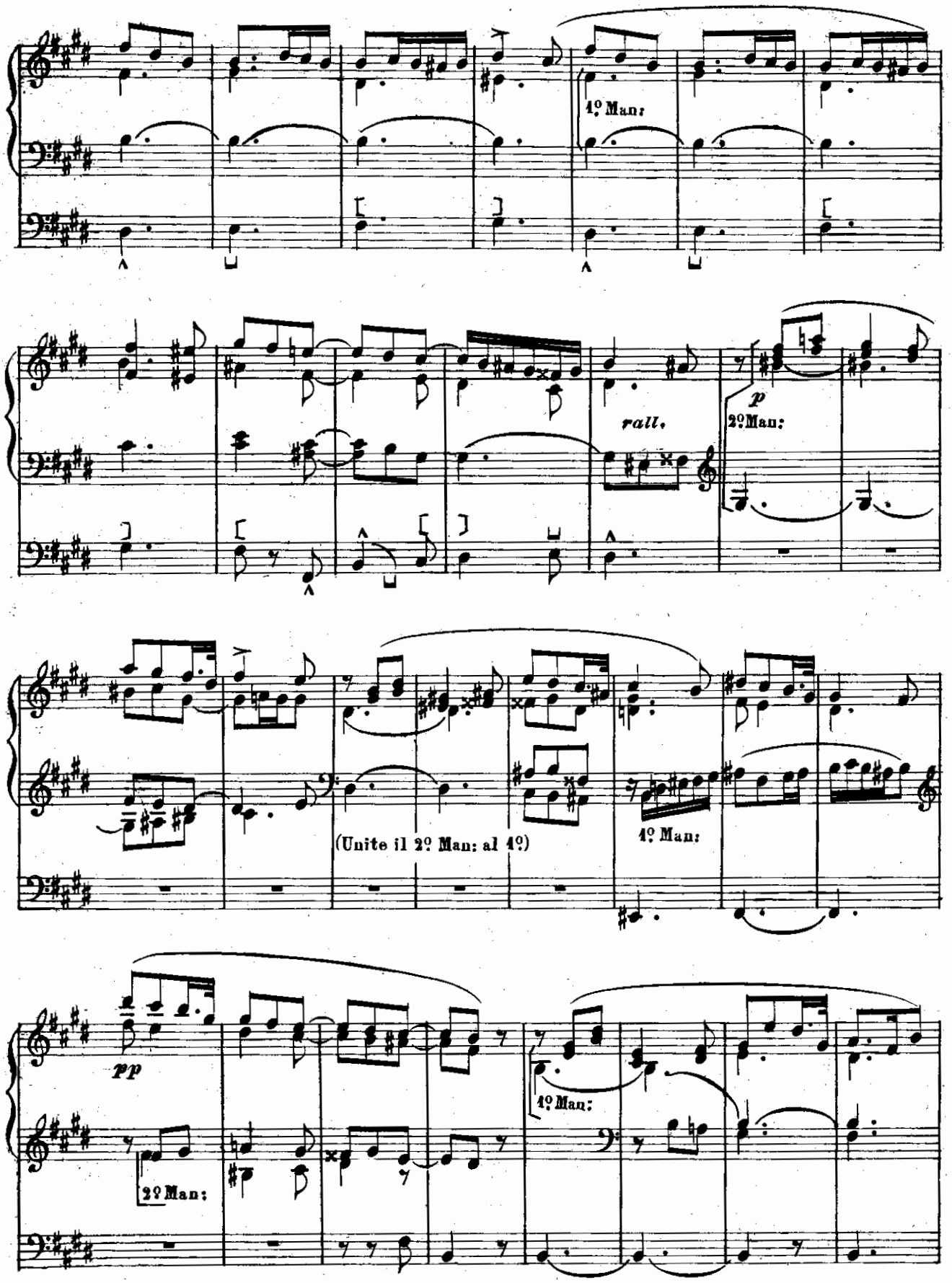
N.° 10. *FILIPPO CAPOCCI*

1.° Man: (Grand'Org.) Registri dolci di 8 P.
2.° Man: (Org: Espress.) Voce Celeste e Gamba 8 p.

