

- (N. 820a) IDEM. Edizione su carta sottile tipo indiana.
 Broché L. 3.375
 Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 4.275
- (N. 818) ANTIPHONALE MONASTICUM PRO DIURNIS HORIS, juxta vota RR. DD. Abbatum Congregationum Confoederatam Ordinis Sancti Benedicti a Solesmensibus Monachis restitutum. Notazione gregoriana con i segni ritmici. In 8° di 1360 pagine.
 Broché L. 3.000
 Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 3.900
- (N. 818a) IDEM. Edizione su carta sottile tipo indiana.
 Broché L. 3.400
 Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 4.300
- (N. 834) ANTIPHONALE ROMANO SERAPHICUM Pro Horis Diurnis a Sacra Rituum Congregatione recognitum et approbatum, atque auctoritate Rmi P. B. Marrani, totius Ordinis Fratrum Minorum Ministri Generalis, editum. Notazione gregoriana con i segni ritmici. In 8° di 1382 pagine.
 Broché L. 1.650
 Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 2.550
- (N. 696) GRADUALE SACROSANCTAE ROMANAE ECCLESIAE de Tempore et de Sanctis SS. D. N. Pii X Pontificis Maximi jussu restitutum et editum ad exemplar editionis typicae concinnatum et rhythmicis signis a Solesmensibus monachis diligenter ornatum. Notazione gregoriana con i segni ritmici. In 8° di 1152 pagine. Contiene in appendice la nuova Messa dell'Assunzione.
 Broché L. 2.800
 Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 3.700
- (N. 696a) IDEM. Su carta sottile tipo indiana.
 Broché L. 3.000
 Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 3.900
- (N. 698) LE NOMBRE MUSICAL GREGORIEN ou rythmique Grégorienne par le R. P. Dom A. MOCQUEREAU. Résumé de la méthode bénédictine. C'est un livre dont tous les maîtres de chapelle et tous ceux qui s'occupent de plainchant devraient se pénétrer, car il résout l'importante question du rythme, dans son ensemble et dans ses moindres détails.
 Tomo I. Grande in 8° di 430 pagine.
 Broché L. 3.000
 Tomo II. Grande in 8° di 882 pagine.
 Broché L. 4.500
- (N. 840) VESPERALE ROMANUM cum cantu gregoriano ex editione Vaticana adamussim excerpto et rhythmicis signis a Solesmensibus monachis diligenter ornato. Un volume in 8° di 940 pagine.
 Sciolto L. 1.500
 Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 2.400
- (N. 708) INTRODUCTION A LA PALEOGRAPHIE MUSICALE GREGORIENNE par Dom Grégoire Me SUNOL, O.S.B., moine de Montserrat. Un fort volume petit in 8° de 676 pages comportant notamment près de deux cents tableaux ou reproductions photographiques et une carte géographique des notations. Editions sur beau papier.
 Broché L. 4.500
 Edition sur papier japon véritable.
 Broché L. 9.000

BOLLETTINO

DEGLI " AMICI DEL PONTIFICIO ISTITUTO
 DI MUSICA SACRA "

SOMMARIO

Nella gloria dei Santi: la Canonizzazione di S. Pio X (P. Cesario D'Amato O.S.B.)	PAG. 1
Pio X Santo! (Mons. Fiorenzo Romita)	» 3
Vincenzo Mascioni e la missione artistica dell'Organaro (M ^o Renato Lunelli)	» 10
Notiziario	» 16

NELLA GLORIA DEI SANTI

La Canonizzazione di S. Pio X

La canonizzazione di Pio X ha suscitato un entusiasmo generale del tutto inconsueto.

L'atto pontificale con cui il Santo Padre Pio XII ha proclamato la santità del suo grande Predecessore è infatti la conferma autentica e infallibile di una inconscia certezza, diffusasi sin da quando, nel sinistro rosseggiare della prima conflagrazione mondiale, il papa umile e forte, rendeva a Dio la sua bell'anima.

La paternità del Sommo Pontefice è universale, come universale è il suo apostolico ministero. Il papa non è straniero in nessun paese, perchè è il Vicario di Cristo, è padre di tutti. Ogni credente, anzi ogni uomo, sa che nel cuore del papa c'è un palpito paterno anche per lui. Quanto fu grande il cuore di Pio X! E' per questo che la sua suprema glorificazione ha fatto vibrare di filiale commozione il cuore del mondo, e nell'amore filiale risuona una intensa nota di riconoscenza per Colui che fu maestro indefettibile, guida sicura, esempio preclaro.

Nel suo solido realismo, che lo portava alla radice delle cose, Giuseppe Sarto da sacerdote, da vescovo e da papa pose al centro del suo ministero l'apostolato liturgico-musicale, perchè era convinto che a dissetare le anime inaridite, la Liturgia cattolica, animata dalle mistiche onde del canto sacro, avrebbe aperto una fonte di grazia ricca di soprannaturale freschezza.

Fu tale l'aderenza di Pio X alla magnifica ascesi tramandata dagli Apostoli e dai Padri, tale l'esattezza della sua visione circa i bisogni spirituali dell'Evo Moderno, tale la impostazione del programma da lui delineato che tutti i suoi successori sulla Cattedra di S. Pietro hanno seguito la stessa linea, allargando e approfondendo il solco così vigorosamente tracciato, e non soltanto tracciato, ma copiosamente bagnato di sudore e di lacrime.

Il pensiero va a coloro che con Pio X lottarono e soffrirono; all'Abate Amelli, al P. De Santi, a tanti altri che noi non più giovani ricordiamo con nostalgia e ammirazione. Se fossero ancor vivi! Nella gloria di San Pio X essi pure sono ora aureolati di gloria, nel trionfo del grande Pontefice essi pure trionfano. Il Papa fu il condottiero, essi furono i gregari, umili ma fedeli e valorosi, che contribuirono a vincere una battaglia quanto mai difficile, a riportare una vittoria quanto mai felice.

Noi della grande famiglia del Pontificio Istituto di Musica Sacra, fondato qui in Roma dal Santo novello per l'attuazione del suo programma; noi che volenterosi ci siamo dati allo stesso apostolato nella scuola e nelle biblioteche, in chiesa e in sala da concerto, fra chi ci apprezza e fra chi ci disprezza, noi per questa fausta canonizzazione abbiamo esultato più degli altri. Il lavoro scientifico e artistico così spesso pesante e così spesso incompreso, la lotta continua contro abusi che subdolamente tentano infiltrarsi, lo sforzo segreto per essere spiritualmente in alto, tanto in alto quanto Pio X vuole, tutto questo è il nostro cibo quotidiano, il pane lachrymarum degli apostoli. Ma queste lacrime di dolore si sono mutate in lacrime di consolazione, mentre il Santo Padre, dall'alto della Cattedra di Pietro, ascriveva fra i Santi colui che primo fece sventolare il nostro vessillo e lo trasmise, come segno di lotta e di vittoria, ai Pontefici successori.

I Santi sono esempio ai viventi. Sia nostro impegno portare nel nostro lavoro la vastità d'orizzonti, la purità d'intenzioni, la prontezza al sacrificio che rifulsero in San Pio X.

I Santi sono nostri protettori. Voglia il Gregorio Magno dell'Evo Moderno stendere la sua mano benedicente su quanti s'adoperano a risolvere la crisi che travaglia la società, ridestando nelle anime i valori dello spirito col riavvicinarle al centro pulsante della Liturgia sacrificale e sacramentale, e alla Laus perennis, tutta sonora di inni e di cantici.

I Santi sono il nostro vanto. San Pio X è il nostro Santo, è gloria nostra, è la nostra gioia. A Lui il canto dei nostri cuori, gli inni della riconoscenza, l'alleluia dell'eterno trionfo.

