

Gubitosi - Mormone - Capuis - Procaccini
Furgeri - di Lotti - Bo

Voci di Donne

Opere Organistiche delle Compositrici Italiane tra XX e XXI secolo

Francesca Ajossa organo



VOCI DI *Donne*

Emilia Gubitosi (1887-1972)

01. *Introduzione e Capriccio fugato* 06:40

Tamara Mormone (1911–2010)

02. *Berceuse* 04:55

Fantasia e fuga in re minore

03. *Fantasia* 07:37

04. *Fuga* 05:18

Matilde Capuis (1913-2017)

Preludio, Allegro e Fantasia

05. *Preludio* 03:41

06. *Allegro* 03:17

07. *Fantasia* 05:38

Teresa Procaccini (1934)

Improvviso e Toccata, Op. 33

08. *Improvviso* 01:47

09. *Toccata* 06:40

Biancamaria Furgeri (1935)

Tre Quadri Musicali per Claudia

10. "Quasi una Fantasia" 03:28

11. "Umbræ Ibant Tenues..." 04:05

12. "Giochi Ostinati" 05:38

Silvana di Lotti (1942)

13. *Surfaces* 08:55

Sonia Bo (1960)

14. *Pascha rosarum* 03:00

15. *In Memoriam* 06:01

Francesca Ajossa

Organo Mascioni, opus 568

Sala Accademica del Pontificio Istituto di Musica Sacra, Roma

Ringraziamenti

“Voci di Donne” non sarebbe stato realizzabile senza la preziosa collaborazione di alcune persone, alle quali vanno i miei più sinceri ringraziamenti.

M° Angelo Castaldo, senza il quale non solo non sarebbe esistito questo progetto, ma nemmeno la persona e musicista che sono oggi.

Mons. M° Vincenzo De Gregorio, Preside del Pontificio Istituto di Musica Sacra, per la sua disponibilità e sostegno, dalla concessione della Sala Accademica, luogo eccezionale dove ho avuto l'onore di effettuare la registrazione, alle sue preziose e illuminanti testimonianze su alcune delle compositrici citate in questo lavoro.

Grada Van Beek-Donner Foundation, per il sostegno economico nella realizzazione di questo CD e dei miei studi musicali.

La mia famiglia, i miei amici e tutte le persone che mi accompagnano quotidianamente con gioia ed entusiasmo nel mio percorso “dalla Scuola alla Meraviglia”.

The realization of “Women’s Voices” would not have been possible without the precious collaboration of some people, to whom goes a heartfelt thanks.

M° Angelo Castaldo, without whom not only this project would not have existed, but not even the person and musician I am today.

Mons. M° Vincenzo De Gregorio, Headmaster of the Pontificio Istituto di Musica Sacra, for his openness and support, from the concession of the hall, exceptional place where I had the honour to record, to his precious and interesting stories about some of the composers who are mentioned in this work.

Grada Van Beek-Donner Foundation, for the economic support in the realization of this CD and of my musical studies.

My family, friends and all the people who always stand by me with joy and enthusiasm in my journey “from School to Wonder”.

Registrazione / Recording:

25 e 26 Giugno 2019

Direzione Artistica: Angelo Castaldo e Francesca Ajossa

Assistente ai registri: Angelo Castaldo

Tecnico del suono / Sound engineer: Fabio Ferri

Editing: Andrea Dandolo

Libretto e traduzioni / Booklet & translation: Francesca Ajossa

Photo cover: Furio Casini



Emilia Gubitosi



Teresa Procaccini



Sonia Bo



Matilde Capuis



Silvana di Lotti



Biancamaria Furgeri

Nonostante la parola “Musica” sia di genere femminile in quasi tutte le lingue del mondo, siamo abituati a vedere la Storia della Musica come fatta esclusivamente dagli uomini; chiunque, infatti, potrebbe citare il nome di un compositore, ma pochissimi saprebbero menzionare quello di una compositrice.

Eppure quello tra donne e musica è sempre stato un rapporto che ha prodotto frutti molto interessanti, sia per quanto riguarda l’esecuzione che la composizione, e fin dal Rinascimento ci sono state delle musiciste che, nonostante le costrizioni sociali e culturali del loro tempo, hanno saputo dare un contributo alla musica con brani che non hanno niente da invidiare a quelli dei compositori più conosciuti, ma nonostante ciò fanno molta più fatica ad entrare nel repertorio e nella memoria collettiva.

Questo problema diventa ancora più evidente se si parla di uno strumento come l’organo che, per il suo legame con l’ambiente sacro ed ecclesiastico, è sempre stato considerato uno strumento “per soli uomini”. La prima vera e propria generazione di virtuose dell’organo risale infatti solo agli inizi del Novecento.

Questo progetto è dedicato proprio alla musica per organo delle compositrici del XX e XXI secolo, periodo in cui, grazie all’aumento delle “quote rosa” anche nell’ambito della composizione, le donne sono finalmente riuscite a far sentire la propria voce.

Un repertorio straordinario per il quale è stato scelto non a caso il grande organo “Mascioni” del “Pontificio Istituto di Musica Sacra” a Roma, luogo per eccellenza della musica sacra da dove partire per raccontare per la prima volta questa pagina di storia tutta al femminile.

Il presente lavoro, tuttavia, non nasce come provocazione o iniziativa femminista “da donna per le donne”, ma più per un bisogno di condividere qualcosa che ancora non era stato detto.

Un bisogno che nasce dalla pura curiosità, divenuta poi interesse e in seguito studio di un repertorio che rappresenta la crescita di un fenomeno, quello delle donne in musica, nonché la crescita di uno stile, che dal tardo-romantico si spinge ai confini della musica contemporanea.

Rappresenta inoltre la crescita di me stessa come musicista e come donna, dal tenero conforto della “Scuola” all’ignota e affascinante “Meraviglia” di ciò che viene dopo.

E mentre è alla mia “Scuola” che dedico questo CD, auguro a chi lo ascolta la scoperta della “Meraviglia”.

Francesca Ajossa

In una prima parte dedicata alle decane delle compositrici italiane, non si può non iniziare da **Emilia Gubitosi** (1887-1972), che nel 1906, dopo aver dovuto richiedere un permesso al Ministero, si diplomò in Composizione presso il Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli, divenendo la prima donna in Italia ad ottenere questo titolo.