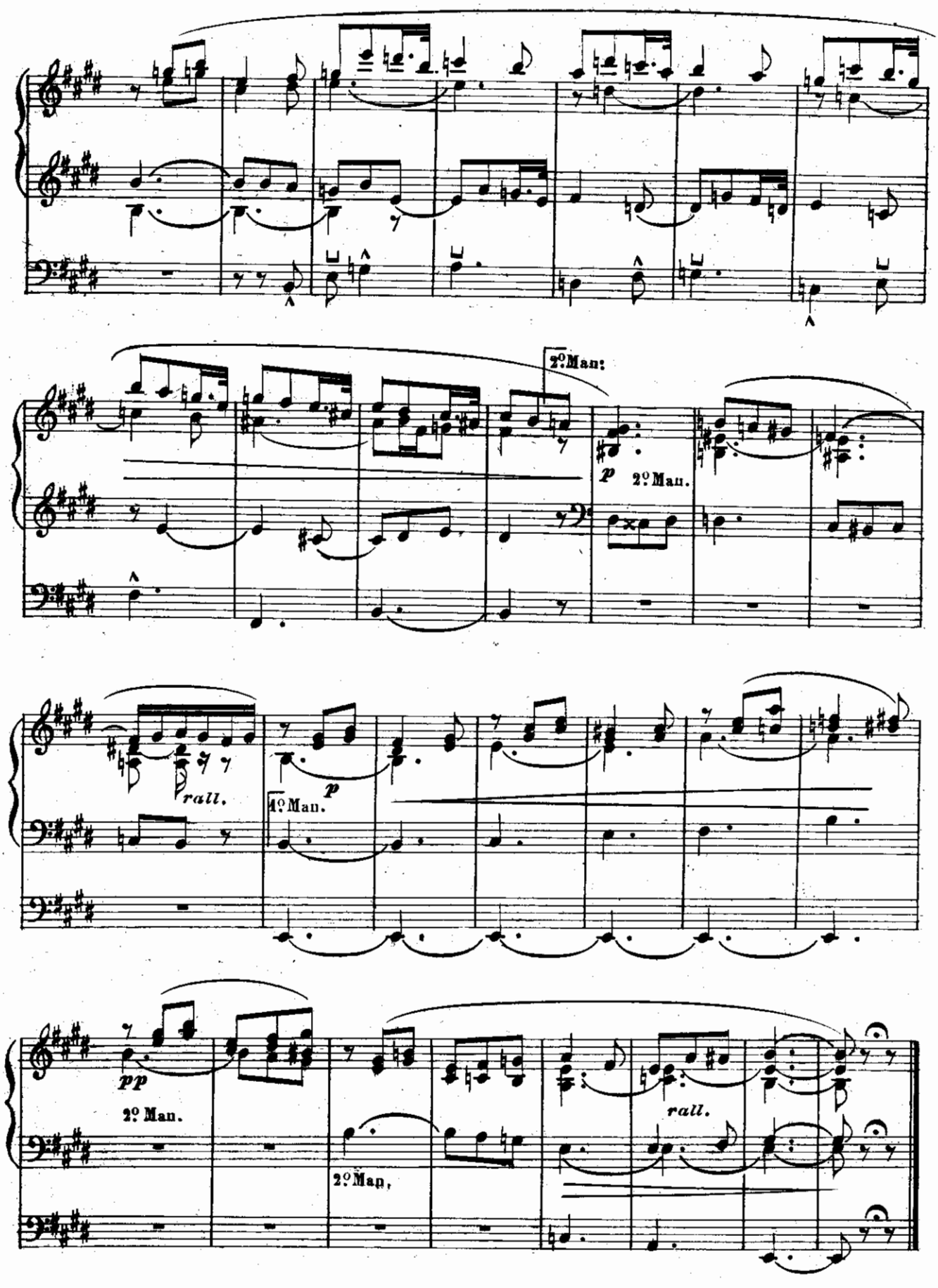
ANDANTINO ♩ = 80



www.pandolfopaolo.com



www.pandolfopaolo.com

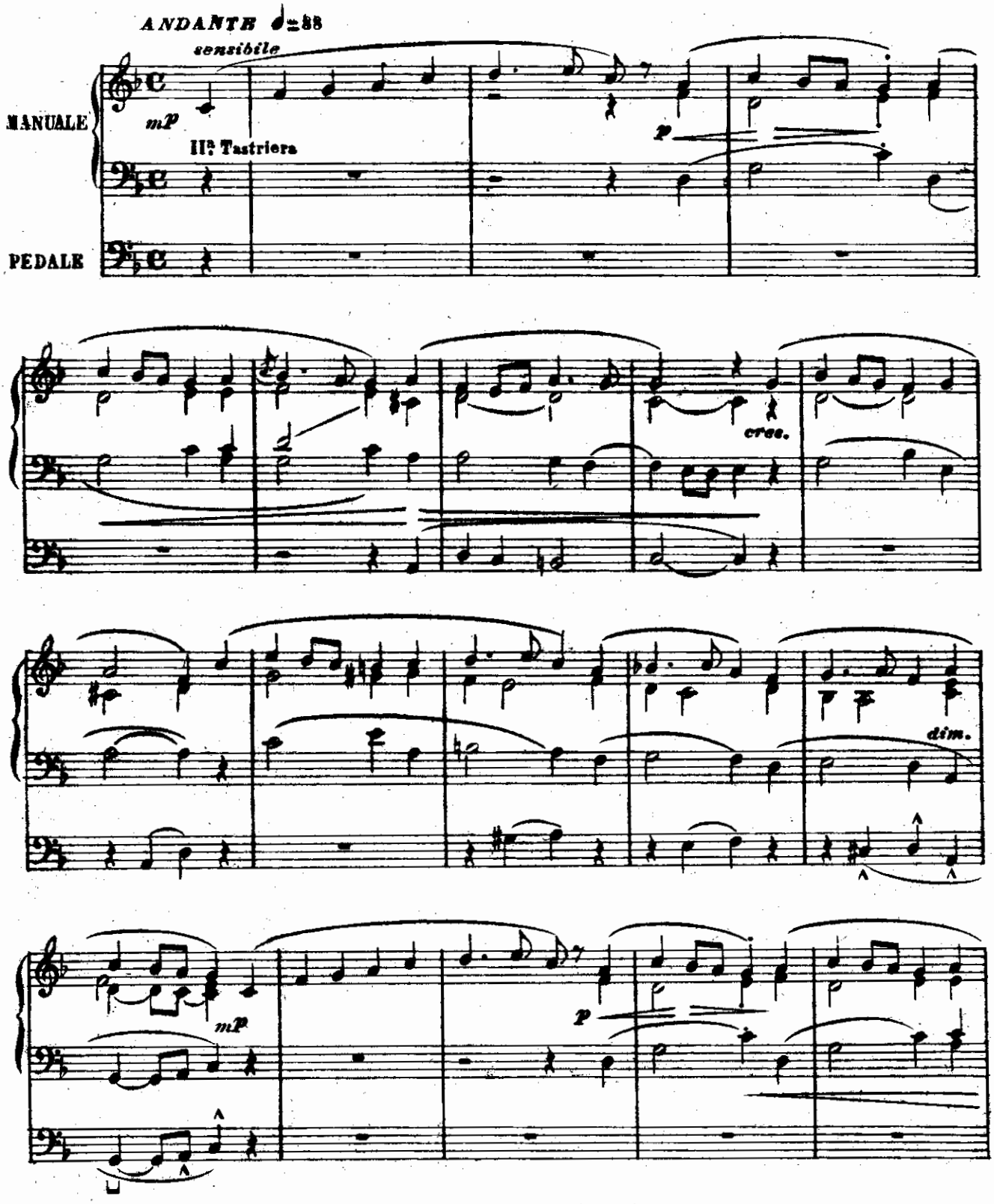


www.pandolfopaolo.com

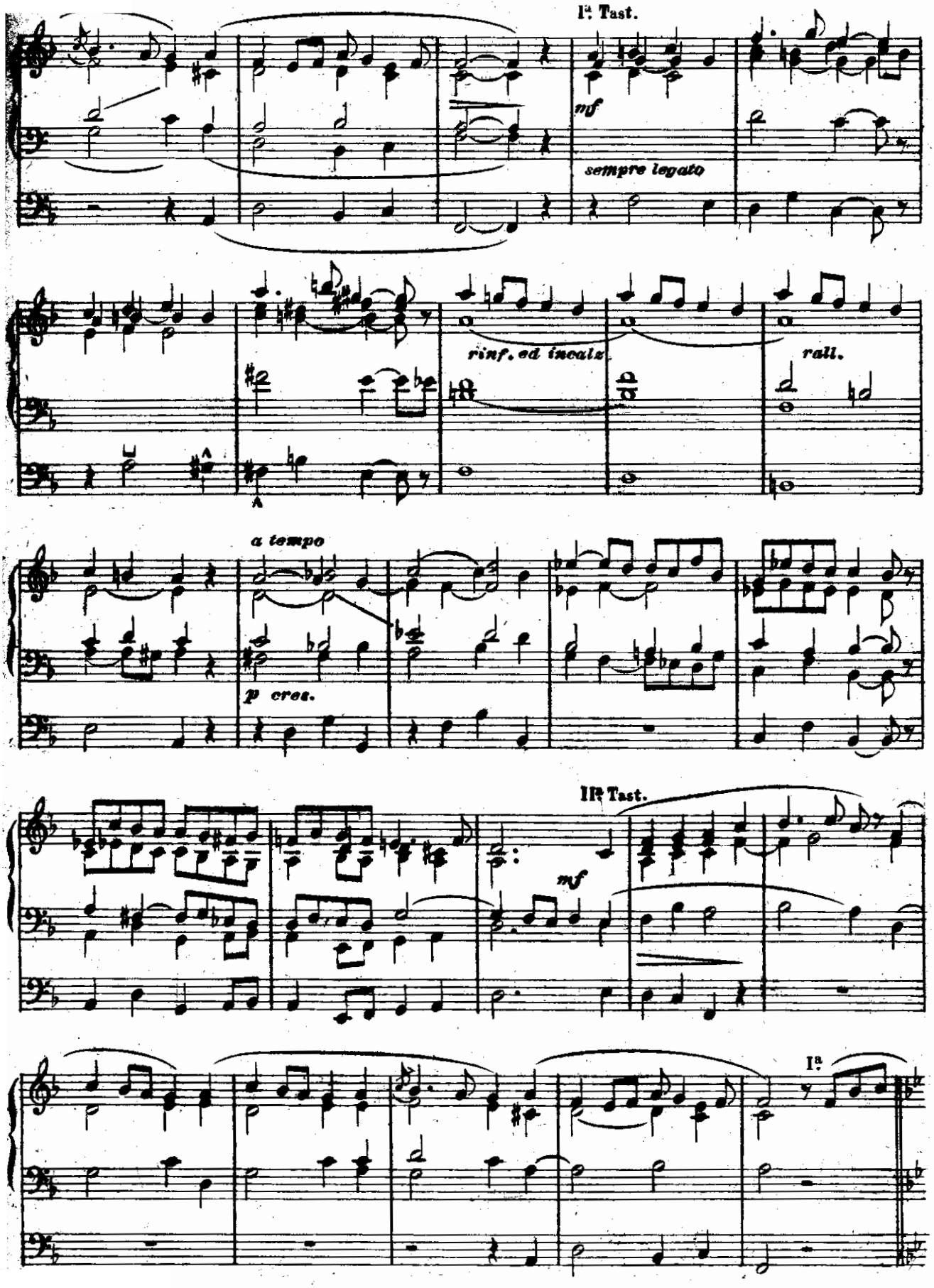
COMUNIONE.

N°. 11.

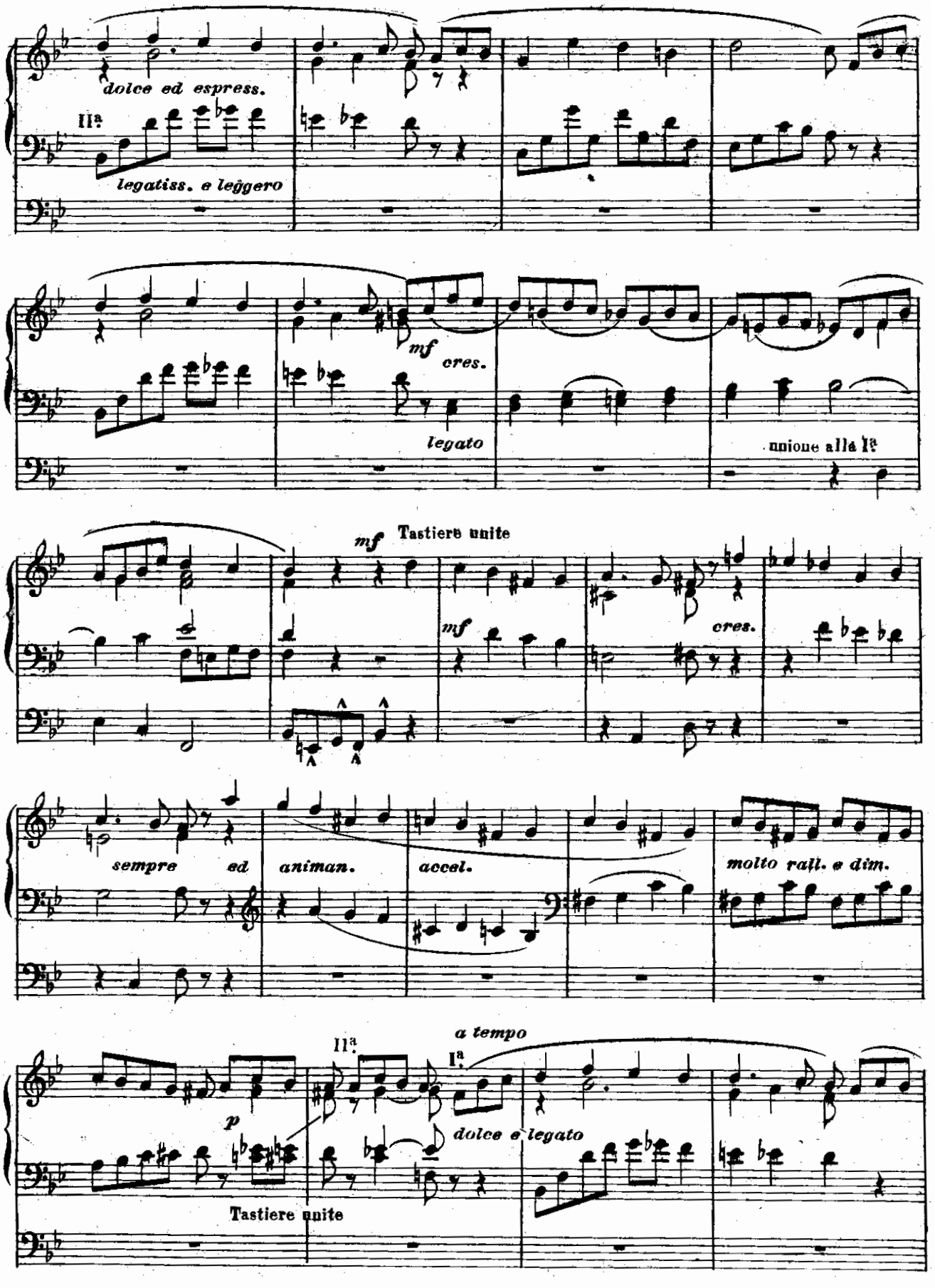
ACHILLE SAGLIA



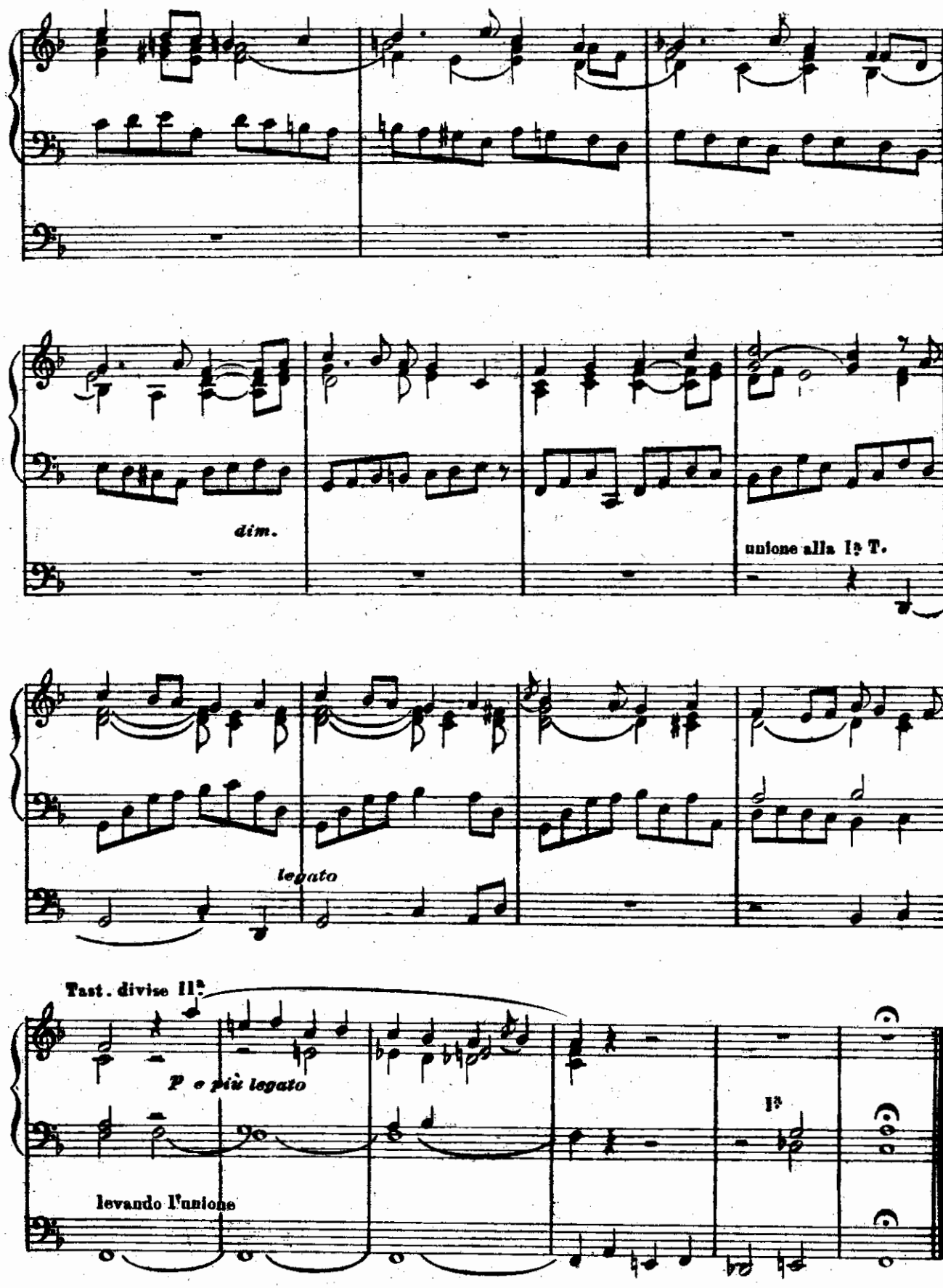
www.pandolfopaolo.com



www.pandolfopaolo.com



www.pandolfopaolo.com



www.pandolfopaolo.com

Ai Maestri ***BOTTAZZO e RAVANELLO***

POSTLUDIO.

N° 12.

VINCENZO FERRONI
Op. 47.