CESARIO D'AMATO O. S. B.

Pio X Santo!

Alleluja!

Il lungo e sonante applauso, che s'innalzò da tutta la Piazza S. Pietro e lungo Via della Conciliazione subito dopo la proclamazione di PIO X Santo, fu come l'erompere simultaneo e potente del tumulto dei sentimenti di gioia piena, di venerazione profonda, di gratitudine immensa che da un capo all'altro faceva fremere l'innunere moltitudine di popolo presente alla storica cerimonia.

E quell'applauso, che attraverso la Radio giunse istantaneamente sino ai confini della terra, fu come una scintilla che fece scoccare la carica di quegli stessi sentimenti in tanti fedeli sparsi in tutto il mondo attenti all'ascolto.

Mai, come in quella circostanza, tutti abbiamo avvertito l'insufficienza della parola ad esprimere la pienezza del nostro spirito: solo il canto, il puro canto che si svolge liberamente sull'onda travolgente del suono come nel *jubilus allelujaticus*, è capace di manifestare efficacemente quella pienezza di pensieri e di sentimenti, di impressioni e di riflessioni, che si svolgono nell'anima umana nei suoi momenti più vivi e più eccelsi, come nella preghiera.

Significato di un rito.

Ma la Canonizzazione di Pio X, oltre a darci una positiva conferma di questa verità, ha — per noi almeno — un significato ben più alto e decisivo.

Se è vero (com'è vero) che la Canonizzazione di un Santo è la canonizzazione della Sua opera, la Canonizzazione di Pio X è dunque la canonizzazione dell'apostolato liturgico-musicale.

Tesi ardita, se si vuole; ma tesi pienamente suffragata dai fatti: basti pensare al posto che la musica sacra ebbe nella vita e nell'attività del nostro Santo Pontefice.

Pio X e la Musica Sacra.

Non sarebbe certo difficile richiamare qui la ricca e saporosa collana di fatti e di aneddoti riguardanti la felice disposizione per la musica di «Bepi» giovinetto, la perizia da Lui acquistata in quest'arte con uno studio assiduo, la serie di atti da Lui promulgati e di fatti da Lui operati o promossi a favore della musica sacra nella Sua graduale ascesa da Cappellano di Tombolo via via a Vescovo di Mantova, a Cardinale Patriarca di Venezia, a Sommo Pontefice. Le varie biografie e specialmente gli atti dei vari Processi per la Causa di Beatificazione e di Canonizzazione (non tutti peraltro ancora ben sfruttati per il tema che ci riguarda) rigurgitano di episodi e di circostanze, che mettono in risalto l'amore che il Santo Pio X aveva per la musica sacra.

Ma, più che cotesto repertorio aneddoticò, vi è un problema molto più importante e più sostanziale che aspetta di essere studiato e risolto nella vita del nostro Santo; e cioè: quale fu l'importanza che il Santo Pio X attribuì alla musica sacra nel vasto e complesso programma del Suo Pontificato.

Il problema s'impone dal momento che non sono stati pochi coloro, i quali, scrivendo del Santo Pio X, hanno sorvolato, in tutto o in parte, sull'azione da

Lui svolta per la musica sacra; oppure tentano di spiegarla come il prodotto naturale del temperamento e dell'educazione musicale del Santo, al di fuori di ogni Sua precisa intenzione programmatica di carattere soprannaturale e di natura essenziale.

Per altri poi, specialmente all'Estero, il *Motu Proprio*, che lo stesso Santo Pio X definì il Codice giuridico della musica sacra, arginò senza dubbio il dilagare degli abusi infiltratisi nel Tempio, ma come ogni legge quando la si voglia applicare all'arte, sarebbe stata pure, secondo costoro, una odiosa costrizione al libero volo dell'ispirazione e avrebbe determinata la decadenza dell'arte musicale sacra, sviluppando una tendenza involutiva verso spiriti e forme dei secoli passati.

In realtà la musica sacra, intesa come parte viva e integrante della Liturgia, fu il motivo dominante, al quale si ricollegano più o meno direttamente tutti gli svariati e ricchi temi del Pontificato del Santo Pio X.

Cominciamo intanto dal precisare i termini. Ho detto — e lo sottolineo — musica sacra, intesa come la intese il Santo Pio X; ossia come parte viva e integrante della solenne Liturgia (Cfr. *Motu Proprio*, n. 1).

«Tra le sollecitudini dell'ufficio pastorale — scrive il Santo Pio X nel promulgare il Codice giuridico della musica sacra — senza dubbio è precipua quella di mantenere e promuovere il decoro della Casa di Dio, dove gli augusti Misteri della Religione si celebrano e dove il popolo cristiano si raduna, onde ricevere la Grazia dei Sacramenti, assistere al Santo Sacrificio dell'Altare, adorare l'Augustissimo Sacramento del Corpo del Signore ed unirsi alla preghiera comune della Chiesa nella pubblica e solenne ufficiatura liturgica».

E ancora (cito sempre dalla stessa fonte): «Essendo Nostro vivissimo desiderio che il vero spirito cristiano rifiorisca per ogni modo e si mantenga nei fedeli tutti, è necessario provvedere prima di ogni altra cosa alla santità e dignità del Tempio, dove appunto i fedeli si radunano per attingere tale spirito dalla sua prima e indispensabile fonte, che è la partecipazione attiva ai Sacrosanti Misteri e alla preghiera pubblica e solenne della Chiesa (*Motu Proprio*, Introd.».)

Come appare chiaro da questi passi — e da altri consimili che si potrebbero ancora citare — la musica sacra non viene considerata dal Santo Pio X come espressione d'arte staccata dal meraviglioso concerto di architettura, scultura, pittura e arti minori, che concorrono a scrivere quel magnifico poema che si chiama il Tempio Cattolico.

«Voglio — Egli disse — che il mio popolo preghi nella bellezza».

Nemmeno considera Egli la musica sacra come avulsa da tutto quel meraviglioso complesso di verità dommatiche e di precetti di vita cristiana sintetizzati in plastica forma e con vivo senso drammatico nella Liturgia Cattolica.

Ancor più: Egli, il Santo Pio X, sentì la musica sacra in intimo rapporto con la vita interiore e soprannaturale dei fedeli, giacchè pose la partecipazione attiva ai Sacrosanti Misteri e alla preghiera pubblica e solenne della Chiesa come *prima ratio* e meta ultima della riforma e della restaurazione della musica sacra.

Quale ampiezza di respiro e quanta profondità di temi ebbe dunque la musica sacra nell'anima del Santo Pio X.

Quando Riccardo Wagner lanciò al mondo la sua estetica del dramma musicale come sintesi suprema di tutte le arti belle, si parlò di geniale intuizione, si gridò alla rivelazione.

Ma una ben più profonda intuizione, una ben più alta rivelazione fu quella del Santo Pio X, il Quale alla « finzione » del dramma musicale sostituì la ricca e tremenda verità della effettiva celebrazione dei Divini Misteri; alla mondana e volubile moda del teatro oppose la maestà sobria e augusta del Tempio; all'élite di pochi privilegiati ammessi alle costose rappresentazioni wagneriane di Bayreuth preferì la folla dei fedeli sollecitati a partecipare anch'essi — appunto con la musica sacra — allo svolgimento della Liturgia Solenne.

Precisato così quello che il nostro Santo intende per musica sacra e chiarito l'intimo inscindibile rapporto che esiste tra musica sacra e Liturgia, veniamo ai fatti positivi, che comprovano come la musica sacra sia stato il tema dominante del Pontificato del Santo Pio X.

Il «*Motu Proprio*».

È un fatto che la prima concreta attuazione del Suo programma «*Instaurare omnia in Christo*» fu precisamente la riforma e la restaurazione della musica sacra.