Fondatrice dell'Associazione Musicale Alessandro Scarlatti di Napoli, pianista concertista e insegnante, Emilia Gubitosi si dedicò ampiamente alla revisione, trascrizione e rielaborazione di musiche del Sei-Settecento, oltre alla composizione di non poche musiche originali.

Una di queste è l' "**Introduzione e Capriccio Fugato**", originariamente scritta per orchestra e ridotta per Organo da Vincenzo Marchetti.

Il brano si apre con una *Introduzione* in forma di corale, basata sulla ripetizione di terzine in progressioni armoniche ascendenti e discendenti e spesso sincopate, elemento che verrà ripreso largamente per tutto lo svolgersi della composizione. Il *Capriccio Fugato* inizia poco dopo, con l'insinuarsi del tema in sestine di semicrome che si alternano tra le due mani, contrapponendosi al controsoggetto costituito dalle terzine già introdotte precedentemente. Questi elementi vengono in seguito elaborati e ampliati in maniera più libera, conducendo l'ascoltatore al monumentale "*Grave*" centrale dove il soggetto viene ripreso in forma di corale con una scrittura armonicamente molto più densa. Densità che si dissolve gradualmente nell' "*Impetuoso*" finale dove, sebbene il tempo rimanga costante, il progressivo avvicinamento degli accenti melodici suggerisce un grande crescendo di intensità oltre che di dinamiche. Il movimento inesorabile di questa sezione viene interrotto da tre accordi secchi e decisi che concludono la composizione in modo maggiore.

Nella sua "**Berceuse**" **Tamara Mormone** (1911-2010) ci trasporta in un universo calmo e sereno già dalle prime note.

L'autrice crea un movimento oscillante paragonabile a quello dell'apertura e chiusura di un mantice: la prima parte della battuta, in ritmo acefalo, costituisce un "crescendo" sia come altezza che numero di note, culminante in un'appoggiatura che risolve sull'accordo di mi minore nel secondo movimento, in "diminuendo" in quanto si torna alla situazione di calma iniziale.

Su questo accompagnamento, che mantiene la stessa forma per tutta la prima sezione, viene esposta la melodia nel registro dell'Oboe. Anch'essa, dopo un inizio in levare, è costituita da una "apertura" con un salto di terza seguita da una "chiusura" con note più gravi, e una seconda simile alla prima ma con un salto di ottava, che va a "chiudersi" anch'essa concludendo la frase in "diminuendo".

Tutta la prima parte prosegue con successive variazioni di tema e accompagnamento tramite l'aggiunta di semicrome ora legate e ora staccate, che però mantengono sempre lo stesso movimento oscillatorio tipico della "ninnananna" a cui si ispira questa composizione.

La seconda parte si distingue per un cambiamento dell'accompagnamento che risulta più statico e basato su una singola nota, come un pedale su cui vengono fatte delle piccole variazioni.

Su questo si sviluppa una seconda melodia, questa volta in battere, che mantiene dei legami con la prima nelle figurazioni e nei ritmi utilizzati.

Vi è in seguito una ripresa della prima sezione dove, in seguito ad alcune variazioni, il brano si conclude in una ripetizione più intima di tema e accompagnamento nel registro della Voce Umana, per finire con un grande diminuendo sull'accordo

di settima di dominante che rimane sospeso nell'ultima battuta.

In contrasto con questa composizione molto intima ed essenziale, vi è la *“Fantasia e Fuga”*, in cui la stessa Mormone si misura con forme musicali legate alla tradizione musicale del Barocco arricchendole con armonie tipicamente romantiche, un frequente uso della poliritmia e un tipo di scrittura ricco di sonorità ampie e dense.

La *Fantasia* si apre in pianissimo con un'esposizione lineare del tema, che presenta la tipica retorica della domanda-risposta: una prima parte che si ferma sulla dominante seguita da una seconda che termina sull'accordo di tonica. Una grande importanza viene data al salto di quarta ascendente, su cui sono basate le prime due cellule tematiche; questo verrà impiegato a lungo nella composizione, sia nella forma originale che in inversione.

La prima sezione del brano è interamente dedicata all'elaborazione del tema, su un accompagnamento di semicrome che si alternano tra le due mani creando un grande movimento e accompagnando i cambiamenti dinamici.

La comparsa di alcune terzine alla fine di questa sezione preannuncia l'inizio di un intermezzo più calmo, sul registro della Voce Celeste, che prelude a una nuova sezione di elaborazione del tema simile alla prima. Vi è poi una parte libera in cui si alternano suoni e movimenti differenti, che richiamano lontanamente il tema ma mai in maniera chiara. Questo compare infatti per l'ultima volta nel diminuendo finale, arricchito da grandi armonie parallele costruite su di esso.

La *Fuga* è costruita su un soggetto che conserva l'elemento del salto di quarta; vi è associato un controsoffitto dal ritmo complementare, in modo che la sovrapposizione dei due crei l'impressione di un movimento continuo.

Possiamo identificare una struttura abbastanza chiara, che prevede il passaggio, tramite dei divertimenti in cui si elaborano soggetto e controsoffitto, alle tonalità vicine, prima di tornare a quella di impianto. La parte finale è quella degli Stretti, in cui il soggetto, la sua diminuzione e il suo aggravamento si intrecciano più volte in un crescendo di tensione che conduce alla solenne armonizzazione finale.

Nata a Napoli nel 1913, **Matilde Capuis** (1913-2017) si dedicò largamente, oltre alla sua carriera di pianista, alla composizione per diverse formazioni e all'insegnamento.

Il suo *“Preludio, Allegro e Fantasia”* è ispirato a un'immagine che la stessa compositrice descrive in prefazione: *“Una calma sera d'estate. La chiesa si innalza sull'armoniosa piazza del paese. Quando vi si entra, tutto è nel silenzio. Gli ultimi raggi di sole giocano con i colori delle magnifiche vetrate. Il presente diventa indistinto, i pensieri scorrono liberamente. Si risveglia il desiderio di comporre per organo”*.

Il *Preludio* è basato su armonie di settima e nona, in gran parte diminuite, sotto forma di accordi o costruite in un “crescendo” formato dalla progressiva sovrapposizione delle note che vi appartengono.