MARZIALE ♩=108

MANUALE

PEDALE

f

p

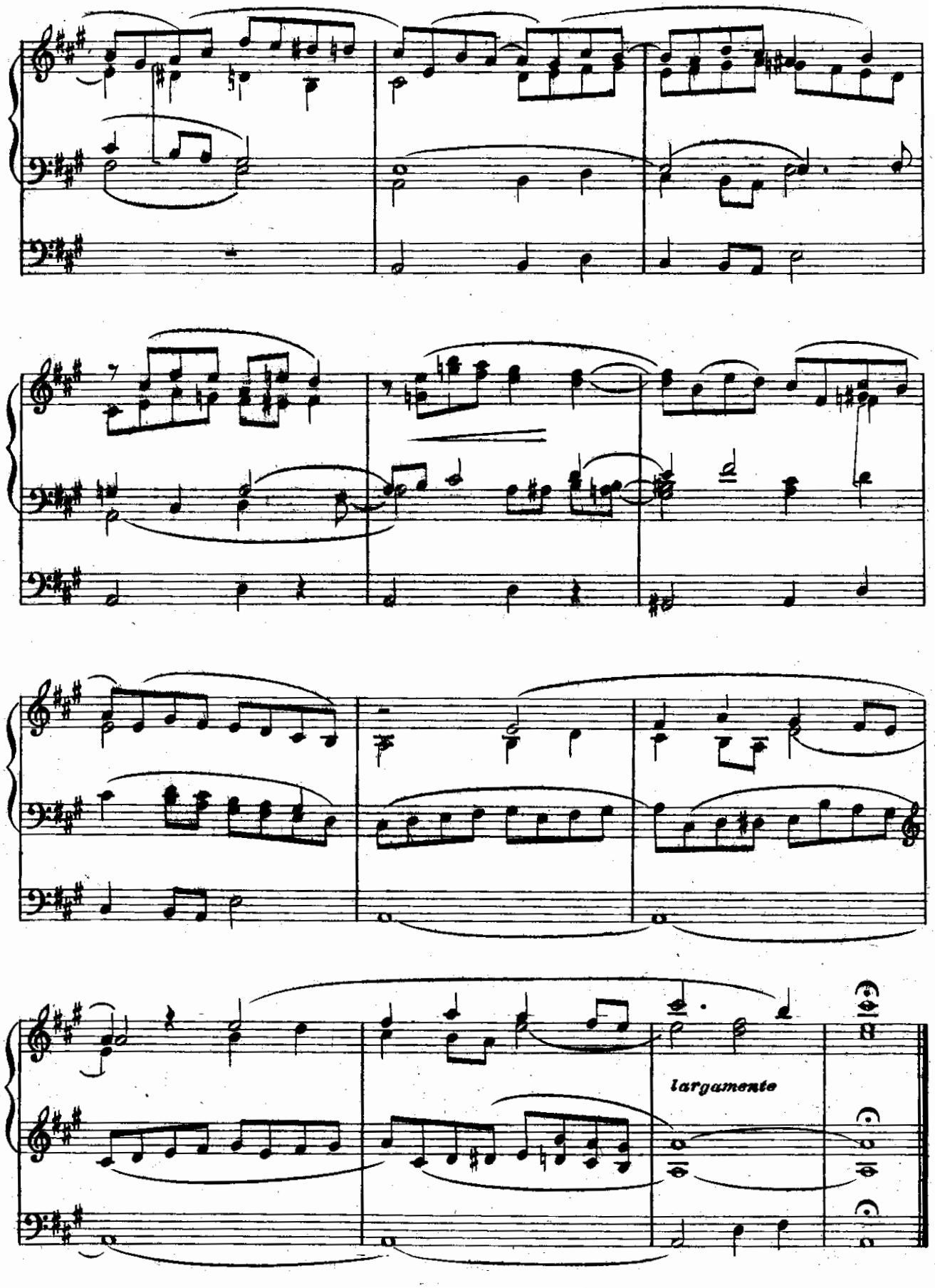
f

f

mp

rall.

www.pandolfopaolo.com



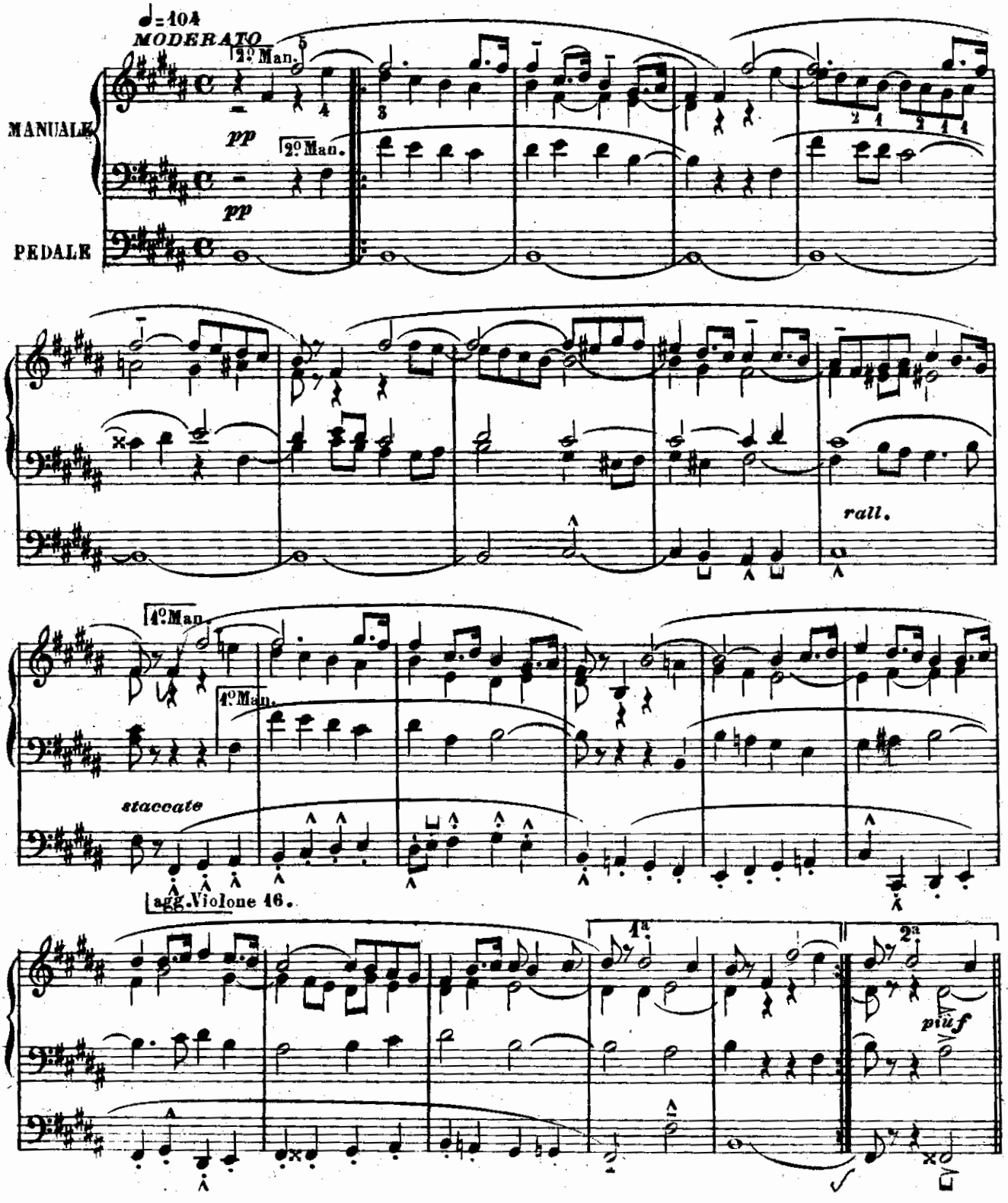
www.pandolfopaolo.com

MARCIA RELIGIOSA.

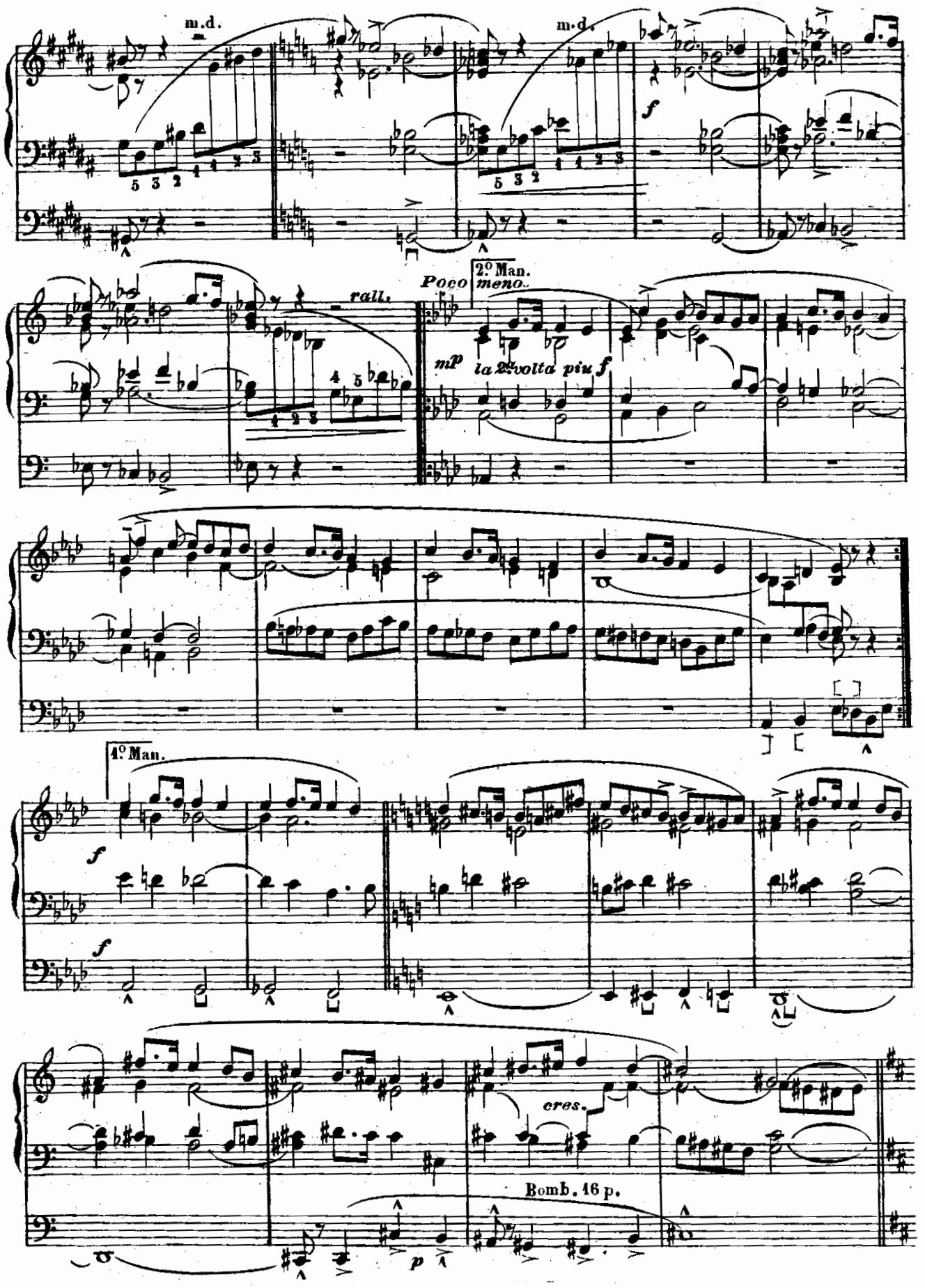
N.° 13.