Il *Motu Proprio*, che il Santo Pio X promulgò 50 anni or sono — il 22 novembre 1903 — fu, dopo l'Enciclica programmatica «*E supremi apostolatus cathedra*» del 4 ottobre 1903, il primo documento che Egli scrisse di suo pugno (e perciò chiamò Chirografo) e sottoscrisse come Pontefice.

Epperò quanto più imponente fu l'azione, che Egli svolse poi durante il Suo glorioso e tribolato Pontificato, tanto più significativa è la precedenza, che Egli stesso attribuì alla risoluzione del problema della musica sacra nella vita della Chiesa.

La Pont. Scuola Superiore di Musica Sacra.

Nè meno significativo è il fatto che, anche dopo lo scoppio del «*guerrone*» — come Egli diceva alludendo alla prima guerra mondiale — quando già dalle prime vampate era facile presagire la terribile e funesta vastità dell'incendio che avrebbe avvolto l'Europa e il mondo, anche allora — malgrado tutto — il Santo Pio X, pur già profondamente accasciato, ebbe la forza di rivolgere il suo pensiero alla musica sacra.

Il 10 luglio 1914 — poco più di un mese dal Suo pio transito — Egli concedeva alla Scuola Superiore di Musica sacra il titolo di Pontificia e le conferiva la facoltà di rilasciare diplomi e gradi accademici. E fu questo uno degli ultimi atti del Suo Pontificato.

Ma tra queste due date — 22 novembre 1903: promulgazione del *Motu Proprio*, e 10 luglio 1914: elevazione a Pontificia della Scuola Superiore di Musica Sacra (due date, che sono come i piloni di sostegno di una magnifica arcata di un ponte gigantesco) — vi è tutta una serie continua e varia di documenti e di fatti, che stanno a testimoniare quale primaria importanza il Santo Pio X desse alla musica sacra.

Non mi è possibile — nel breve giro di un articolo — dare una documentazione completa dell'attività che il Santo Pio X svolse durante i suoi 11 anni di Pontificato nello specifico settore della musica sacra.

Mi limiterò solamente a indicare alcuni dati relativi a questa Sua attività.

I principi basilari della Musica Sacra.

Il primo e il più importante sta precisamente nell'aver stabilito i principi negativi e positivi della riforma e della restaurazione della musica sacra me-

diante la promulgazione del suo Codice giuridico e l'attuazione in Roma e nel mondo di quelle sapienti norme integrate dai decreti generali e particolari della S. C. dei Riti in ordine alla musica sacra.

Lavoro fondamentale e originale in quanto Egli non si limitò a condannare degli abusi e a risolvere dubbi su particolari questioni; ma fu il primo, nella storia della legislazione musicale sacra, a fissare positivamente e concretamente le caratteristiche essenziali che la vera musica sacra deve avere.

L'edizione dei libri corali.

Il secondo elemento: l'edizione dei libri corali nella loro genuina integrità e autenticità. Impresa quanto mai irta di difficoltà scientifiche, tecniche e pratiche, che il Santo Pio X superò di slancio e con estrema energia.

La Scuola di Musica Sacra.

Un terzo elemento: l'istituzione di Scuole di musica sacra e particolarmente di quella Scuola Superiore di Musica Sacra in Roma che poi è divenuta Pontificio Istituto di Musica Sacra per la formazione, secondo i principi del *Motu Proprio*, di gregorianisti, direttori di coro, maestri compositori e organisti; i quali poi, sparsi in tutto il mondo, divennero a loro volta fondatori e direttori di Scuole diocesane di Musica Sacra e artefici della restaurazione musicale sacra in Italia e nel mondo.

Pio X e Perosi.

Un altro dato importantissimo: la valorizzazione di uomini di genio che seppero esprimere la linfa vitale del *Motu Proprio* con opere che rimarranno immortali. Voi avete compreso a chi voglio alludere: parlo di don Lorenzo Perosi, di cui il Santo Pio X seppe intuire la grande anima canora. E don Lorenzo Perosi a sua volta fu come l'ispirato araldo che preannunziò l'ascesa del Santo al Patriarcato di Venezia e poi al soglio di S. Pietro.

Un Santo che divina e guida un genio; un genio che intuisce e glorifica un Santo; ecco un suggestivo capitolo che meriterebbe di essere trattato a parte per la straordinaria ricchezza di motivi e per la profonda suggestione che essi suscitano nei nostri spiriti.

Non presumo certo di aver così richiamato compiutamente e illustrato adeguatamente tutti gli elementi di fatto attinenti al nostro tema.

Musica e Mistica.

Ma non è già un'arida elencazione di atti ufficiali e di fatti positivi, sui quali non vi è nè vi può essere contestazione, ciò che costituisce la prova perentoria dell'ardita affermazione da me fatta sull'importanza che la musica sacra occupa nel Pontificato del Santo Pio X.

Interessa invece indagare i motivi profondi, per i quali il Santo Pio X ha dato tale e tanta importanza alla musica sacra.

E qui entriamo nel vivo del problema, non solo per quel che direttamente concerne la figura del Santo Pio X, ma in un ordine più vasto e universale: nel quadro cioè umano e divino della musica sacra, della sua natura e della sua potenza nella vita dell'anima.

Il Santo Pio X, dando alla musica sacra un posto di primo piano, ha

ripreso e sviluppato la più antica e sacra tradizione degli spiriti magni della umanità. Ancor più: Egli raccolse così un divino mandato e lo tradusse e lo svolse con alta e nobile sensibilità artistica, con l'intuito del veggente e del Santo.

Accenno schematicamente, anche se il tema è talmente seducente da tentarmi fortemente di rompere i limiti di spazio cortesemente assegnatomi.

Ho parlato di un divino mandato sulla musica sacra.

Alludo agli usi musicali sacri della Legge Mosaica, alla grandiosa organizzazione davidica del canto sacro, che anche nel tempo dell'esilio babilonese infiammò gli animi degli ebrei dell'ideale religioso e patriottico; alludo alla sapiente riorganizzazione del culto, secondo le istituzioni davidiche, nel Tempio ricostruito da Ezechia.

E come i veggenti di Israele cercavano nella musica l'atmosfera propizia all'ispirazione divina, così i carismatici della Chiesa nascente esprimevano in un libero canto la pienezza dello Spirito Santo disceso nei loro animi come in una rinnovata Pentecoste.

La stessa vita di Gesù si svolge nell'atmosfera della musica sacra: dallo osanna degli Angeli sulla grotta di Bethlem al patetico canto dell'ultima Cena; e tra questi punti estremi tutta la vita di Gesù, che osservò fedelmente — tra le altre tradizioni della Legge Mosaica e del culto ebraico — la ininterrotta consuetudine del canto sacro; sicchè ben a ragione è stato detto che Gesù fu il primo cantore nella Chiesa: *Christus musicus*.

Esplicite le esortazioni al canto nelle Epistole di S. Paolo.

Ed ecco l'ampia e vibrante perorazione scritta a favore della musica sacra dai Padri della Chiesa, i quali richiamano e adattano all'ascetica del Cristianesimo le teorie pitagoriche sul « cosmo sonoro » e la precettistica platonica sulla funzione della musica sacra nella formazione spirituale dell'uomo.

Ed ecco l'originale riforma musicale di S. Ambrogio, la sapiente organizzazione liturgico-musicale di S. Damaso e di S. Gregorio, la vasta penetrazione del cristianesimo nel mondo barbarico mediante la casta e stupenda bellezza del canto liturgico, che realizzava così la magica potenza della musica che gli stessi poeti pagani espressero con accesa fantasia nel mito di Orfeo.