Su questa atmosfera dal carattere incerto e misterioso, si sviluppa pian piano una melodia piuttosto libera e cantabile, che aiuta nella definizione della direzione e delle dinamiche del brano.

In questa prima parte, dalla struttura molto aperta, si passa dall'incertezza iniziale a una maggiore sicurezza legata all'esposizione della melodia, che frammentandosi gradualmente si dissolve sul finale. Il Forte delle ultime due battute del *Preludio* preannuncia il carattere completamente diverso

dell'*Allegro*, deciso ma pur sempre leggero.

Il Tema, in 6/8 e dal ritmo danzante, viene esposto per la prima volta al Pedale, mentre ai manuali viene affidato un "commento" costituito da una serie di accordi in successione cromatica discendente.

Le due figurazioni ritmiche che compaiono nella prima battuta costituiscono il materiale di tutto il brano, in cui viene fatto un largo uso di cromatismi e diversi tipi di articolazione.

Alla prima sezione di esposizione, forte e decisa, si contrappone una parte più libera e introversa, in cui le linee del pedale, ricche di riferimenti tematici, si alternano a quelle dei manuali costituite da terzine di crome legate, figurazione finora mai comparsa.

Tramite una lunga transizione, in cui gli elementi tematici iniziali vengono utilizzati per creare un crescendo di dinamiche e intensità, si arriva quindi al finale.

Questo non è altro che una variazione del tema che, attraverso elementi ritmici più incisivi, regala un grande senso di maestosità alla conclusione.

L'ultimo movimento, chiamato "*Fantasia*", è costituito dall'alternarsi di tre sezioni ben distinte, che riassumono in parte gli elementi già trovati precedentemente.

Il "*Maestoso*" iniziale, pur essendo basato su un materiale melodico diverso, ricorda il Preludio per la sua concezione di "verticale" e per le complesse armonie utilizzate, che unite al frequente utilizzo di ritmi sincopati generano un grande senso di tensione e movimento. Si passa poi a un "*Allegretto*", paragonabile al precedente "*Allegro*" per l'utilizzo dello stesso tempo (6/8) e lo stesso ritmo puntato, oltre al carattere ugualmente leggero e danzante. Dopo una breve sezione di "*Maestoso*" che si conclude con un piccolo solo di pedale, viene quindi

introdotto l' "*Andantino*", sezione in cui un movimento continuo di semicrome è sovrapposto a una melodia il cui ritmo e il frequente uso di cromatismi definiscono un carattere ironico e sfuggente.

Dopo una ripetizione e variazione delle tre sezioni, si giunge a un "*Maestoso*" in piano, dove sezioni melodiche ai manuali si alternano a piccole ma virtuose cadenze di pedale, per poi tornare insieme nell'ultima pagina, dove le dinamiche e le armonie sempre più dense e riavvicinate creano un grande crescendo di tensione.

Sul finale, in modo analogo agli altri due movimenti, lo stato di calma che sembra essere stato raggiunto è improvvisamente interrotto dai due accordi forti e accentuati che concludono il brano.

Il nostro percorso continua con **Teresa Procaccini** (1934), allieva della celebre scuola organistica di Fernando Germani, insegnante di composizione e autrice di una vastissima produzione di pagine per orchestra, strumento solista, opere per ragazzi e composizioni per cartoni animati e spettacoli teatrali.

L' "*Improvviso e Toccata*" è un chiaro esempio della sua padronanza della scrittura organistica e del suo stile brillante ma mai superficiale, ispirato alla musica Novecentesca e in particolare alla scuola francese, pur mantenendo dei tratti di classicità.

L' "*Improvviso*" è di matrice neoclassica, incentrato su una melodia fresca e brillante contrapposta ad armonie modaleggianti e politonalità, la cui disposizione in successione cromatica e in contrattempo rispetto al pedale contribuisce a rendere chiaro e incalzante il ritmo del brano.

La "*Toccata*" segue un modello piuttosto classico, in cui il tema al pedale, deciso e ritmato, si alterna a figurazioni veloci ai manuali che creano un

costante movimento e definiscono il contesto armonico.

Il brano procede, interrotto da una breve cadenza di pedale che prelude all'impetuoso crescendo finale, con una costante ripetizione e variazione del tema principale, reso talvolta più cantabile o utilizzato come spunto per altri elementi melodici, e l'alternarsi delle figurazioni di accompagnamento. Queste tecniche creano un perfetto equilibrio tra ripetizione e variazione, rendendo interessante ed entusiasmante la composizione che grazie al tema mantiene comunque la sua unità.

I *“Tre Quadri Musicali per Claudia”* di **Biancamaria Furgeri** (1935), affermata pianista, organista e compositrice, rappresentano un perfetto anello di collegamento tra lo stile tardo-romantico che caratterizza i brani già presentati e quelli che seguono, in un percorso che va fino alla musica dei giorni nostri. L'autrice utilizza infatti un linguaggio piuttosto contemporaneo dal punto di vista armonico, conservando però dei legami con la tradizione per la linearità delle melodie e delle forme utilizzate.

I Tre Quadri, dedicati all'organista Claudia Termini come *“omaggio alla sua maestria di interprete”*, corrispondono a tre immagini distinte, a cui l'autrice si ispira per definire il carattere dei movimenti. Il primo, *“Quasi una fantasia”*, ha un carattere piuttosto inquieto, realizzato nella prima e ultima sezione tramite delle terzine veloci e cromatiche che si alternano a figurazioni incalzanti al pedale, da eseguire con articolazioni chiare e taglianti.

La parte centrale è invece leggermente più calma, ma le figurazioni accordali ricche di sincopi e controtempi, da eseguirsi con molta elasticità di ritmo secondo le indicazioni dell'autrice, continuano a trasmettere il senso di inquietudine e instabilità che

caratterizza il quadro.

Il secondo movimento, *“Umbræ ibant tenues”*, è ispirato al frammento virgiliano dal IV libro delle *Georgiche*: *“...Commosse al suo canto, dalle sedi profondo dell'Erebo, ombre venivano leggere, simulacri poveri di luce...”*.