ORESTE RAVANELLO

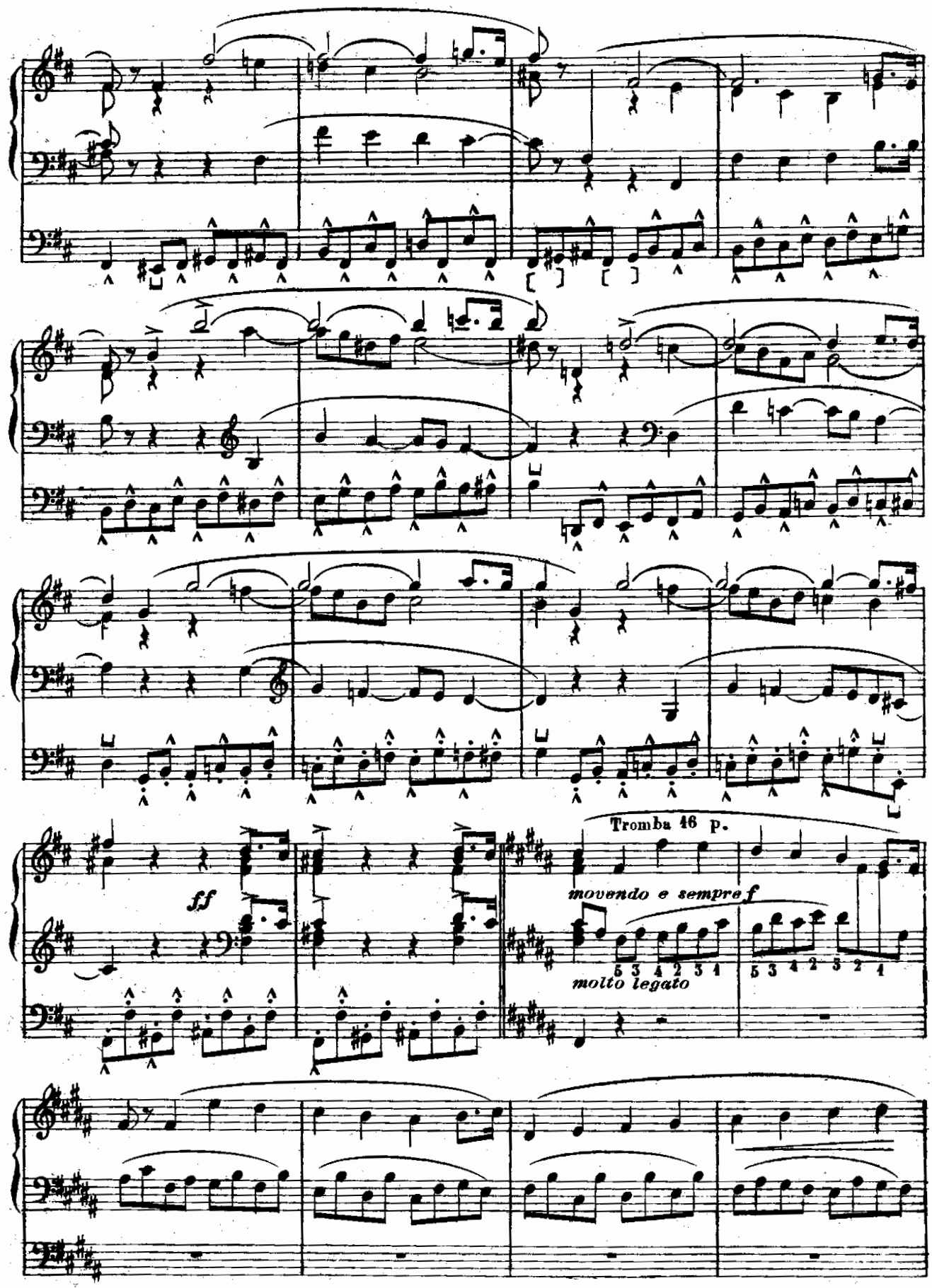
1° Man: Princip. 8. Gamba 8. Flauto 4. Ottava 4.
2° Man: Princip. 8. *Salicionale* 8 Oboe 8. Flauto 4.
Ped: Bordone 16. Basso 8.



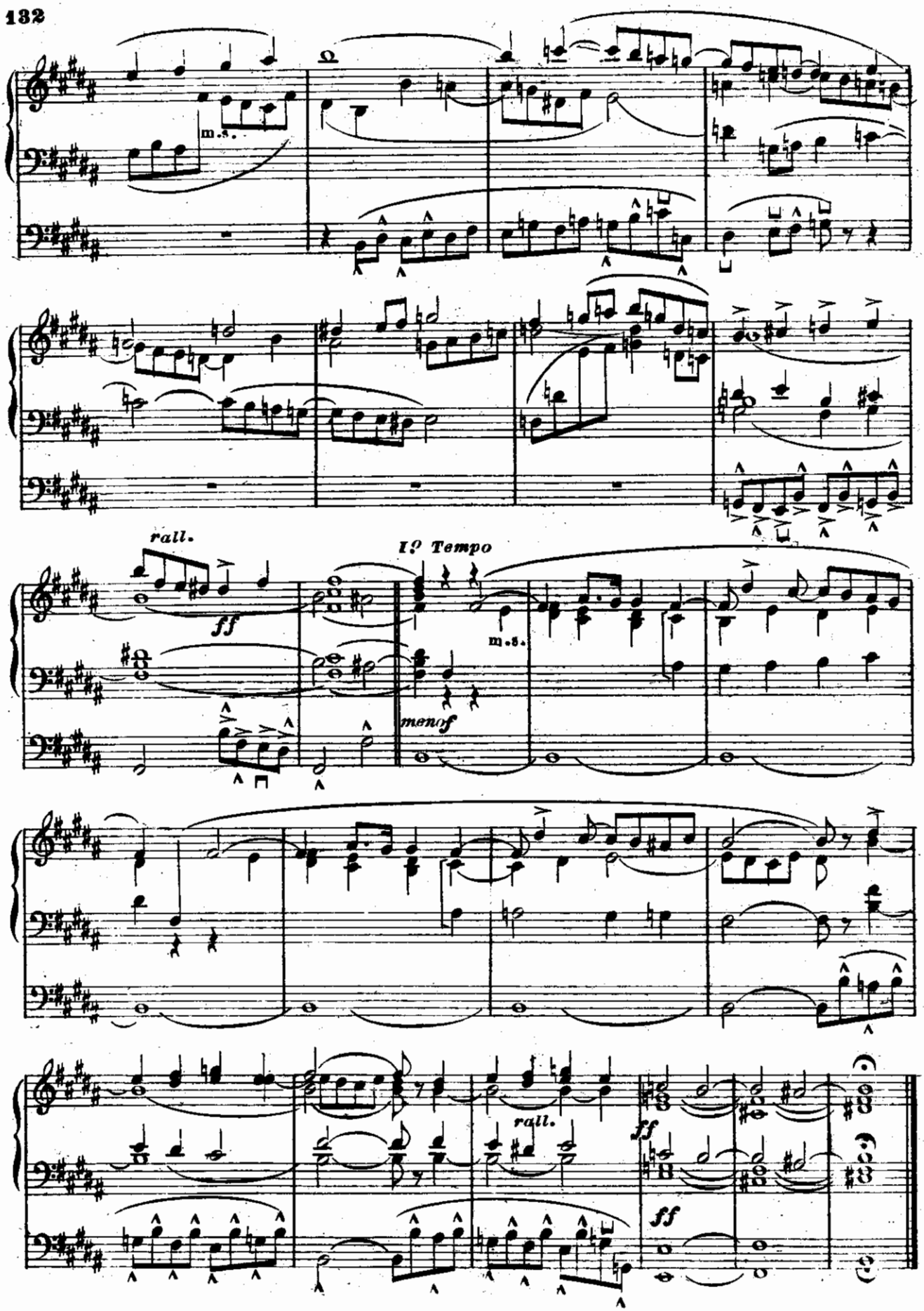
www.pandolfopaolo.com



www.pandolfopaolo.com



www.pandolfopaolo.com



www.pandolfopaolo.com

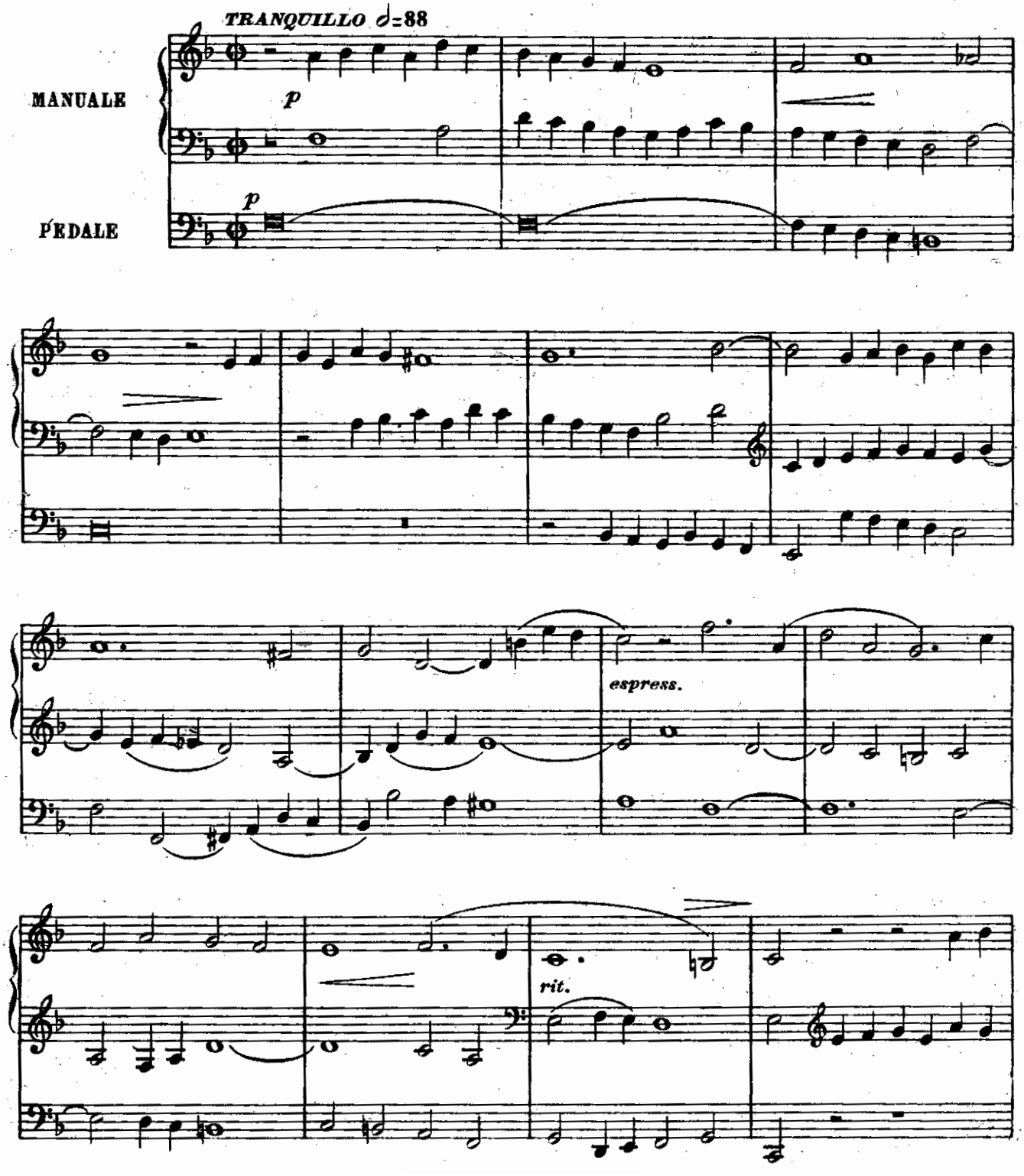
All'Amico carissimo Prof. D. ANTONIO STRESS