E come non ricordare qui i mistici — da S. Ildegarda a Suor Celina di Gesù, (di cui si sta discutendo la causa di Beatificazione), — i quali non sanno descrivere le ineffabili meraviglie della vita unitiva se non mediante immagini musicali?

Come non ricordare il Libro Profetico del N. T., l'Apocalisse di S. Giovanni, risuonante di schiere di Beati osannanti al seguito dell'Agnello Immacolato?

In realtà mistica e musica sono due mondi situati senza dubbio su due piani diversi — soprannaturale la prima, naturale la seconda —, ma che hanno tra loro misteriose e profonde rispondenze. Per usare un'immagine geometrica dirò che la proiezione della mistica sul piano umano è costituita dalla musica; come la musica rappresenta la verticale altissima che innalza l'umano al divino. Ed è per ciò che la preghiera — elevazione della mente a Dio — trova nella musica e nel canto la sua più vera e più efficace espressione. E' questo il significato profondo e naturale del famoso motto benedettino « *Qui bene cantat, bis orat* »: chi canta bene, prega due volte.

Gli autori di mistica, parlando della via unitiva, ne hanno compendiate i caratteri in uno solo: il bisogno di semplificar tutto, di ridurre tutto all'unità,

ossia all'intima unione con Dio per mezzo dell'Amore. In particolare, nella preghiera scompaiono man mano i ragionamenti, subentrano i pii affetti e questi a loro volta si semplificano, diventando affettuoso e prolungato sguardo in Dio.

E a che altro tende la musica sacra che, al di là delle complicazioni dell'intelletto ragionante e della volontà piagata dal peccato d'origine, spicca liberamente il suo volo altissimo nei cieli del soprannaturale, sostenendosi unicamente sulla forza viva della nuda parola del Dio vivente: il Testo Sacro?

E che altro è, se non affettuoso e prolungato sguardo in Dio, l'estatico rapimento dal quale vien preso l'orante al contatto della musica sacra nello svolgimento vivo dei Divini Misteri, nel quadro della Liturgia Cattolica?

E quale meta più alta può mai avere l'anima umana oltre questo incantamento in Dio, oltre questa pienezza dello spirito illuminato della fede, confortato dalla speranza, infiammato dall'Amore, nutrito dal Dio Incarnato?

Ebbene, questa — e non altra — fu la meta, che il Santo Pio X perseguì nella sua azione per la riforma e per la restaurazione della musica sacra.

Egli non fu semplicemente il censore degli abusi, che in questo settore si erano introdotti in Chiesa.

Nemmeno fu il puro esteta che la musica considerò accademicamente come arte a se stante.

E neppure fu — come si è detto e si continua a ripetere — il Papa semplicemente religioso che attese alla vita e all'organizzazione interna e culturale della Chiesa, in opposizione a Leone XIII, il Papa politico, che secondo certi storici superficiali si sarebbe dedicato prevalentemente se non esclusivamente alla vita esterna della Chiesa.

La verità è che Pio X fu un Santo e la spinta poderosa verso la santità fu tutto il programma della Sua attività.

Questa, e non altra, è la differenza tra Lui e il Suo glorioso Predecessore, tra il Suo Pontificato e quello di Leone.

E come Santo, Pio X scoprì — o meglio — riscoprì la musica sacra come sicuro e bellissimo itinerario della mente a Dio.

Egli fu nel senso più augusto e più antico della parola il *Pontifex* che nella solenne celebrazione dei Divini Misteri vedeva la vera sorgente della vita della Chiesa, e la prefigurazione della nostra vita nella Gloria.

Tutto il resto della Sua pur multiforme azione si riferisce a questo ideale del Suo Pontificato, come raggi al centro. Tale il vigoroso impulso che Egli dette all'insegnamento catechistico, alla vita eucaristica, all'azione cattolica, all'organizzazione ecclesiastica.

E che cos'altro fu la titanica lotta, che Egli sostenne contro il laicismo e contro il modernismo, se non la strenua difesa di questi valori soprannaturali contro la prepotenza regalista e contro l'anarchia razionalista?

Non dunque ardita e unilaterale la mia tesi, ma obiettiva e positiva.

Musica Sacra e Santità.

Pio X fu un Santo: e come tutti i Santi aveva fisso lo sguardo in Dio.

Pio X fu un Santo e fu Pontefice; e come tutti i Santi Pontefici volle che il gregge a Lui affidato attingesse largamente alle fonti della Grazia mediante la solenne celebrazione dei Divini Misteri.

Pio X fu un Pontefice Santo, che, come S. Damaso e come S. Gregorio Magno, intuì la prodigiosa efficacia della musica sacra nel rendere onore a Dio e nel destare il sacro fervore nelle anime dei fedeli; e ne fece perciò il tema dominante del Suo glorioso Pontificato.

Dono augusto.

E non è a caso (perchè nulla nella vita dei Santi è lasciato al caso, ma tutto viene predisposto da Dio secondo un preciso disegno provvidenziale), non è a caso, dico, che la Canonizzazione di Pio X coincida con il 50° del Suo *Motu Proprio* sulla musica sacra; così come non a caso Egli iniziò l'attuazione del gigantesco programma di «*instaurare omnia in Christo*» dalla riforma della musica sacra.

Non a caso questa gloriosa Canonizzazione è avvenuta durante l'Anno Mariano, e con una partecipazione mai vista di Cardinali, Arcivescovi, Vescovi, Sacerdoti, Religiosi, Religiose, e soprattutto di una moltitudine immensa di fedeli accorsi spontaneamente da tutto il mondo, come a un divino richiamo.

Non a caso la Canonizzazione di Lui, Pio, è stata proclamata da un altro Pio, che allora per la prima volta, dopo una trepidante attesa dei Suoi figli devoti, ritornava tra loro nella maestà della Sedia gestatoria, nella solennità di Maestro Infallibile.

Veramente questa Canonizzazione ci appare come un augusto dono che Dio, auspice la Vergine Santissima, nella più trionfale cornice della Sua Chiesa militante, ha voluto offrire al Suo Servo fedele per le Nozze d'oro del *Motu Proprio* da Lui promulgato «*ad maiorem Dei gloriam et salutem animarum*».

Preziosi insegnamenti.

Il 12 marzo 1904 ricorreva il XIII Centenario di S. Gregorio Magno.

In quel giorno il Santo Pio X volle tributare al suo grande Predecessore un omaggio tangibile della Sua convinta ammirazione per l'opera immortale da Lui svolta nel campo della musica sacra.

Celebrò Egli stesso nella Basilica di S. Pietro, circondato da migliaia di seminaristi che in quell'occasione cantarono la gregoriana *Missa de Angelis*. E il Santo non dimenticò mai la profonda emozione che suscitò nella Sua anima quella Messa celebrata in mezzo ai Suoi figli prediletti, accompagnata da quel canto più divino che umano.

Nello splendore del Tempio vaticano Egli sentiva vibrare lo spirito eroico e puro delle prime origini cristiane.

Nella partecipazione attiva dei suoi figli alla celebrazione dei Divini Misteri mediante il canto sacro Egli vedeva la meta più alta del Suo ministero di Pontefice.

Ecco la lezione, che il Maestro infallibile delle nostre anime, ha impartito al mondo.

* Voglia Iddio che tutti noi sappiamo raccogliere questo insegnamento e tradurlo in vita vissuta.

Mons. FIORENZO ROMITA

VINCENZO MASCIONI

E LA MISSIONE ARTISTICA DELL'ORGANARO (1)

Non è vana retorica se nel prender la parola in questa sala per ambientare nel quadro della storia dell'organo la figura di un insigne artefice scomparso da pochi mesi, confesso sinceramente di sentirmi perplesso a un assunto superiore alle mie forze.