Esso è basato su un unico canto al pedale, eseguito con il suono di un'ancia dolce, sul quale intervengono delle sequenze di accordi al Recitativo, contribuendo a rendere il carattere malinconico del brano. Vi è poi una sezione più mossa, piuttosto breve, in cui tre voci di flauto affiorano in una sorta di contrappunto intimo e essenziale, prima di tornare alla melodia del pedale che conclude il brano nello stesso modo in cui era iniziato.

“Giochi Ostinati”, terzo ed ultimo movimento, è costruito sotto forma di toccata, leggera e brillante. All'ostinato di crome eseguito talvolta ai manuali, talvolta al pedale, si contrappongono degli accordi dissonanti, staccati e secchi, i cui ritmi spesso piuttosto complessi contribuiscono a mantenere viva l'eccitazione del brano. A partire dall'inizio, dove sezioni *“a tempo”* si alternano a figurazioni più lente che interrompono lo scorrere della musica, questa diventa sempre più decisa e incalzante.

Questo aumento di tensione e sonorità porta quindi all'episodio finale, più calmo, in cui l'utilizzo delle campane rende il clima grandioso e festoso.

In *“Surfaces”*, scritto dalla celebre compositrice e insegnante torinese **Silvana di Lotti** (1942), troviamo un uso dell'organo alquanto innovativo, in cui il carattere del brano inizia ad essere definito non più da armonia e melodia, ma attraverso la creazione di effetti e atmosfere sonore.

Fin dalle prime pagine, viene lasciata una grande libertà all'interprete, al quale viene richiesto di suonare delle figurazioni molto rapide senza che

però venga fissata una sequenza di note.

Tra queste sezioni molto libere, in pianissimo, che creano una sorta di colore lontano e in cui solo la durata delle note del pedale è definita, si inizia a scorgere una melodia, che man mano assume sempre più importanza fino a sovrastare le figurazioni veloci, che scompaiono nella seconda sezione.

In tutta la parte centrale, fissata in maniera chiara in partitura, si assiste al continuo alternarsi di una voce principale con delle figurazioni “di commento” nelle altre parti, fondamentali per descrivere lo stato d’animo del momento. Assistiamo quindi all’utilizzo di cluster in arpeggi, acciacature o elementi molto ritmici e percussivi nelle parti dal carattere più brillante, o un semplice movimento di valori lenti in quelle più calme. Nel finale vi è un ritorno all’indefinitezza iniziale, in quanto compaiono di nuovo le figurazioni libere e veloci, utilizzate prima per realizzare un grande crescendo e infine un grande diminuendo che chiude il brano nel silenzio.

“*Pascha Rosarum*” è un brano scritto dalla pluripremiata compositrice **Sonia Bo** (1960), allieva di F. Donatoni presso l’Accademia di S. Cecilia e di R. Dionisi ed A. Corghi presso il Conservatorio di Milano, dove ricopre attualmente la cattedra di Composizione e di cui è stata Direttore dal 2010 al 2013. Ispirato alla solennità della Pentecoste, il brano ricorda il momento il cui lo Spirito Santo andò a posarsi sugli Apostoli sotto forma di lingue di fuoco.

Queste vengono rese, dopo un’apertura forte e solenne, come una serie di cadenze ascendenti e discendenti che vanno a formare dei cluster, i quali a loro volta si dissolvono in altre cadenze in un movimento che viene ripreso lungo tutta la durata del brano. Questi episodi si alternano ad alcune

parti più definite con precisi e taglienti elementi ritmici, che insieme al dettagliato utilizzo dei registri di 8’,4’ e 2’ con i raddoppi di ottava e i cambiamenti dinamici che ne derivano, arricchiscono notevolmente il brano rendendolo un innovativo e interessante affresco sonoro.

In “*In Memoriam*”, dedicato “*alla Nonna Nora*”, Sonia Bo si basa sul lamento funebre di S. Ambrogio in morte del fratello Satiro, associando le quattro sezioni in cui si divide il testo ad altrettanti frammenti di musicali, parte del cui materiale è tratto dall’Antifona *Commune Doctorum*.

“*Stringevo, sì, le mie braccia, ma ormai avevo perduto chi stavo abbracciando e ne raccoglievo con la bocca l’estremo anelito, per aspirare la morte insieme con lui. Ma, non so come, quel suo anelito è divenuto per me fermento di vita...*” è la prima immagine che compare, descritta attraverso dei cluster dal suono cupo che man mano si dissolvono come un abbraccio che si scioglie, lasciando spazio a una parte dal carattere molto ritmico che viene messa in rilievo.

Vi è quindi una sezione alquanto libera, costituita da una grande cadenza in un movimento di anabasi e catabasi, che ogni tanto si ferma come per prendere un respiro e subito dopo riprende il suo movimento.

“*Fu rapito perché non cadesse nelle mani dei barbari, fu rapito perché non vedesse l’eccidio di tutta la terra, la fine del mondo, l’uccisione dei suoi cari, la morte dei cittadini, infine – pena più crudele d’ogni morte – la profanazione delle vergini consacrate e delle vedove...*”.

Assistiamo qui al continuo alternarsi di sezioni “a tempo” con cluster che diventano sempre più ampi e dissonanti, e sezioni cadenzali che riprendono il movimento di ascesa e discesa già incontrato pre-

cedentemente. Queste si uniformano sempre di più all'armonia dei cluster sul finale, costituito dalle due note più gravi della pedaliera sovrapposte in un intervallo di seconda minore.

“Attraverso l'ombra sforziamoci di giungere alla verità”.

A partire da questo suono, il più cupo possibile, si sviluppano una serie di movimenti ascendenti che, conducendo le mani dell'esecutore verso la parte superiore della tastiera, trasportano l'ascoltatore “dal buio alla luce”.

“Anche il cielo non sempre risplende per le lucenti sfere delle stelle ed è, per così dire, adorno di corone. Non sempre biancheggia per il sorgere della luce, è dorato dai raggi del sole, ma con assidua vicenda quel graditissimo volto del mondo, diciamo così, è oscurato dall'umido brivido delle notti. Che c'è di più gradito della luce, di più lieto del sole? Essi ogni giorno tramontano; tuttavia non ci affliggiamo che ci siano venuti a mancare, perché sappiamo in anticipo che entrambi ritornano.”