TRIO

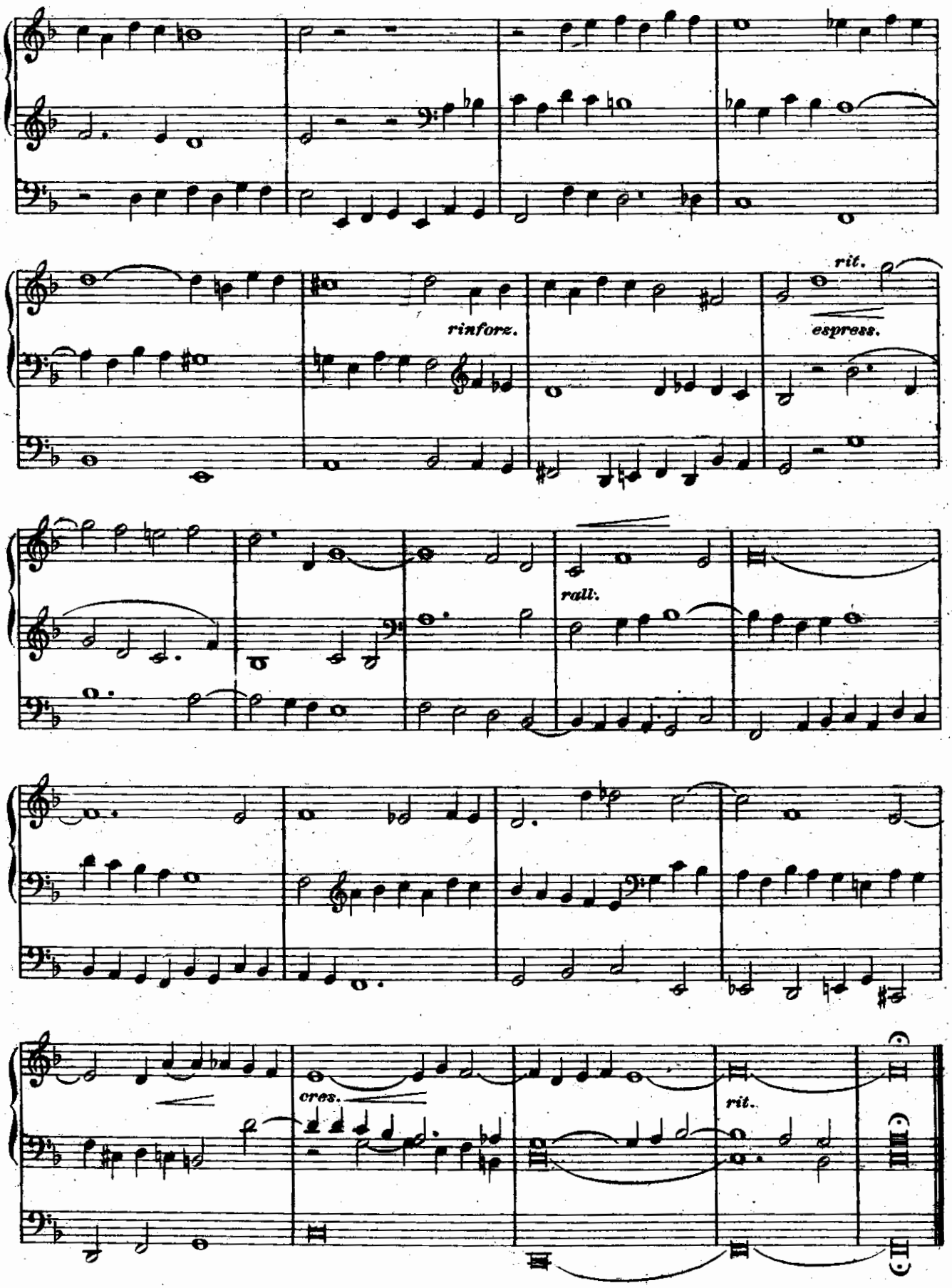
per 2 Manuali e Pedale

N.° 14.

ANTONIO CICOGNANI



www.pandolfopaolo.com



www.pandolfopaolo.com

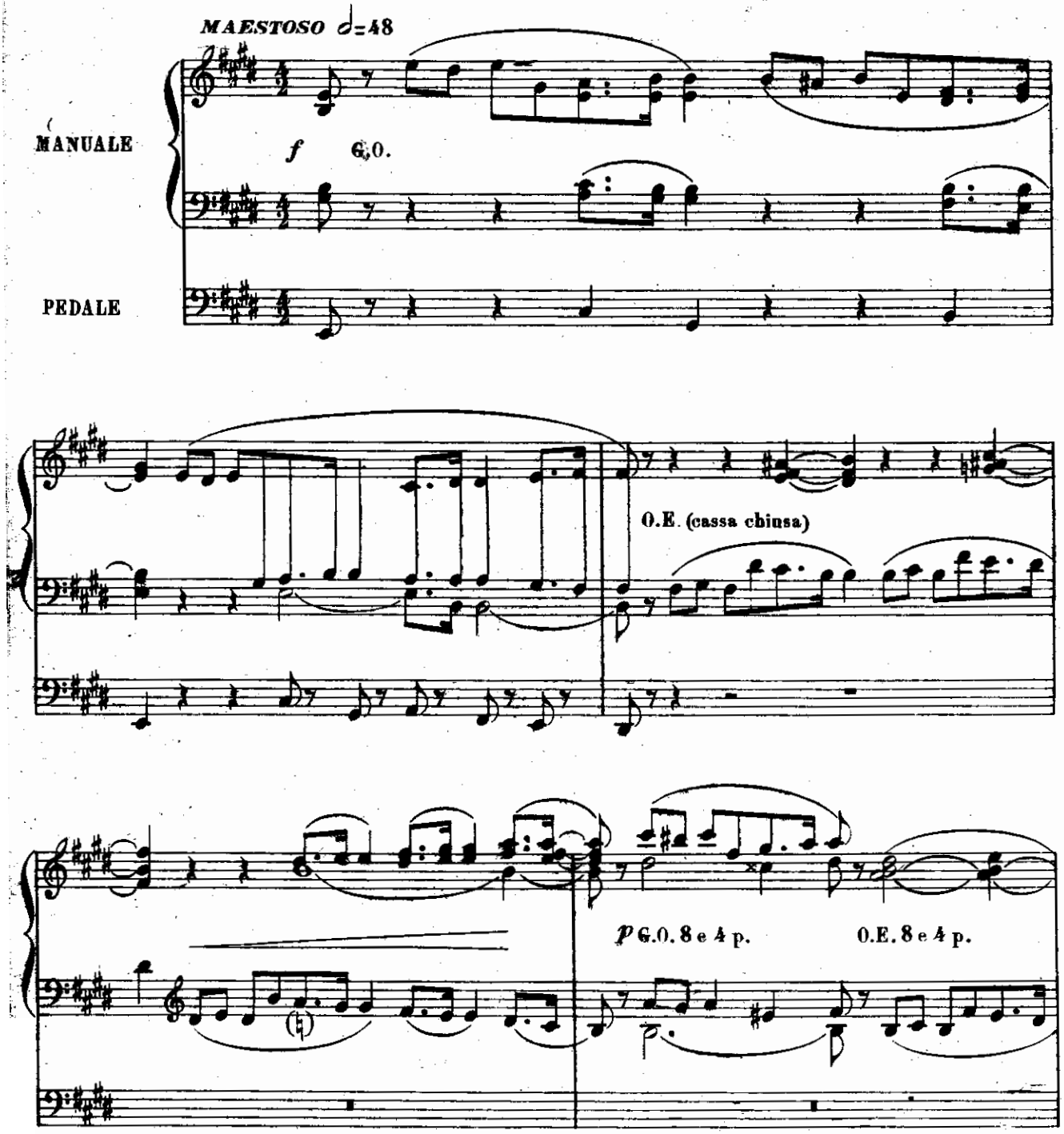
Ai Maestri L. BOTTAZZO e O. RAVANELLO

POSTLUDIO.

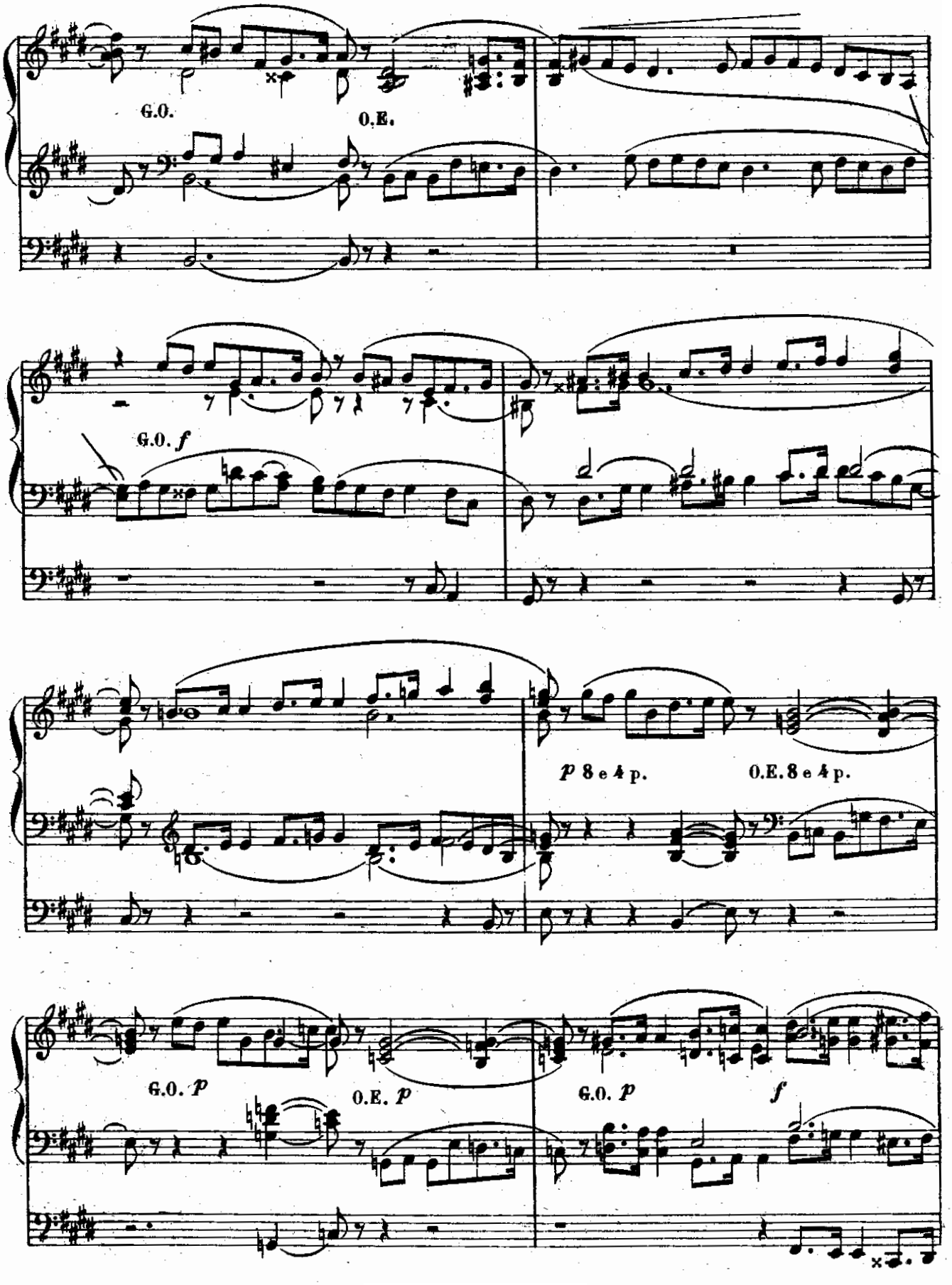
N.° 15.

1.° Man. (G.O.) Ripieno semplice.
2.° Man. (O.E.) Ripieno semplice.
Ped. 16 e 8 p. Tirante al Man. del G.O.