E' vero che da decenni vivo in diuturno contatto con gli innumerevoli membri della grande famiglia degli organari italiani, che s'è venuta formando nel corso dei secoli, ed ascolto la loro voce che ridesto nello scorrere vecchie carte e nel visitare antichi strumenti risparmiati dal tempo. E' vero che questa familiarità cogli artefici del passato mi consente di considerare sotto una luce storicamente oggettiva anche le figure dell'epoca nostra. Conscio però delle mie insufficienze di espositore, sento che la mia povera parola non può soddisfare a quelle esigenze di elevatezza, di eleganza, di calore e colore che la circostanza celebrativa e la presenza di un pubblico colto ed esperto impongono.

Se, malgrado questo, ho accettato l'invito rivoltomi con tanta benevolenza, fu perchè mi si offriva una opportuna occasione per far rilevare nell'opera del vero organaro, non solo l'aspetto tecnico di una particolare abilità artigiana, ma anche e soprattutto quello più intimo e spirituale di specifica sensibilità artistica, che nobilita e trasforma le sue creazioni in opere di alto valore estetico.

Perciò la mia lettura più che una commemorazione del grande artefice, che in questa sala lasciò una delle opere più significative, frutto equilibrato di attento studio e di geniale intuito d'arte, è una illustrazione della missione artistica dell'organaro, alla quale Vincenzo Mascioni diede la parte migliore di sè. Difatti troviamo in lui raccolte le più belle virtù di una casta, che da secoli è chiamata ad armonizzare architetture sonore entro le grandiose architetture spaziali innalzate dal genio umano a gloria di Dio. Questa è l'alta missione di un artigianato verso il quale la nostra storia non fu troppo benigna, missione finora piuttosto misconosciuta e che qui si vuol ricordare come atto di doverosa giustizia e come celebrazione indiretta di uno dei suoi migliori rappresentanti vissuti nel nostro tempo.

Il movente intimo delle mie ricerche di organologo non è stata la compiaciuta curiosità di scoprire notizie che il tempo aveva sepolte, ma il vivo desiderio di spiegare il fascino d'un timbro che mi perseguiva come un dolce mistero che volesse e dovesse essere svelato.

Lo strumento musicale è considerato spesso solo un mezzo del quale l'artista si deve servire e non più in là. Perciò si parla di « una mera pratica degli strumenti destinati alla traduzione fisica delle immagini ».

Tuttociò è vero; ma perchè non spingere l'analisi più oltre, e studiare in che consista questo mezzo; quale ne sia la natura, quali elementi con-

(1) Conferenza tenuta dal M^o Renato Lunelli il 18 febbraio 1954 nella Sede dell'Istituto.

tenga in sè, che lo legano alle manifestazioni dello spirito umano, cui diamo il nome di arte?

Molte osservazioni si potrebbero fare in proposito, ma per non allontanarci dal tema, basterà accennare ad un'analogia. Si è polemizzato molto, si sono formulate teorie contrastanti per spiegare il connubio di poesia e musica nel melodramma. Ma qualsiasi soluzione prospettata non riuscì a negare che anche il solo libretto può essere una opera d'arte. Non è questo l'unico connubio artistico nel campo musicale: anzi possiamo dire che la musica è tutta sovrapposizione di momenti, ognuno dei quali può essere considerato un atto artistico; momenti che sono collegati l'uno all'altro, ma pur ben distinti.

Lo strumento per il musicista ha una funzione analoga a quella del libretto per l'operista, e può raggiungere, entro i propri limitati confini, una vera autonomia artistica. Di questa invero la critica non si è mai particolarmente occupata, limitandosi di solito a delle affermazioni generali, dove il problema è solo intuito o appena sfiorato. Così a proposito dello Stradivari si rilevò che « nel costruire lo strumento egli presente il suono, lo indovina prima di produrlo. Lo avverte nel silenzio prima di sentirlo vibrare. La musica linguaggio dell'inafferrabile, è già viva e presente in quella macchina muta... ».

Si disse pure che « lo strumento musicale è una macchina che ha in sè la possibilità di realizzare lo spirito. Essa stessa è opera dello spirito, un'idea fatta cosa, divenuta palpabile, materiale, risuonante; l'idea del suono come bellezza, che vive in potenza nella macchina ». Ma quando la macchina dà il proprio suono, esprime già coi suoi timbri una visione, che rappresenta il mondo armonico vissuto dal suo artefice.

All'affermazione che « il fenomeno edonistico di dilettere col suono per il suono ha una sua ragione d'essere psicologica, che è l'humus d'una creazione artistica », possiamo aggiungere, che il formatore di questo humus ha dato vita nella materia vibrante a un fenomeno spirituale interiore, che va considerato ben più di un semplice fenomeno edonistico.

La musica è arte di movimento; ma non possiamo trascurare il suo aspetto statico, che nella musica è pure un elemento costitutivo: esso si manifesta nel timbro. La creazione del timbro è il fine ultimo dello organaro. Nell'organo si ha uno strumento sul quale assai poco può, quanto al timbro, la tecnica dell'esecutore. Il violinista attraverso mille accorgimenti dell'arcata trova in un certo senso la via di perfezionare le sonorità del proprio strumento. Ciò può avvenire nell'organo. La missione dell'organaro, osservata sotto questo aspetto, è perciò di essenziale importanza e la sua opera come creatore di timbri acquista il valore di vera attività artistica. A lui possiamo benissimo applicare l'affermazione che « i musicisti si trovano perennemente occupati ad inventare nuovi suoni assurdi in teoria, ma stranamente efficaci nella pratica ». E' questa la più bella definizione che si possa dare al compito artistico dell'organaro. L'inventare nuovi suoni dà alla sua attività un valore costruttivo, un senso architettonico, che ci pare degno di essere tenuto in conto dalla critica estetica. I problemi musicali, di preferenza, vengono studiati dal lato formale. Questo metodo ci porta ad una filologia dei suoni, a cui il valore architettonico è quasi estraneo, mentre in realtà il potere sentimentale espressivo della sonorità risulta meno affascinante delle fantastiche architetture, che l'impulso costruttivo del suono può realizzare.

Questo senso prospettico vibrante è il lato meraviglioso, suggestivo, che costituisce l'essenza dell'organo.

« Tutti gli strumenti che si sono conservati vivi nel corso della storia sono quanto al suono quasi senza tempo. L'organo eccezionalmente è legato al tempo, ossia al tempo della sua grande letteratura ». Questi concetti, che trovai espressi non ricordo più dove, possono essere ampliati. Infatti l'organo è legato al tempo per la sua propria natura ed all'infuori della letteratura per esso creata. L'organo ha il compito di stilizzare gli elementi acustici, che caratterizzano il gusto musicale di una data epoca. Esso è perciò anche fonicamente in continuo divenire ed ha una ben definita missione estetica, che l'organaro geniale deve attuare. Qui però occorre fare una precisazione storica. L'organo in un determinato tempo, e precisamente nel periodo del barocco, adempì in maniera ideale alla sua funzione estetica, come realizzatore di timbri acustici. « L'organo è lo strumento, che il barocco ha usato meglio di ogni altro strumento, perciò meglio di ogni altro strumento esso rispecchia l'arte musicale di quell'età ».

Questo periodo di splendore dell'organo ha inizio in Italia coll'epoca frescobaldiana e si chiude in Germania col tramonto della scuola di Bach. Gli organi di questo periodo ebbero tali pregi artistici da facilitare il compito ai grandi organisti, le cui opere rappresentano tutt'oggi quanto di meglio ci abbia dato la letteratura organistica. Questo fatto ha suscitato ai nostri giorni una serie di ricerche condotte con rigoroso metodo scientifico, per illustrare le caratteristiche tecniche di quegli strumenti, nel desiderio di trovare un sicuro ponte che ci riallacci a tradizioni, che troppo frettolosamente, in nome del progresso, erano state in parte eliminate.