La luminosità di questa immagine viene resa attraverso la sovrapposizione di due voci brillanti e dalle articolazioni spiccate, da eseguire nella parte più acuta della tastiera e con sonorità trasparenti. Questo luminoso episodio si dissolve però poco dopo, in una sezione che ricorda le buie immagini precedenti. Gli elementi brillanti dell'inizio della sezione ricompaiono negli ultimi istanti del brano, donando a questo finale apparentemente cupo uno spiraglio di luce e di ottimismo.

Bibliografia Essenziale

A. Castaldo (1973). *Prefazione all'“Introduzione e Capriccio Fugato”* di Emilia Gubitosi (2008). Edizioni EurArte, Varenna.

M. Capuis (1913-2017). *Prefazione al Preludio, Allegro e Fantasia* (1956). Furore Verlag, Kassel.

L. Salvadori (1958). *Prefazione all'“Improvviso e Toccata”* di Teresa Procaccini (2000). Edizioni Carrara.

B. Furgeri (1935). *Prefazione ai “Tre Quadri per Claudia”* (2013). Edizioni Carrara.

S. Bo (1960). *Pascha rosarum* (2008), Sonia Bo Website. <http://www.soniabo.eu/pascha-rosarum>

S. Bo (1960). *In memoriam* (1997), Sonia Bo Website. <http://www.soniabo.eu/in-memoriam>



Organo Mascioni (opus 568) - Pontificio Istituto di Musica Sacra, Roma.

Nella sala accademica (Palazzo di Gregorio XIII) è stato ubicato il grande organo Mascioni che nell'animo del suo ideatore, Raffaele Manari, doveva assolvere il duplice scopo di sostenere il suo ambizioso progetto didattico e, contemporaneamente, di far gustare al pubblico romano le numerose pagine della letteratura organistica di diverse epoche e scuole eseguite su uno strumento che offriva una tavolozza timbrica di adeguata ampiezza.

Disposizione Fonica



IV - Solo Espressivo

Dulciana 16'
 Principale forte 8'
 Flauto aperto 8'
 Clarabella 8'
 Viola d'orchestra 8'
 Corno camoscio 4'
 Corno dolce 4'
 Ottavino 2'
 Cromorno 8'
 Corno inglese 8'
 Corno d'orchestra 8'
 Tuba mirabilis 8'
 Tuba 4'
 Tremolo
 Arpa-celesta [V]
 Campane
 Tremolo

V - Eco Espressivo

Dulciana 16'
 Dulciana 8'
 Eolina 8'
 Corno di notte 8'
 Quintadena 8'
 Flauto d'eco 4'
 Eolina 4'
 Salicetto 2'
 Cornettino 3 file
 Armonia eterea 3 file
 Voce eterea 8'
 Cornamusia 8'
 Voce angelica 8'
 Tremolo
 Arpa-celesta
 Campane [IV]

I - Positivo espressivo

Bordone [III] 16'
 Principale 8'
 Flauto a cuspidi 8'
 Bordoncino 8'
 Dolce 8'
 Viola d'amore 8'
 Flauto dolce 4'
 Nazardo 2.2/3'
 Flageoletto 2'
 Decimino 1.3/5'
 Piccolo 1'
 Ripieno 5 file
 Unda maris 8'
 Clarinetto 8'
 Tromba dolce 8'
 Tremolo
 Arpa-celesta [V]
 Campane [IV]

II - Grand'Organo

Principale 16'
 Principale I 8'
 Principale II 8'
 Flauto traverso 8'
 Dulciana 8'
 Ottava 4'
 Flauto camino 4'
 Violetta 4'
 Duodecima 2.2/3'
 XV 2'
 Sesquialtera 2 file
 Ripieno 4 file
 Ripieno 5 file
 Voce umana 8'
 Controfagotto [III] 16'
 Tromba 8'
 Tromba armonica [III] 8'
 Chiarina armonica [III] 4'
 Arpa-celesta [V]
 Campane [IV]

III - Espressivo

Bordone 16'
 Principalino 8'
 Eufonio 8'
 Bordone dolce 8'
 Salicionale 8'
 Viola da gamba 8'
 Flauto armonico 4'
 Flautino 2'
 Ripieno 5 file
 Voce celeste 8'
 Concerto viole 8'
 Controfagotto 16'
 Oboe 8'
 Tromba armonica 8'
 Chiarina armonica 4'
 Voce corale 8'
 Tremolo
 Arpa-celesta [V]
 Campane [IV]

Pedale

Contrabbasso acustico 32'
 Contrabbasso 16'
 Violone 16'
 Subbasso 16'
 Bordone [III] 16'
 Dulciana [V] 16'
 Gran quinta 10.2/3'
 Basso 8'
 Bordone 8'
 Bordone [III] 8'
 Armonica [V] 8'
 Basso di viola 8'
 Violoncello 8'
 Quinta 5. 1/3'
 Ottava 4'
 Flauto 4'
 Decima 3.1/5'
 Silvestre 2'
 Controfagotto [III] 16'
 Bombarda 16'
 Fagotto [III] 8'
 Tromba [II] 8'
 Chiarina [II] 4'
 Campane [IV]

Despite *Music* being a feminine noun in most of the languages, the world of music is predominantly dominated by men. If you were to ask a random passer-by to name a composer, no doubt that he or she could name a male one without too much trouble. I'm afraid, though, that only few would name a female composer.

And yet the relationship between women and music has always produced very interesting outcomes regarding both the performance as well as the composition. As early as the Renaissance there have been women who, despite the social and cultural context of their time, contributed to music with compositions that have nothing to envy to those of the most famous male composers. However, these pieces are very rarely considered as part of the repertoire and remain for the most part unknown.

This is even more evident when we talk about an instrument like the Organ which, for its link with the sacred and ecclesiastical world, has always been considered as an "exclusively male" instrument. The first proper generation of female organ virtuosos can, in fact, be dated back only to the beginning of the twentieth century.

This project is dedicated to the organ music by female composers in the twentieth and twenty-first century, period in which the 'women's voice' finally reached the masses thanks to the growth of the female presence in the composition field.