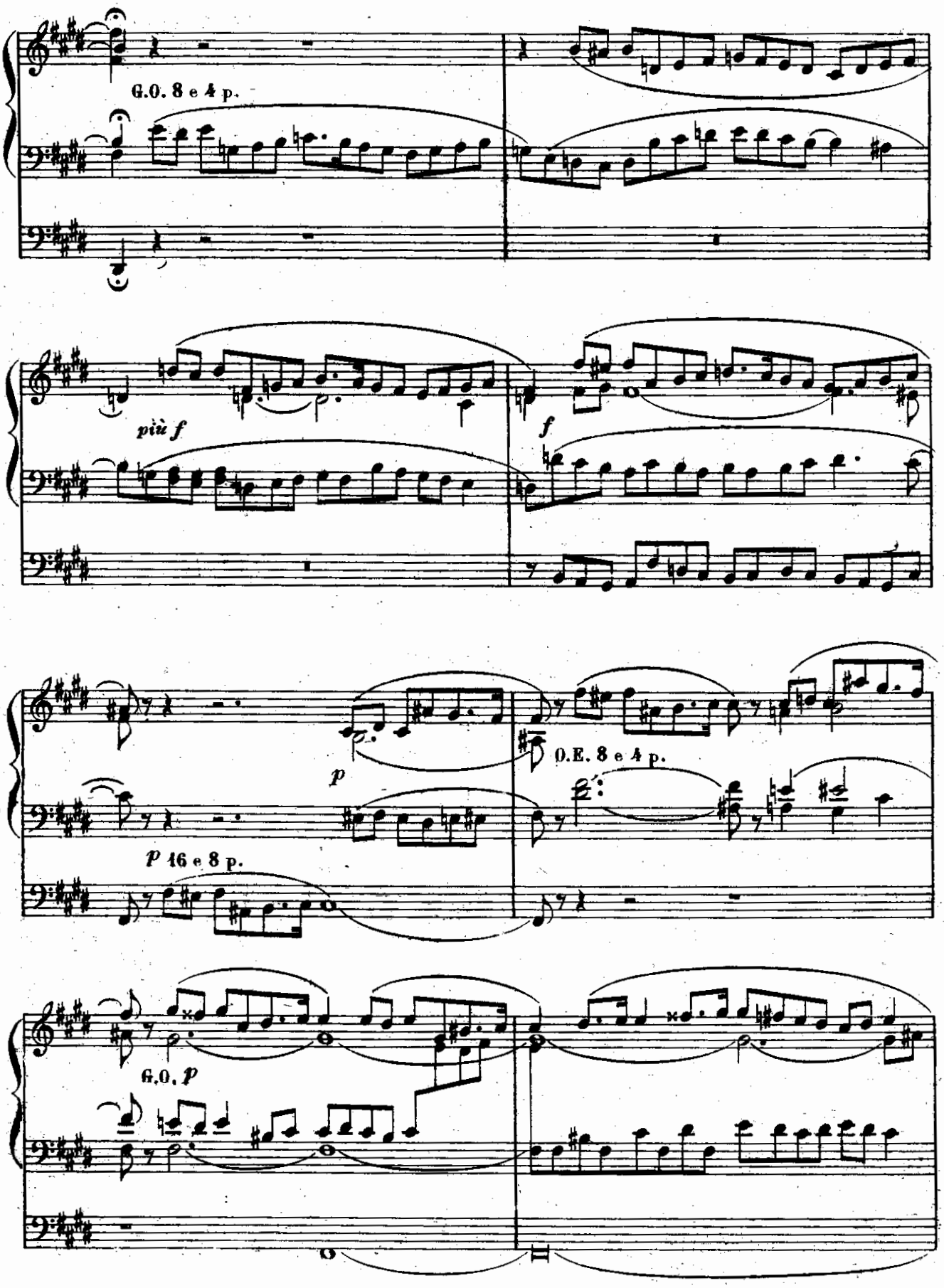
G.B.POLLERI



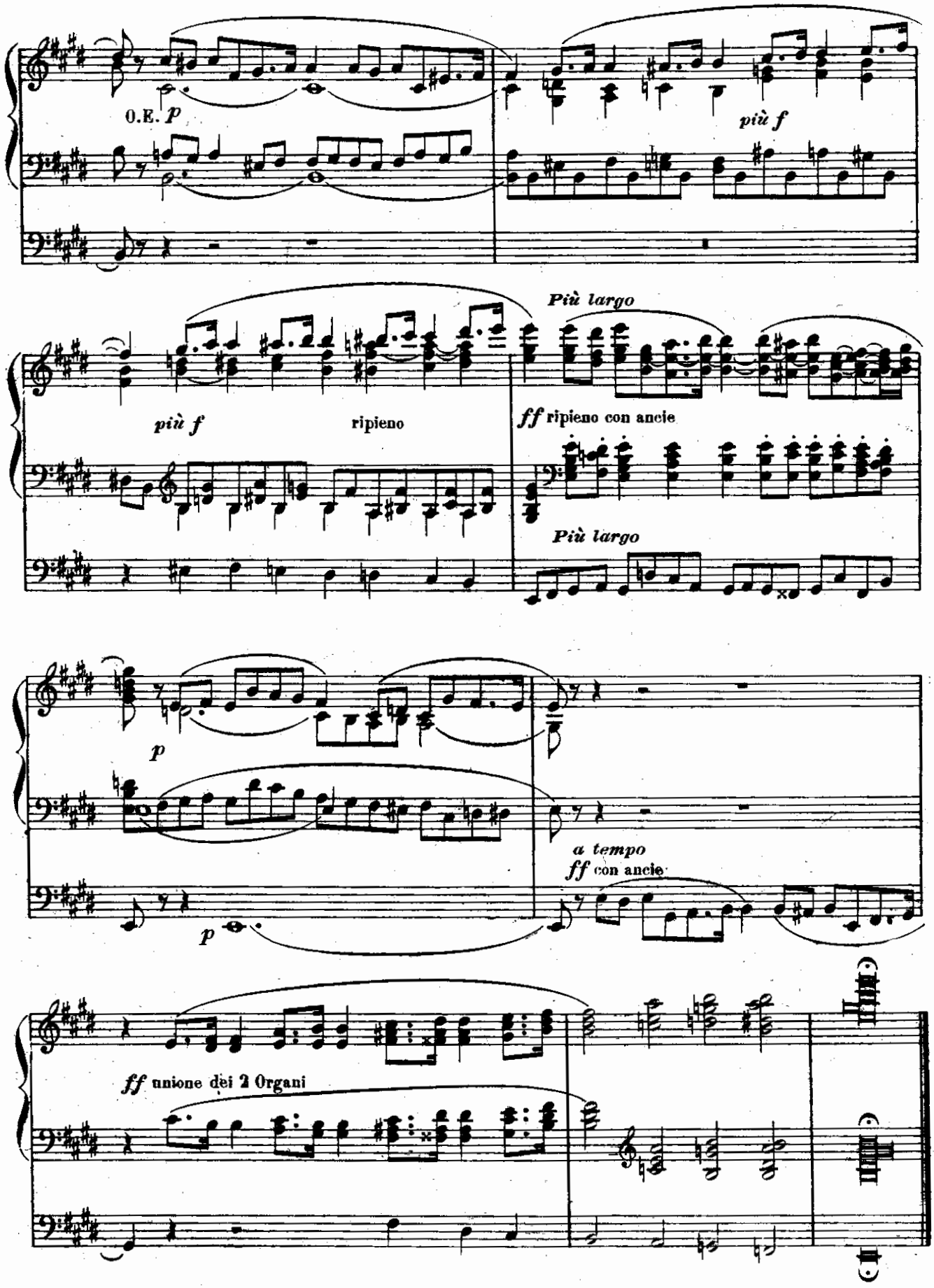
www.pandolfopaolo.com



www.pandolfopaolo.com



www.pandolfopaolo.com

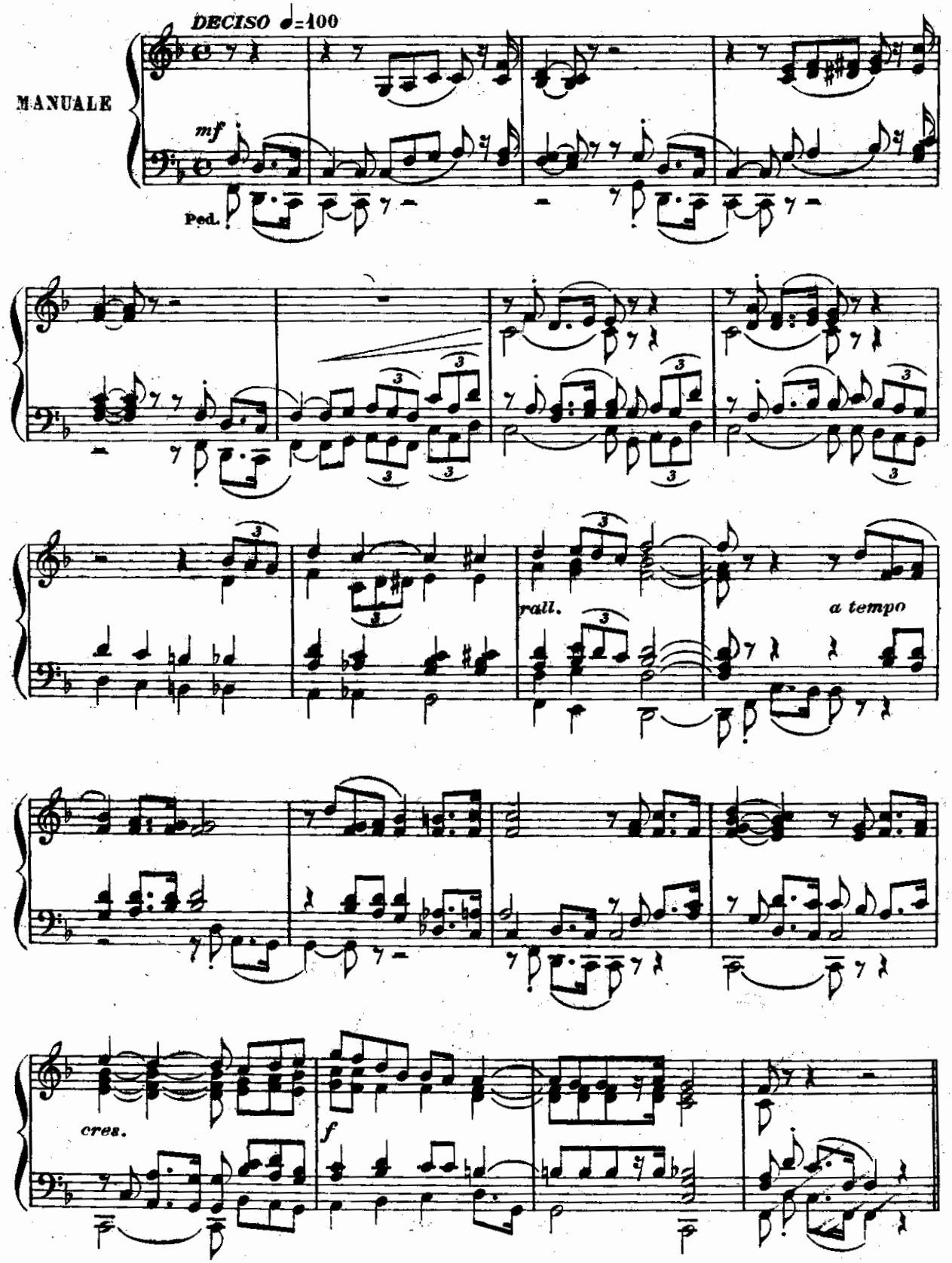


www.pandolfopaolo.com

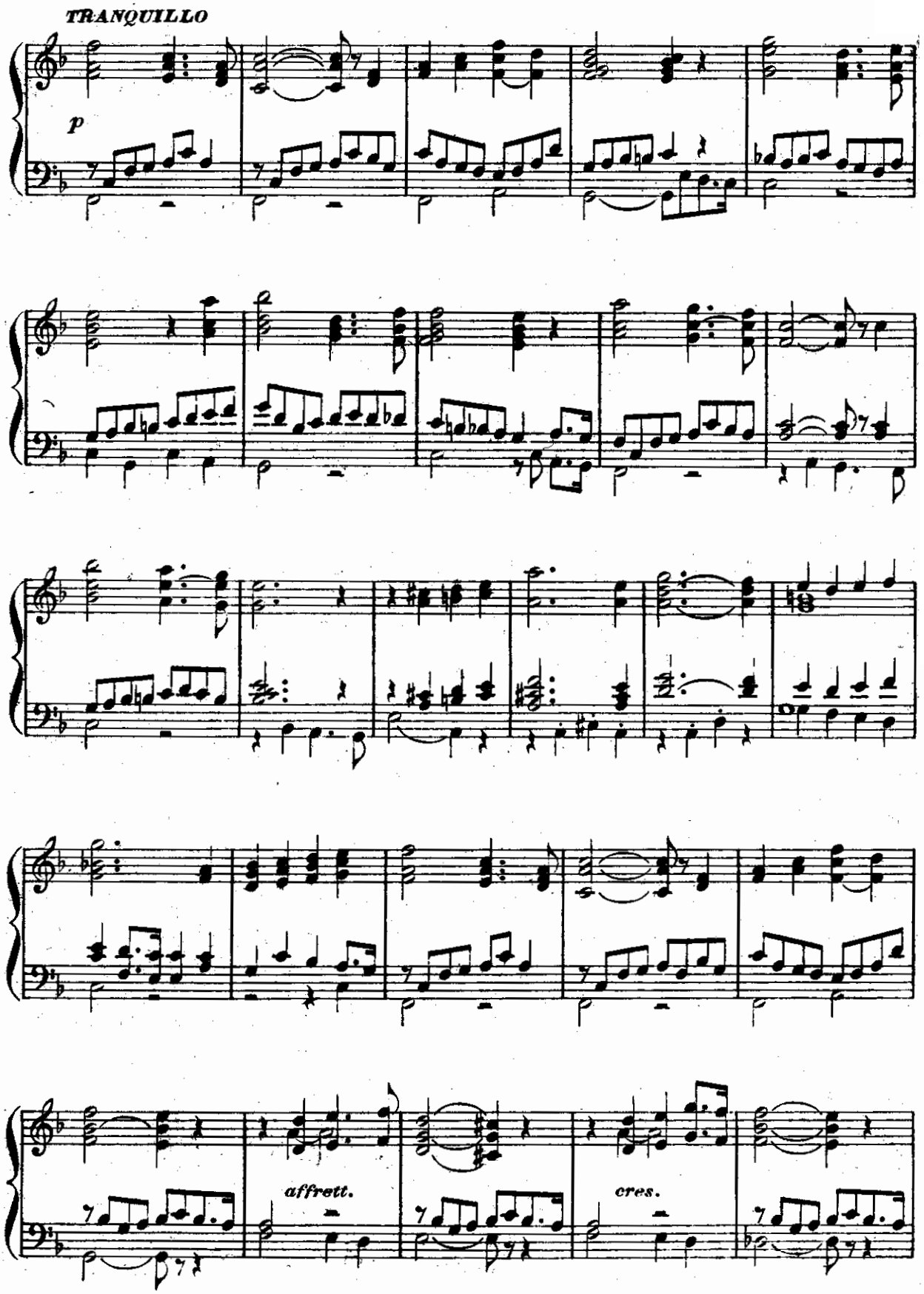
FINALE.

N.° 16.