Le sonorità dell'organo, considerate nella loro natura artistica, possono avere periodi di splendore e di decadenza, mentre le qualità tecniche si trovano, come tutte le realizzazioni delle scienze applicate, in continuo progresso. Ma il perfezionamento tecnico non è sempre un perfezionamento estetico; tanto è vero che portò invece ad una svalutazione del compito artistico del costruttore di strumenti, e questo specialmente per effetto del romanticismo. Difatti nel periodo romantico l'importanza dello strumento fu ridotta al minimo, specialmente rispetto al compositore. « Oggi però si vuole tornare a considerare lo strumento come limite, come condizione d'ogni creazione musicale e soprattutto come unica realtà di cui debba tener conto l'artista ».

Ma certo è doveroso collocare ancora più in alto l'importanza di uno strumento come l'organo, dove l'artefice che lo costruisce si manifesta sotto il doppio aspetto di reale inventore di suoni e, attraverso questi, di potenziale collaboratore del musicista.

Il vivo desiderio di spiegare il processo spirituale della nascita di timbri e di dare piena personalità artistica a chi ne inventa, ci porta a stabilire una graduatoria artistica, che assegni al costruttore di strumenti musicali il suo giusto posto. E' evidentemente una collocazione empirica, ma che può essere utile dal lato pratico: anzi sotto questo aspetto sembra già implicitamente accettata.

Nelle arti figurative le attività, nelle quali la tecnica ed il lavoro materiale hanno notevole predominio, per ragioni contingenti, vennero chiamate arti minori. Ora potrebbe riuscire molto utile anche nel campo musicale una analoga divisione o raggruppamento che abbracciasse le arti

musicali minori, a cui dà vita un fiorente artigianato. In questa classe il posto più importante spetterebbe senz'altro all'organaro.

Di fronte alle tendenze della critica moderna, che nelle indagini sull'essenza dell'arte ignora quasi i mezzi coi quali si manifesta, sorge spontaneo il bisogno di una rivalutazione delle arti minori. Per questa ragione ci siamo spinti a cogliere l'essenza del fatto musicale oltre le materiali contingenze che lo accompagnano, e nel momento stesso che esprimiamo l'opportunità di una divisione, che comprenda le arti minori musicali, ne rivalutiamo la loro intima natura artistica, collocandole allo stesso livello di qualsiasi manifestazione estetica.

L'ingente mole di lavoro manuale che esige la costruzione di un organo ha fatto dimenticare non solo l'abilità artistica necessaria per la progettazione e realizzazione della complessa macchina sonora, ma anche e soprattutto il senso d'arte richiesto per la creazione dei timbri, là dove consiste la genialità dell'organaro, il quale, giova ripeterlo ancora, non è semplice dilettante di esperienze e accorgimenti acustici, ma un poeta che cerca di tradurre in armonie create dal nulla un sogno dello spirito.

Per questo in un periodo di viva sensibilità a tutte le manifestazioni del bello, nel Rinascimento, il valore artistico dell'organaro era stato riconosciuto dalle persone colte. L'Aretino mette la versicolore invenzione fonica dell'organaro Alessandro Trasuntino alla pari con la fantasia pittorica del Tiziano. E Costanzo Antegnati, lo storico della celebre famiglia di organari bresciani, mostra quanto alta fosse nella classe, la coscienza della sua destinazione artistica, e critica aspramente gli operai delle arti meccaniche, che si ritengono, benchè l'opera loro sia necessaria, i fabbricatori dell'organo.

Tra parentesi ci sia permesso di osservare che è piuttosto strano che alla considerazione che l'organo aveva acquistato nella vita del Rinascimento non sia corrisposto un interesse d'informazione sulle opere e le personalità dei grandi organari che per virtù propria si erano allora imposti all'ammirazione dei contemporanei. Dobbiamo arrivare al Padre Martini per trovare in Italia appena un fugace accenno sull'opportunità di una ordinata raccolta di notizie. L'organaro Pietro Nacchini, al quale il dotto musicista si era rivolto a questo scopo, promise sì, come scrisse, di « obbedire », ma a quanto pare senza conclusione. Infatti nessun giudizio ci permette di credere che sia stato fatto qualche passo oltre la vaga intenzione. E non molto è stato fatto in Italia in questo campo da quel tempo ai nostri giorni.

Chissà quale fine faranno anche tutte le mie ricerche per prendere contatto con questo piccolo mondo di artigiani, per vivere con loro le gioie di prove felicemente superate, e le delusioni di tentativi falliti e per sceverare fra le complicate rivalità professionali, come sempre e ovunque anche allora vivaci e tenaci, quanto c'era di buono e di originale nella loro attività tecnica.

Già nel periodo classico dell'organo italiano sonorità e meccanica erano considerati elementi indipendenti e complementari del vero artigiano, il quale si preoccupava non solo per il perfezionamento tecnico della fonica dello strumento, ma anche per il suo perfezionamento meccanico. In contrasto con giudizi troppo superficiali che svalutano, ignorano o negano addirittura il bisogno sentito in passato di progredire nella tecnica, possiamo affermare per svariate testimonianze che anche gli organari ita-

liani trovarono in tale aspirazione un potente elemento equilibratore, di capitale importanza per l'antica arte organaria. Ed è appunto a questo vecchio e sano principio di equilibrio tecnico che si ispira direttamente tutta l'opera di Vincenzo Mascioni. Egli ha il merito di aver fatto leva sulla tecnica dell'organo, ma col vigile controllo di sottoporre la stessa al rendimento artistico dello strumento.

L'organo non è pura sonorità: è nel tempo stesso una macchina complessa, che la tecnica moderna va continuamente evolvendo. Un organaro, per quanto fine sia la sua sensibilità acustica, per suggestivi i timbri da lui creati, non soddisferà mai del tutto se alla perfezione sonora non accoppierà quella meccanica. Ma la tecnica, dati gli sviluppi sorprendenti delle scienze applicate, si trova in corso di continuo superamento. Oggi è l'elettricità che ha portato le ultime innovazioni, ma chissà quali progressi potrà fare l'organo in futuro, e non è escluso che la cibernetica, la scienza della macchina pensante si insinui anche nella tecnica dell'organo.

Non possiamo affermare che l'organo ideale sia stato raggiunto nel '500 italiano, solo coll'armoniosa creazione dei mistici ripieni, o nel periodo bachiano colle scintillanti realizzazioni sonore, perchè anche le innovazioni tecniche portarono migliorie al rendimento artistico dello strumento. Gli sforzi degli Antegnati di rendere leggere le tastiere favorirono il virtuosismo del Merulo ed il consolidarsi della toccata organistica. Il nuovo somiere del Gasparini, che forniva direttamente l'aria ad ogni canna, toglieva gli squilibri di voce fra registro e registro. Il Foerner colla scoperta della bilancia pneumatica controllava l'esatta pressione d'aria, che ogni registro doveva avere per dare il suono più adatto.

Tutte le innovazioni introdotte dalla genialità inventiva degli organari convergono o a migliorare il suono o a perfezionare l'azione meccanica. I problemi che deve risolvere l'organaro moderno non sono affatto diversi da quelli che preoccupavano gli organari antichi: ma la soluzione non si troverà sulla via del rigido schematismo introdotto fra problemi fonici e questioni meccaniche. Purtroppo fu elevata fra fonica e meccanica una barriera artificiale. Di fronte ai problemi fonici le questioni meccaniche vennero nettamente staccate e le soluzioni di quest'ultime ottenute colle sole direttive tecniche si credette che dovessero indubbiamente concorrere anche a migliorare il rendimento estetico dello strumento.