An extraordinary repertoire for which I chose the great "Mascioni" organ of the "Pontificio Istituto di Musica Sacra" in Rome, a benchmark for sacred music from which we start telling for the first time this "all pink" page of history.

This initiative, however, is not intended as a provocation or feminist initiative "by a woman for women", but rather as a need to share something that had never been told before.

A need which origin lies in pure curiosity, which has developed into interest and then study of a repertoire which represents the growth of a phenomenon, that of women in music, and the growth of a musical style, which from late-romantic pushed the boundaries of contemporary music.

Moreover, it represents my personal growth as a musician and as a woman, from the tender comfort of the "School" to the unknown and fascinating "Wonder" of what comes next.

And while it is to my "School" to whom I dedicate this CD, I hope that the listeners can discover the "Wonder".

Francesca Ajossa

In the first part, dedicated to the deans of Italian composers, it is impossible not to start with **Emilia Gubitosi** (1887-1972), who in 1906, upon approval of the Minister, was allowed to complete the Composition studies at the Conservatorio San Pietro a Majella in Naples, thereby becoming the first woman in Italy to obtain this title.

Founder of the Musical Association Alessandro Scarlatti, concert pianist and teacher, Emilia Gubitosi dedicated her life to the revision, transcription and re-elaboration of works from the seventeenth and eighteenth century. Besides, she also wrote a big number of original pieces.

Among these is the *“Introduzione e Capriccio Fugato”*, initially written for orchestra and later transcribed for organ by Vincenzo Marchetti.

The piece starts with an *Introduction* in the form of a choral, based on the repetition of triplets in ascending and descending harmonic progressions and often syncopated, an element which is used throughout the composition.

The *Capriccio Fugato* starts right after this with the introduction of a sixteenth-notes movement which, in contrast to the previously introduced countersubject made of triplets, is interchanged between the two hands. These elements are elaborated and expanded in a freer way, leading the listener to the *“Grave”* in the middle of the piece, where the subject is again exposed in a choral form but with a much more dense harmonic writing.

A density which gradually fades out in the final *“Impetuoso”* where, despite the beat remaining the same, the choice of placing the melodic accents closer and closer to each other suggests a big crescendo of intensity and dynamics.

The incessant movement of this part is interrupted by three dry and resolved chords, which conclude the piece in major.

In her *“Berceuse”* **Tamara Mormone** (1911-2010) leads us to a calm and quiet universe since the very first notes.

The author creates an oscillating movement like the one of the opening and closing of a bellows: the first part of the bar defines a *“crescendo”* both in pitch and number of notes, which culminates in an appoggiatura that resolves into a e-minor chord on the second movement, a *“diminuendo”* that brings us back to the initial situation.

On this accompaniment, that keeps the same form in all of the first part of the composition, the melody is introduced in the Oboe sound.

Beginning with an upbeat, it contributes to keep the oscillating movement through the various *“crescendo”* and *“diminuendo”* that it suggests.

All of the first section appears as a variation of these motives through the introduction of legato and staccato sixteenth-notes whilst keeping the same oscillating movement, typical of the lullaby form upon which this piece is inspired.

The second part is identified by a change in the accompaniment, resulting more static and based on a single note, like a pedal-point on which a few variations are made.

A second melody is developed, keeping some links to the first in the figurations and rhythms that are used. After that there's a recap of the first section where, after some variations, the piece goes to an end with the repetition of theme and accompaniment in the Voce Umana sound, leading to a diminuendo on the dominant-seventh chord that remains suspended in the last bar.

In contrast with this intimate and linear piece, there's the *“Fantasia e Fuga”*, where T. Mormone deals with musical forms from the Baroque repertoire, enriching them with typically romantic harmonies, a frequent use of polyrhythms and a way of writing which is full of big and dense sonorities.

The *Fantasy* starts in pianissimo with a linear exposi-

tion of the theme, presenting the question-answer rhetoric form: a first part ending on the dominant followed by a second one ending on the tonic. A large emphasis is placed on the ascending-fourth interval, on which the first two thematic cells are based; this will be used a lot throughout the composition, both in the original and the inverted form.

The first part of the piece is fully dedicated to the elaboration of the theme, on a constant element of sixteenth-notes which go from one hand to the other, creating movement and accompanying the dynamic changes.

The introduction of some triplets at the end of this section brings us to a more quiet and calm part, in the sound of the *Voce Celeste*, after which comes a new one similar to the first. There's then a free part where different sounds and movements are interchanged, faintly recalling the theme but never in a clear way. This appears for the last time in the final phrase, enriched by big and majestic parallel harmonies.

The *Fugue* is built on a subject which preserves the fourth-interval element; a countersubject is associated to it, with a complementary structure which creates, when the two are juxtaposed, a constant flow of sixteenth-notes.

We can identify a very clear structure which brings the music, through some episodes based on subject and countersubject, to the closely related keys, before going back to the original one. The final part is that of the *Stretto*, where the subject, its diminution and augmentation are interlaced in a big and tense crescendo culminating in the solemn final harmonization.

Born in Naples in 1913, **Matilde Capuis** (1913-2017) dedicated her career to the piano, teaching and composing of music for various ensembles and solo instruments.

Her "**Preludio, Allegro e Fantasia**" is inspired by an image which the composer herself describes in the

preface: "*A quiet summer evening. The church watches over the harmonious town square. The last rays of sun play with the colors of the magnificent stained-glass windows. The present becomes indistinct - thoughts flow freely. Awakening: a wish to compose for the organ.*"

The *Prelude* is based on harmonies of seventh and ninth, diminished for the most part, in the form of chords or built up in a crescendo thanks to the progressive overlapping of notes of the harmony.

In this uncertain and mysterious atmosphere, a melody is developed, free and cantabile, which helps in the definition of the direction of the piece.

In this first part, with a very open structure, we depart from the feeling of uncertainty to confidence that is linked to the exposition of the melody, which will gradually dissolve and fade out at the end.

The Forte of the last two bars of the *Prelude* forewarns us of the completely different character of the *Allegro*, resolved but always light.

The theme, in 6/8 and with a dancing rhythm, is presented for the first time in the pedal, while the hands "comment" with a series of chords in descending chromatic motion.

The two rhythmical cells which appear in the first bar represent the rhythmic material of the whole piece, where chromaticism and different types of articulation are frequently employed.