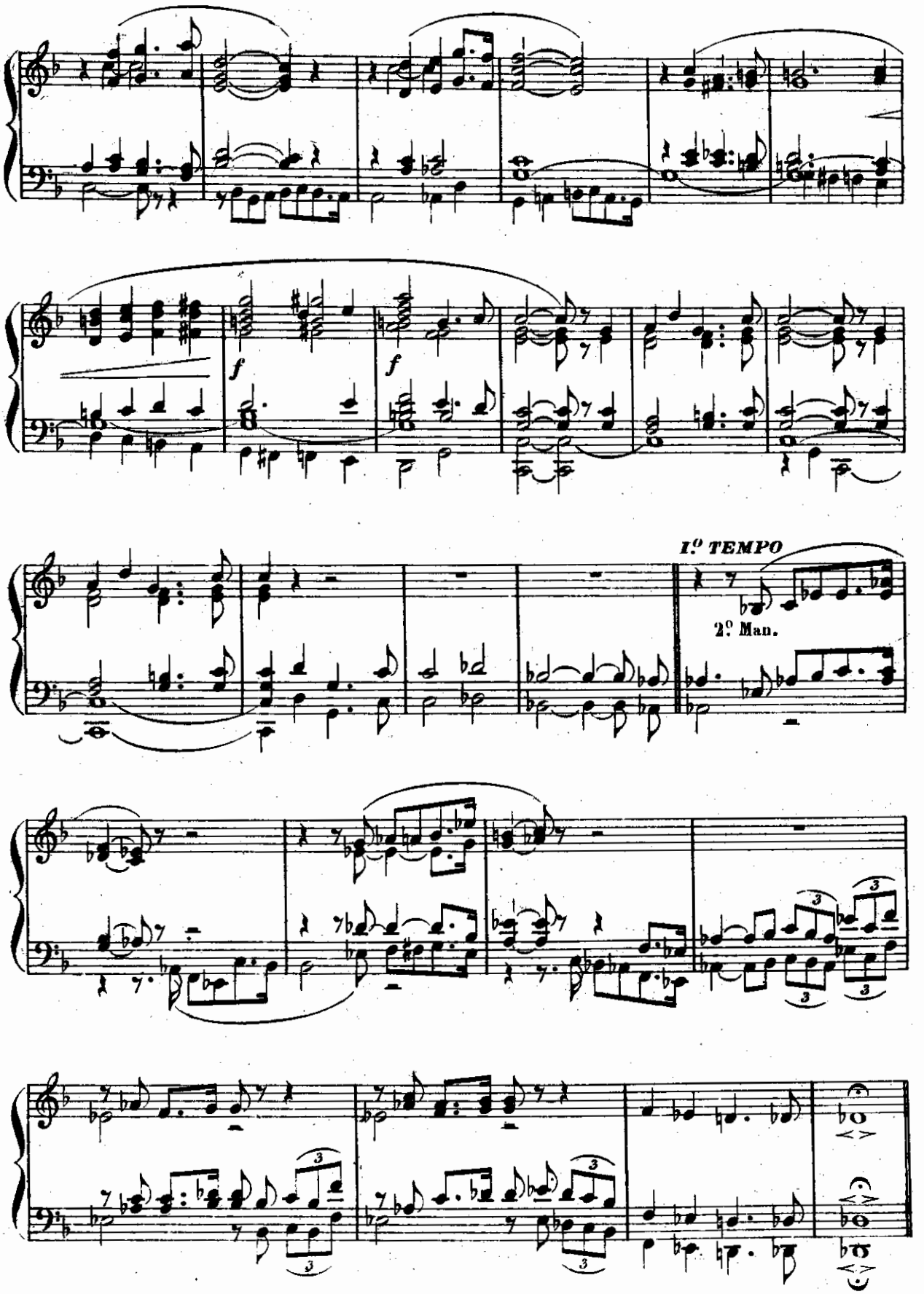
ANGELO FIN



www.pandolfopaolo.com



www.pandolfopaolo.com



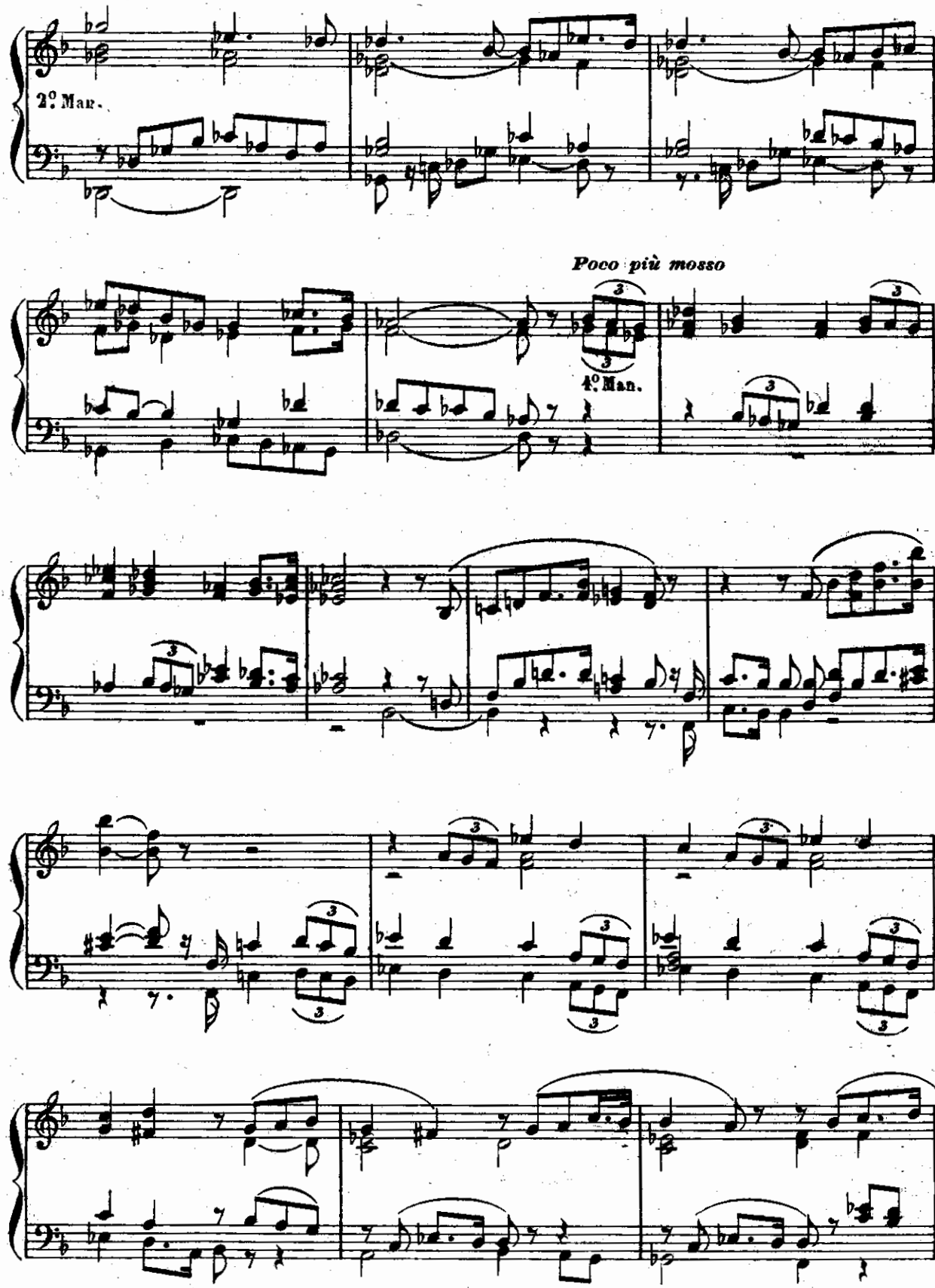
www.pandolfopaolo.com

DOLCE RIT.to

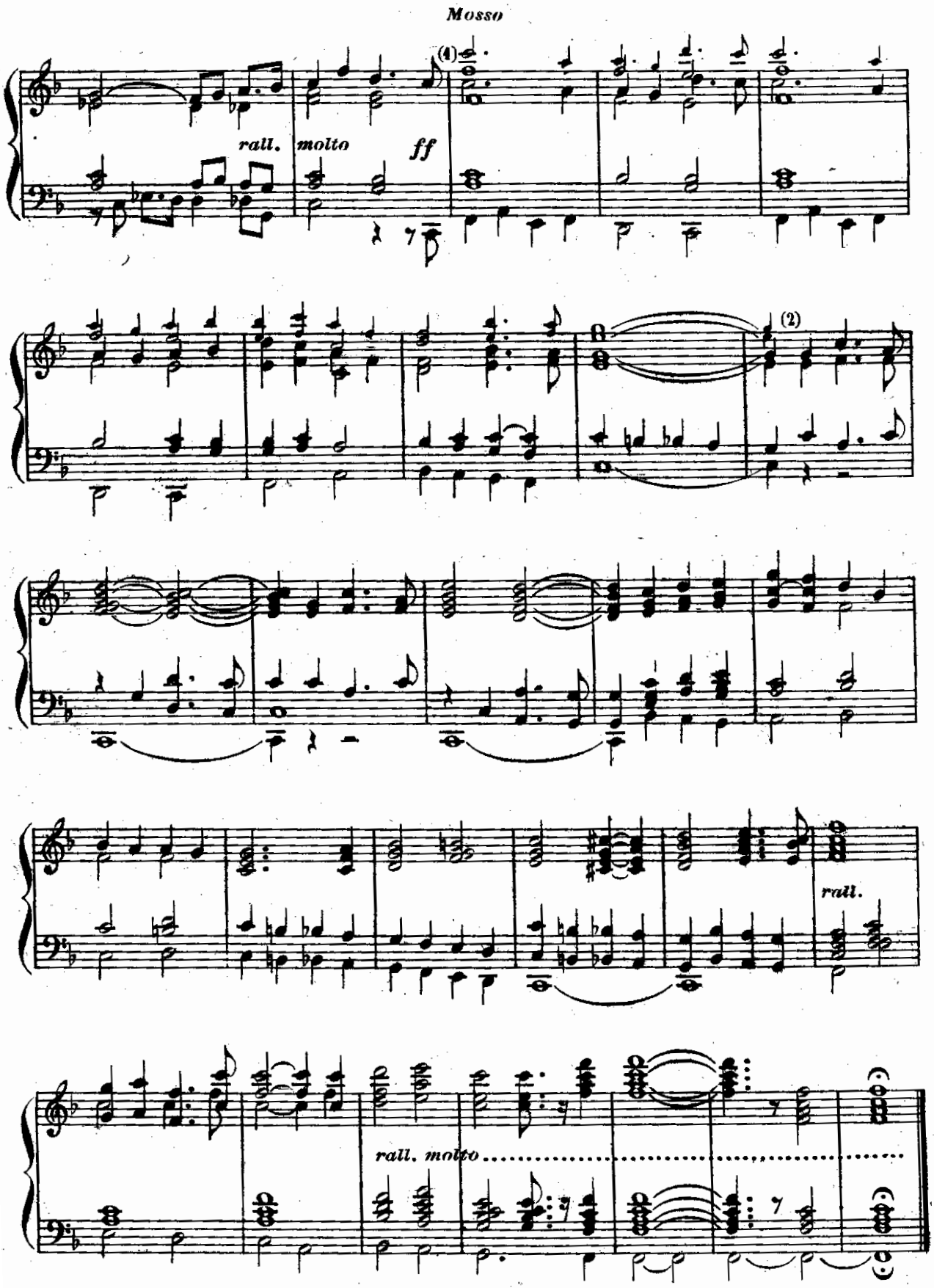
2o Man.

Poco più mosso

4o Man.



www.pandolfopaolo.com



NB. *Dal* (1) *al* (2) *per facilitare l'esecuzione si potrà omettere il raddoppio delle parti nella mano destra.*

www.pandolfopaolo.com

APPENDICE.

ALCUNE NORME PER LA REGISTRAZIONE.

Quantunque non si possano invero dare norme precise sulla registrazione, perchè essa va subordinata alla grandezza dell'organo, all'intonazione forte o dolce delle canne e alle condizioni acustiche dell'ambiente, pure crediamo tornino assai utili ai giovani organisti i seguenti cenni.

NORME GENERALI.

1. Nell'esecuzione di un pezzo musicale il suono dell'organo non deve essere uniforme, ma or più, or meno dolce, or più, or meno forte.

2. Il suono dei Registri profondi deve venire reso più chiaro, e perciò più intelligibile dalle voci basse e medie, le quali alla lor volta debbono essere la base dei Registri più acuti.

3. Sono erronee quelle combinazioni, nelle quali si riscontri una lacuna fra un Registro e l'altro, come ad esempio le combinazioni *8 p.* e *2 p.* nel manuale, e *16* e *4 p.* nel pedale.

4. Si ponga attenzione al carattere dei vari Registri, evitando le combinazioni che non diano un suono chiaro e rotondo. Non si unisca, per esempio, un Registro tappato di *8 p.* con un aperto di *16 p.*, nè in conseguenza uno tappato di *4 p.* con uno aperto di *8 p.* Il caso inverso però è ammissibile tanto nel manuale, quanto nel pedale.

5. Si procuri di appropriare la registrazione al carattere particolare del pezzo, e di adattare questo e quella ai vari momenti della sacra funzione, non valendosi della massima forza che all'entrata ed all'uscita dei fedeli.

NORME PARTICOLARI.

Le cinque gradazioni principali del suono sono *pp, p, mf, f, ff,* le quali nell'organo si possono ottenere, salvo circostanze di tempo, di luogo e di mezzo, colle seguenti combinazioni:

a) (*) *Pianissimo.* — Uno o due Registri delicati di *8 p.* nel manuale, e Bordone di *16 p.* nel pedale.

b) Piano. — Due o tre Registri delicati di *8 p.* nel manuale, e Bordone di *16* e di *8 p.* nel pedale.

c) Mezzoforte. — Aggiungi ai precedenti il Bordone di *16 p.* ed un Registro di *4 p.* nel manuale, e nel pedale, in luogo dei due Bordoni, apri il Contrabasso di *16* ed il Basso di *8 p.*

d) Forte, — Ai precedenti unisci un altro Registro di *8 p.* (sia pure a lingua) un altro di *4 p.* ed uno di *2 p.* nel manuale, e nel pedale aggiungi al Contrabasso ed al Basso i due Bordoni suindicati.

e) Fortissimo. — Ai precedenti Registri unisci il pieno a due o a quattro file e tutti i registri a lingua.

Nella registrazione dei Trio si abbia cura di mantenere l'equilibrio fra i due manuali, massime se le parti s'incrocino. Ove non abbia luogo tale incrociamento, la parte superiore potrà avere un leggero aumento di forza. Altrettanto si osservi nella registrazione in composizioni di forma diversa, nelle quali si verifichino consimili casi.

(*) Un cantabile delicato affidato ad uno o due Registri svolgendosi nel IIº manuale, si accompagna nel Iº colla Dulciana (8 p.) o col Bordone (8 p.) assegnando al Pedale il Bordone di 16 p.

TRADUZIONE DI ALCUNI VOCABOLI TEDESCHI

indicanti la registrazione ed il movimento.

A

Abgestossen - *staccato.*
Abnehmend - *diminuendo.*
Aeolisch - *Eolio* (undicesimo modo *Ecclesiastico*).
Andächtig - *devoto*
Anmuthvoll - *grazioso.*
Aufgeregt - *agitato.*
Ausdrucksvoll - *espressivo.*
Anwachsend - *crescendo.*

B

Begleitung - *accompagnamento.*
Beseelt - *animato.*
Bestimmt - *deciso.*
Bewegt - *mosso.*
Bewegter - *più mosso.*
Bombarde - *Bombarda* (registro di 16-32 p. appartenente alla pedaliera).
Bordun - *Bordone* (registro che appartiene al manuale ed al pedale di 8-16-32 p.)