Ma le conseguenze pratiche furono disastrose; l'esperienza insegnò che nell'organo la tecnica non è fine a sè stessa: essa deve mirare ben più in alto.

Ridare un'anima alla tecnica è la nobile aspirazione delle più sane correnti moderne, dopo gli sbandamenti di un recente passato. Questa si' alta meta Vincenzo Mascioni volle e seppe raggiungere. Non era un compito facile, perchè certi congegni introdotti col progresso della meccanica, certi sistemi costruttivi sembravano inconciliabili con la bellezza fonica. Le deficienze constatate erano reali, e perciò non si vedeva altro rimedio che tornare ai sistemi tradizionali, felicemente sanzionati dalla esperienza artistica secolare.

Da questo stato di cose, che aveva gettato un serio allarme nei paesi che contano le più gloriose tradizioni organistiche, nacque il bisogno di uno studio metodico. Il problema fu affrontato sotto tutti gli aspetti, specialmente nella sua importanza storica; ma fu l'analisi delle caratteristiche tecniche, condotta al lume di un rigoroso metodo scientifico, ad additare

la vera strada da seguire. La moderna investigazione scientifica portò a scoperte sorprendenti sulla formazione dei timbri organistici e spiegò con metodo sperimentale il processo di formazione del suono negli organi antichi, che per timbro di voce sono universalmente ritenuti i più perfetti.

Questi studi non rivestono solo interesse scientifico, ma portano a felici conclusioni d'importanza pratica per l'organaria moderna.

Alla domanda: «perchè si fanno misurazioni acustiche di organi barocchi?» posta come titolo da Werner Lottermoser, studioso di chiara fama nel campo acustico, ad un suo recente scritto, egli può rispondere in modo assai convincente. E' necessario entrare in qualche particolare.

Il più importante elemento costruttivo dell'organo barocco è il somiere a tiro, cioè il somiere nel quale le canne, che devono suonare su un solo tasto, sono collocate tutte su un canale dal quale ricevono l'aria. Questo tipo di somiere è essenziale per la formazione del timbro dolce e pastoso, che caratterizza le antiche sonorità organistiche. Tuttavia il Lottermoser deve ammettere che anche un somiere moderno, nel quale i canali non sono più disposti per tasto, bensì per registro, e usando pure la meccanica elettropneumatica, si può ottenere un ripieno di suoni, che conservano il caratteristico colore degli organi barocchi, usando però certi accorgimenti essenziali.

La stessa via, se non con metodo scientifico, ma con fine sensibilità artistica seguì Vincenzo Mascioni, e seppe piegare la tecnica, che minacciava di togliere all'organo la sua vera voce, e volle conservare il fascino di sonorità tradizionali, sia pure rifacendosi al passato dopo esperienze non soddisfacenti, ma raggiungendo così alla fine la più sicura vittoria.

Ad una tecnica impeccabile e tersa accoppiò la grande anima delle vere sonorità organistiche ed i suoi strumenti furono opere d'arte, che, mentre rivelano l'alta spiritualità dell'autore, riescono nobilmente degne di accompagnare colla loro voce la mistica solennità dei riti sacri.

Nulla di evanescente o di sdolcinato, nulla di eccezionalmente abbagliante in quelle armonie, ma una severa stilizzazione antiromantica in profondità; che amalgama il meglio delle vere sonorità organistiche di tutti i tempi.

E' doveroso ricordare quanto fruttuosi furono per il Mascioni i consigli di Mons. Raffaele Manari, che, se spinse il Mascioni sulla via del progresso tecnico, fu del pari inflessibilmente legato al rispetto della tradizione classica dell'organo italiano.

Vincenzo Mascioni compassato ed equilibrato in tutte le sue manifestazioni, fu anche nel concepire la fonica dell'organo il più austero dei grandi organari del suo tempo. Credo che questa sia la caratteristica più insigne dei suoi strumenti, caratteristica che sarà sempre più apprezzata col progredire della sensibilità verso una maggior valorizzazione delle vere sonorità organistiche.

Anche in passato, in un periodo di assestamento del gusto musicale italiano dominavano nell'organo due grandi correnti simboleggiate nei nomi Serassi e Callido. Al realismo sonoro della corrente serassiana si contrapponeva la perfezione formale della scuola callidiana, che stilizzava le sonorità e la tecnica; quest'indirizzo incontrò il favore dei posteri. Vincenzo Mascioni fu il Gaetano Callido dei nostri tempi.

RENATO LUNELLI

NOTIZIARIO

★ L'8 aprile 1954 l'organista Luigi F. Tagliavini ha tenuto un concerto comprendente musiche di Trabaci, Frescobaldi, M. A. Rossi, Merula, Scarlatti, Bach e Reger.

★ Il 13 maggio 1954 il « Madrigalchor » di Stuttgart, diretto dal M^o Hans Stadlmair, ha svolto un concerto con musiche di Gallus, Schütz, Scarlatti, Bruckner, David, Hassler, Isaak, Gastoldi e Di Lasso.

★ Nel quadro delle solenni celebrazioni per la Canonizzazione del Beato Pio X, il Pont. Istituto di Musica Sacra, incaricato dal Comitato per l'Anno Mariano di organizzare la parte musicale durante le cerimonie e il Triduo, ha curato:

— l'organizzazione di 5.000 cantori appartenenti a tutti i Collegi Ecclesiastici di Roma, i quali, sotto la direzione di Mons. Anglés, hanno eseguito nel pomeriggio del 29 maggio, i canti sulla piazza di S. Pietro, prima e dopo la solenne cerimonia della Canonizzazione, alternati ad altro gruppo di cantori diretti dal P. Baratta

— Domenica 30 maggio la Schola Cantorum dell'Istituto, con un gruppo di cantori dei Collegi Ecclesiastici diretti dal P. Baratta, ha eseguito in S. Pietro le parti variabili in gregoriano della solenne Messa Pontificale celebrata dall'Em.mo Card. Tisserant. Nel pomeriggio, all'imponente processione col Corpo del Santo, da S. Pietro a S. Maria Maggiore, hanno diretto i canti: Mons. Anglés, P. Baratta e P. Cardine;

— Lunedì 31 maggio, nella Basilica di S. Maria Maggiore, il Coro dell'Accademia di Vienna diretto da Mons. Francesco Kosch ha eseguito i canti in gregoriano durante la S. Messa Pontificale;

— Martedì 1^o giugno il Coro « Regensburger Domschatzen » di Ratisbona diretto da Mons. Theobald Schrems ha eseguito nella stessa Basilica, durante il Triduo in onore del novello Santo, i canti della Messa in gregoriano e polifonia;

— Mercoledì 2 giugno, ricorrenza dell'Onomastico di S. S. Pio XII, lo stesso Coro di Ratisbona ha tenuto un concerto nella sede dell'Istituto, eseguendo musiche di: de Victoria, Lotti, Palestrina, di Lasso, Allegri, Casciolini, Gabrieli e Caldara;

— Giovedì 3 giugno, sempre durante il Triduo nella Basilica di S. Maria Maggiore, la Schola Cantorum dell'Istituto ha eseguito i canti in polifonia e gregoriano, diretti dal M^o Bartolucci e dal P. Baratta, durante la S. Messa Pontificale; nel pomeriggio dello stesso giorno ha eseguito i canti della Benedizione Eucaristica;

— Nel pomeriggio di venerdì 4 giugno, in S. Maria Maggiore, durante l'ora di Adorazione del Clero, gli alunni dell'Istituto diretti dal P. Cardine hanno eseguito canti eucaristici.