The first expositive section is put into contrast with a more free and introverted part where the pedal lines, full of thematic quotes, are juxtaposed to legato triplets played in the hands.

Through a long transition, in which the original elements are used to create a crescendo of sound and tension, we eventually reach the final. This consists of a variation of the theme, where the use of more incisive rhythmical figures makes for a great and majestic ending.

The last movement, called "*Fantasia*", is based on the interchange of three distinct sections, which sum-up

part of the elements that were previously used in the composition.

The initial *"Maestoso"*, even though it's based on different melodic material, recalls the *Prelude* for its "vertical" conception and the complex harmonies that are used, which together with the syncopated rhythms create a big sense of tension and movement. We then move to an *"Allegretto"*, comparable to the previous *"Allegro"* for the use of the same tempo-signature (6/8) and the same dotted rhythms, in addition to the same light and dancing character. The *"Andantino"* is introduced later, a section where a continuous movement of sixteenth-notes is associated with a melody whose traits define an ironic and ambiguous character.

After a repetition and variation of these three sections, we reach a *"Maestoso"* in piano, with melodic sections in the manuals and small pedal solos that transport us to the last page, where dynamics and harmonies grow more and more dense in the last crescendo of the piece.

This part concludes in the same way as the other two movements, where the state of calm which was apparently reached is suddenly interrupted by two strong and accented chords which bring the piece to an end.

We now move on to **Teresa Procaccini** (1934 -), pupil of the famous organist Fernando Germani, teacher of Composition and composer of a huge production of music for orchestra, solo instruments, works for children and for cartoons or theater performances. The *"Improvviso e Toccata"* is a clear example of her knowledge of the organ music and her brilliant but never superficial style, inspired to twentieth-century music and to the French school whilst still maintaining some classical traits.

The *"Improvviso"* has a neoclassical taste, with a fresh and lively melody being juxtaposed to modal and politonal harmonies, whose chromatic disposition in alternation with the pedal notes contribute to

the creation of a clear and exciting rhythm.

The *"Toccata"* follows a very classical model, where the pedal theme, clear and resolved, is associated to fast figurations on the manuals which create a constant movement and define the harmonic context. The piece goes on, interrupted by a short pedal cadence anticipating the final crescendo, with a continuous repetition and variation of the theme - sometimes made more singing or used as the base for new material - and the constant transformation of the accompanying figures. These techniques create a perfect balance between repetition and variation, making the piece very interesting but still maintaining its unity thanks to the theme.

The *"Tre Quadri Musicali per Claudia"* by **Biancamaria Furgeri** (1935 -), famous pianist, organist and composer, represent the perfect link between the late-romantic style of the pieces that were already presented and the following ones, in a journey which goes on to the music of our days. The author uses, in fact, a contemporary language in the harmonies she writes, maintaining a link to tradition in the linearity of the themes and the forms that she employs. The *"Three pictures"*, dedicated to the organist Claudia Termini as a *"tribute to her mastery of performer"*, correspond to three distinct images, which inspired the author in the definition of the character of the three movements.

The *"Quasi una fantasia"* (*Almost a fantasy*), has a restless character, realized in the first and last section through fast and chromatic triplets and insisting figurations to be played on the pedal with clear and sharp articulations.

The middle part is slightly calmer, but the sequences of syncopated chords, which the composer asks to play with a very elastic rhythm, still communicate the sense of restlessness and instability that characterizes this picture.

The second movement, *"Umbrae ibant tenues"*, is

inspired to a fragment from the IV book of Virgil's *Georgiche*: "... Moved at his singing, from the deep seats of the Erebus, shadows now came light, simulacrum poor of light...".

It is based on a single pedal voice, with the sound of a soft reed, on which sequences of chords intervene on the Recit, contributing to define the melancholic mood of the piece. This is followed by a short and slightly faster section, where three flute voices emerge in an essential and intimate counterpoint, before bringing the listener to the initial melody which concludes the piece in the same way as it had started.

"*Giochi Ostinati*" ("*Obstinate Games*"), third and last movement, is built in the form of a Toccata, light and brilliant.

The ostinato of eight-notes is juxtaposed to dissonant, staccato and dry chords, whose quite complex rhythms help to maintain the lively excitement of this picture. Starting from the beginning, where "a tempo" sections are interchanged with slower motives interrupting the flow of the piece, music gets more and more determined and persistent.

This growing sonority and tension leads the listener to the final, slightly calmer, episode, where the use of bells makes for a festive and majestic atmosphere.

In "*Surfaces*", written by the affirmed composer and teacher **Silvana di Lotti** (1942 -), we find a very innovative use of the Organ, where the character of the piece is defined no longer by harmony and melody, but through the creation of effects and sound-atmospheres.

Since the very first pages, a lot of freedom is left to the player, who's asked to play some very fast figurations which exact sequence of notes is not fixed and can be improvised every time.

Through these free sections, in pianissimo, which create a distant "musical color" and where only the length of the pedal notes is defined, we can catch a glimpse of the melody. The latter becomes more and

more important until it outdoes the fast figurations, which disappear in the second section.

In all of the middle part, fixed clearly in the score, we hear the constant alternation between a principal voice and some contrasting figurations in the other ones, crucial in the definition of the character of the moment. We can find some cluster arpeggios, small notes or very rhythmical and percussive elements in the more brilliant parts, or a simple movement of slow values in the calmer ones. In the final we are brought back to the initial uncleanness through the reappearance of the fast figurations, used first to build up a big crescendo and then a big diminuendo which closes the piece in silence.

"*Pascha Rosarum*" was written by the recognized composer **Sonia Bo** (1960 -), pupil of F. Donatoni at the Accademia di S. Cecilia and of R. Dionisi and A. Corghi at the Conservatory of Milano, where she's Currently teacher of Composition and which she directed from 2010 to 2013.

Inspired to the holiday of Pentecost, the piece is referred to the moment when the Holy Ghost descended upon the Apostles in the shape of tongues of fire.

These are realized, after a strong and solemn opening, as a series of ascending and descending cadences ending up in clusters, which are then dissolved into other cadences in a movement which is adopted throughout the whole piece. These episodes are interchanged with more structured parts with precise and sharp rhythmical elements, which together with the detailed use of stops of 8', 4' and 2' and the resulting octave doublings and dynamic changes, substantially enrich the piece making it an innovative and interesting musical fresco.