Breit - *Largo.*

C

Cello - *Violoncello* (registro di 8 p. della pedaliera).
Choral - *Corale.*
Choralvorspiele - *Preludio corale.*

D

Dolzflöte - *flauto dolce* (registro di 8 p. del manuale).
Doppelflöte - *flauto doppio* (registro di 8 p. del manuale).
Dringend - *affrettando.*
Dulcian - *dulciana* (registro di 8 piedi).
Duodezime - *duodecima* (registro di pieno).
Dorisch - *Dorico* (I° Modo Gregoriano).

E

Energisch - *energico.*
Entschlossen - *risoluto.*
Etwas - *un poco.*
Etwas rascher - *un poco più presto.*

F

Feierlich - *solenne.*
Flöte - *flauto* (registro di 4-8 piedi).
Freie Vorspiele - *Preludio libero.*
Frisch - *brioso.*
Fülstimmen - *voci di ripieno.*
Für sanfte Stimmen - *con registri dolci.*
Für volle orgel - *con organo pieno.*
Für zarte Stimmen - *con registri dolci, delicati.*

G

Gambe - *Gamba (Viola da)* (registro di 8-16 piedi).
Gebunden - *legato.*
Gedämpft - *smorzando.*
Gedeckt - *chiuso* (registro tappato da 8 a 22 p.) (Bordone)
Gefühlvoll - *con molto sentimento.*
Gemässigt - *Moderato.*

H

Hauptmanual - *I° Manuale.*
Heftig - *impetuoso.*
Heimlich - *misterioso.*
Heiter - *calmo.*
Hinsterbend - *morendo.*

I

Immer Langsam - *sempre adagio.*
In gehender Bewegung - *Andante con moto.*

J

Jonisch - *Jonico* (Modo Gregoriano).

K

Kanon - *Canone.*
Kollektivzug - *pedalino di combinazione.*
Kontrabass - *Contrabasso* (registro di 16 e 32 p.)
Koppel - *accoppiamento* - Pedalkoppel - *unione della pedaliera* - Manualkoppel - *unione della tastiera.*

L

Lagsamer werdend - *rallentando sempre più.*
Langsam - *Adagio.*
Lebendig - *Allegro.*
Lebhaft - *vivace.*
Lebhafter - *più vivace.*

Lieblich - *grazioso.*
Linke Hand - *mano sinistra.*
Linker Fuss - *piede sinistro.*

M

Maiestätisch - *Maestoso.*
Mässing - *Moderato.*
Mit 8 füssigen Labialstimmen - *con registri ad anima di 8 piedi.*
Mit kräftigen Register - *con registri forti.*
Mit Pedal - *col pedale.*
Mit sanften Manual und Pedal Stimmen - *con registri dolci al manuale e alla pedaliera.*
Mit sanften Stimmen - *con registri dolci.*
Mit starken Stimmen - *con registri forti.*

N

Nachlassend - *rallentando.*
Nachspiel - *Postludio.*
Nicht zu rasch - *non troppo presto.*
Noch schneller - *ancora più presto.*

O

Oberwerk - *tastiera superiore* (degli organi a 2 manuali).
Ohne Pedal - *senza pedale.*
Oktave - *ottava* (registro di 4 p. manuale e di 8 p. alla pedaliera).
Oktaveflöte - *flauto* (di 4 p.)

P

Pickelflöte - *flauto piccolo* (o piccolo di 2 p.)
Phrygisch - *Frigio* (IIIº Modo Gregoriano).
Posaune - *trombone* (registro della pedaliera da 8 a 32 p.)
Prinzipal - *principale* (registro da 4 a 32 p.)

Q

Quindezime - *decimaquinta* (registro di ripieno di 2 p.)

R

Rechter Fuss - *piede destro* - (abb. R. F.)
Rechter Hand - *mano destra* - (abb. R. H.)
Rohrflöte - *flauto a caminetto* (da 4 a 16 p.)
Ruhig - *tranquillo.*
Ruhig gehend - *Andante moderato.*

S

Sanft - *dolce.*
Sanfte Stimmen - *registri dolci.*
Scherzend - *scherzando.*
Schnell - *presto.*
Schneller - *più presto.*
Schweller - congegno meccanico col quale s'ottiene il crescendo o decrescendo nell'organo.
Sehr anwachsend - *crescendo molto.*
Sehr langsam - *molto adagio.*
Spitzflöte - *flauto conico* (da 2 a 8 p.)

T

Tremulant - *tremulo.*
Triller - *trillo.*
Trompete - *tromba* (registro ad ancia da 8 a 16 piedi).

U

Ungestüm - *impetuoso.*
Unruhig - *agitato.*

V

Verhallend - *decrescendo.*
Verstärkt - *crescendo.*
Viel schneller - *molto più presto.*
Violine - *violino* (registro da 4 a 8 p.)
Volles Werck - *organo pieno.*
Von Vorn - *da capo.*
Vorspiel - *Preludio.*
Vorwärtsreibend - *affrettando.*

W

Wehmüthig - *dolente.*
Weich - *dolce.*
Wie oben - *come sopra.*

Z

Zart - *dolce.*
Zartflöte - *flauto dolce* (da 4 a 8 p.)
Zärtlich - *dolcemente.*
Zögernd - *ritardando.*
Zunehmend - *crescendo.*
Zwischenspiel - *interludio.*