★ 12 e 13 giugno 1954. Nelle solenni Canonizzazioni dei Beati Gaspare del Bufalo, Domenico, Savio, Pietro Chanel, Giuseppe Pi-

gnatelli e Maria Crocifissa di Rosa, la Schola Cantorum dell'Istituto ha eseguito, sia i canti sulla Piazza di S. Pietro il pomeriggio del 12, sia le parti variabili della Messa Pontificale nella Basilica di S. Pietro la mattina del 13; entrambe le esecuzioni sono state dirette dal P. Baratta.

DATI STATISTICI

sulla popolazione scolastica nell'Anno Accademico 1952-53

NAZIONALITÀ o	Canto gr.		Compos. sacra		Organo	
	Ord.	Str.	Ord.	Str.	Ord.	Str.
Argentina	—	1	—	—	—	—
Brasile	—	1	—	—	—	—
Bulgaria	1	—	—	—	—	—
Ceylon	—	1	—	—	—	—
Cina	1	—	—	—	—	—
Colombia	—	—	—	—	—	1
Corea	—	—	1	—	—	—
Eritrea	—	1	—	—	—	—
Germania	1	1	—	—	—	—
Inghilterra	—	—	—	—	—	1
Irlanda	1	—	—	—	—	—
Italia	7	2	6	—	2	4
Lituania	—	1	—	—	—	—
Messico	1	—	—	—	—	1
Olanda	2	1	2	—	—	—
Perù	1	—	—	—	—	—
Portogallo	3	—	—	—	—	—
Slovacchia	1	—	—	—	—	—
Spagna	8	3	—	—	1	—
Svizzera	—	—	—	—	1	—
Ungheria	—	1	—	—	—	—
U. S. A.	3	—	—	—	—	—
Venezuela	1	—	—	—	—	—
Vietnam	—	1	—	—	—	—
	31	14	9	—	4	7
Sacerdoti sec.	13	2	4	—	1	2
Sacerdoti reg.	17	9	5	—	3	3
Laici	1	3	—	—	—	2
Diplomati (Lic. e Magistero)	9	—	3	—	2	—

Direzione e Amministrazione: PONTIFICIO ISTITUTO DI MUSICA SACRA
Roma - Piazza S. Agostino, n. 20-A

IMPRIMATUR: † Fr. Petrus Canisius van Lierde. Episcopus Porphyr. Vic. Gen. Civ. Vatic.

TIP. POLICLOTTA VATICANA

DESCLÉE & Cⁱ

EDITORI PONTIFICI E TIPOGRAFI DELLA S. CONGREGAZIONE DEI RITI

PIAZZA GRAZIOLI, 4 - ROMA - TELEFONO 64395 - C. C. P. 1/4270

CANTO GREGORIANO

(N. 962) ATTI DEL CONGRESSO INTERNAZIONALE DI MUSICA SACRA. Organizzato dal Pontificio Istituto di Musica Sacra e dalla Commissione di Musica Sacra per l'Anno Santo (Roma, 25-30 Maggio 1950). Pubblicati a cura di Mons IGINO ANGLÈS.

Un volume in 8° (26 × 18 cent.) di 420 pagine. Stampa su bella carta con caratteri nitidissimi e di facile lettura.

Broché L. 5.250

Mons. C. ECCHER: CHIRONOMIA GREGORIANA. Dinamica, Movimento, Trasporto, ossia come leggere ed eseguire il Canto Gregoriano.

Teoria e Pratica, oltre 200 canti dell'Ordinario della Messa, Liturgia dei Defunti, Vespri e Sacre Funzioni. Un volume in-8° (cm. 20,30×16) di pagine 384.

In brochure L. 2.000

Legato in tela L. 2.700

Mons. C. ECCHER: IDEM, solo « PARS PRACTICA », un volume in-8° (cm. 20,30 per 16) di pagine 216.

Cartonato, dorso tela L. 1.500

(N. 780) LIBER USUALIS MISSAE ET OFFICII pro Dominicis et Festis cum cantu gregoriano ex editione Vaticana adamussim-excerpto et rhythmicis signis in subsidium cantorum a Solesmensibus monachis diligenter ornato. In 12° di 2008 pagine su carta sottile. Contiene in appendice la nuova Messa dell'Assunzione.

Legato in tela nera, angoli rotondi, taglio rosso L. 3.900

Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 4.300

(N. 780c) IDEM. In notazione musicale moderna con i segni ritmici. Contiene in appendice la nuova Messa dell'Assunzione.

Legato in tela nera, angoli rotondi, taglio rosso L. 3.900

Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 4.300

(N. 820) ANTIPHONALE SACROSANCTAE ROMANAE ECCLESIAE pro Diurnis Horis. Riproduzione dell'edizione tipica Vaticana dell'Antifonale, completamente aggiornata in quello che concerne i nuovi uffici. Notazione gregoriana con i segni ritmici. In 8° di 1488 pagine.

Broché L. 3.000

Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 3.900

- (N. 820a) IDEM. Edizione su carta sottile tipo indiana.
 Broché L. 3.375
 Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 4.275
- (N. 818) ANTIPHONALE MONASTICUM PRO DIURNIS HORIS, juxta vota RR. DD. Abbatum Congregationum Confoederatam Ordinis Sancti Benedicti a Solesmensibus Monachis restitutum. Notazione gregoriana con i segni ritmici. In 8° di 1360 pagine.
 Broché L. 3.000
 Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 3.900
- (N. 818a) IDEM. Edizione su carta sottile tipo indiana.
 Broché L. 3.400
 Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 4.300
- (N. 834) ANTIPHONALE ROMANO SERAPHICUM Pro Horis Diurnis a Sacra Rituum Congregatione recognitum et approbatum, atque auctoritate Rmi P. B. Marrani, totius Ordinis Fratrum Minorum Ministri Generalis, editum. Notazione gregoriana con i segni ritmici. In 8° di 1382 pagine.
 Broché L. 1.650
 Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 2.550
- (N. 696) GRADUALE SACROSANCTAE ROMANAE ECCLESIAE de Tempore et de Sanctis SS. D. N. Pii X Pontificis Maximi jussu restitutum et editum ad exemplar editionis typicae concinnatum et rhythmicis signis a Solesmensibus monachis diligenter ornatum. Notazione gregoriana con i segni ritmici. In 8° di 1152 pagine. Contiene in appendice la nuova Messa dell'Assunzione.
 Broché L. 2.800
 Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 3.700
- (N. 696a) IDEM. Su carta sottile tipo indiana.
 Broché L. 3.000
 Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 3.900
- (N. 698) LE NOMBRE MUSICAL GREGORIEN ou rythmique Grégorienne par le R. P. Dom A. MOCQUEREAU. Résumé de la méthode bénédictine. C'est un livre dont tous les maîtres de chapelle et tous ceux qui s'occupent de plain-chant devraient se pénétrer, car il résout l'importante question du rythme, dans son ensemble et dans ses moindres détails.
 Tomo I. Grande in 8° di 430 pagine.
 Broché L. 3.000
 Tomo II. Grande in 8° di 882 pagine.
 Broché L. 4.500
- (N. 840) VESPERALE ROMANUM cum cantu gregoriano ex editione Vaticana adamussim excerpto et rhythmicis signis a Solesmensibus monachis diligenter ornato. Un volume in 8° di 940 pagine.
 Sciolto L. 1.500
 Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 2.400
- (N. 703) INTRODUCTION A LA PALEOGRAPHIE MUSICALE GREGORIENNE par Dom Grégoire Me SUNOL, O.S.B., moine de Montserrat. Un fort volume petit in 8° de 676 pages comportant notamment près de deux cents tableaux ou reproductions photographiques et une carte géographique des notations. Editions sur beau papier.
 Broché L. 4.500
 Edition sur papier japon véritable.
 Broché L. 9.000

BOLLETTINO

DEGLI " AMICI DEL PONTIFICIO ISTITUTO
 DI MUSICA SACRA "