In "*In Memoriam*", dedicated to her grandma Nora, Sonia Bo refers to S.Ambrogio's lamentation for the death of his brother Satiro, associating the four sections in which the text is divided to the same number

of musical fragments, whose material is in part taken from the *Antifona Commune Doctorum*.

"I tightened my arms, but by now I had lost the one I was embracing, and I gathered in my mouth the extreme longing to aspire death together with him. But, I don't know how, that yearning for him has now become a ferment of life ..." is the first image, described through some dark-sounding clusters that gradually dissolve as a hug which melts down, leaving some space to a very rhythmical part becoming more and more important.

This is followed by a quite free section, consisting in a big cadence in the movement of anabasis refers and catabasis, which sometimes stops as if it was taking a breath and right after it resumes its movement.

"He was kidnapped so that he would not fall into the hands of the barbarians, he was kidnapped so that he would not see the massacre of the whole earth, the end of the world, the killing of his loved ones, the death of the citizens, and finally - more cruel punishment of every death - the profanation of the consecrated virgins and widows ..."

We find here a constant interchange of "a tempo" sections with growing clusters, both in number of notes and dissonance, and cadence sections which pick up the previous ascending-descending movement. These get closer to the harmony of the clusters in the final part, where the two lowest notes of the pedalboard are played at the same time in a minor-second interval.

"Through the shadow let us strive to reach the truth". Starting from this sound, the darkest possible, a series of ascending movements are developed, bringing the listener "from darkness to light" at the same time as the player's hands move to the upper part of the keyboard.

"Even the sky does not always shine thanks to the shining spheres of the stars and is, so to speak, adorned with crowns. It is not always white due to the rising of the light, it is gilded by the rays of the

sun, but very often that most welcome face of the world, let us say so, is obscured by the damp shudder of the nights. What is more pleasing than light, happier than the sun? They set every day; however, we do not grieve that they have failed us, because we know in advance that they will both return."

The brightness of this picture is realized through the juxtaposition of two brilliant and sharply articulated voices, to be played on a very high-pitched and transparent sound.

This bright episode, though, is interrupted shortly after, in a section which reminds of the previous dark pictures.

The bright and sharp elements will only return in the last moments of the piece, leaving a glimmer of light in this apparently dark final and ending the piece in an optimistic way.

Bibliography

- A. Castaldo (1973). *Preface of the "Introduzione e Capriccio Fugato"* di Emilia Gubitosi (2008). Edizioni EurArte, Varenna.
- M. Capuis (1913-2017). *Preface of the "Preludio, Allegro e Fantasia"* (1956). Furore Verga Kassel.
- L. Salvadori (1958). *Preface of the "Improvviso e Toccata"* di Teresa Procaccini (2000). Edizioni Carrara.
- B. Furgeri (1935). *Preface of the "Tre Quadri per Claudia"* (2013). Edizioni Carrara.
- S. Bo (1960). *Pascha rosarum* (2008), Sonia Bo Website. <http://www.soniabo.eu/pascha-rosarum>
- S. Bo (1960). *In memoriam* (1997), Sonia Bo Website. <http://www.soniabo.eu/in-memoriam>

Nata a Cagliari nel 1999, Francesca Ajossa ha iniziato giovanissima gli studi musicali sotto la guida del M^o Fabrizio Marchionni.

Nel 2010 è entrata a far parte della classe del M^o Angelo Castaldo al Conservatorio di Cagliari, dove ha conseguito il Diploma di Vecchio Ordinamento nel Luglio 2018.

Ha suonato nell'orchestra giovanile del Conservatorio (2011-2013) e nell'Orchestra Under 16 del M^o Elisabetta Maschio (2011-2014).

Come organista si è esibita in vari festival, in Italia e all'estero, ha tenuto concerti con l'orchestra "La Rejouissance" di Treviso, l'Orchestra degli Allievi del Conservatorio di Cagliari, la "Piccola Orchestra Palestrina" e, nel Novembre 2018, ha eseguito ad Amsterdam e Rotterdam il Concerto per Organo e Orchestra di F. Poulenc, accompagnata dalla Codarts String Orchestra.

Ha inoltre partecipato ai concerti che si sono tenuti a Hong Kong e Macao nel Dicembre 2018 in occasione delle celebrazioni per il compleanno di Papa Francesco.

E' stata ammessa (tra i 25 partecipanti attivi) alla "International Bach Academy for Organ 2015" che si è tenuta ad Amsterdam con il prof. Jacques van Oortmerssen e, nello stesso anno, ha vinto il II Premio al Concorso nazionale "Premio Abbado", come la più giovane tra i premiati del Concorso. Figura tra gli otto organisti ammessi alla "Young talent class" della "Haarlem Organ Academy 2016" e ha registrato, per l'etichetta bolognese "Tactus", un CD dedicato alla musica per Organo nella Sardegna dell'Ottocento. Ha recentemente vinto il II premio alla "Ambitus International Organ Competition" e frequenta attualmente il II anno di Master nella Classe di Organo del M^o Ben van Oosten all'Università "Codarts" di Rotterdam, dove è stata selezionata come vincitrice della "Grada van Beek-Donner Scholarship 2018-2019", assegnata ogni anno ai due studenti più promettenti.

Born in Cagliari in 1999, Francesca Ajossa started her musical training at a very young age with prof. Fabrizio Marchionni.

In 2010 she joined the class of prof. Angelo Castaldo at the "Palestrina" Conservatory in Cagliari, where she obtained the Bachelor Diploma in 2018.

She took masterclasses from musicians such as G. Bovet, L. Lohmann, H. Deutsch, D. Zaretsky, J.Palur, L. van Doeselaar, C. Mantoux and O. Latory.

As an organist she's played at various festivals in Italy and abroad, such as the ones held in Rome, Fermo, Cagliari, Monza, Naples, Pisa, Cosenza, Alghero, Fussen, Ottoberen and Kikkola and on December 2016 she played three concerts in Hong Kong and Macao on the occasion of the Pope's 80th birthday.

She's also performed as a soloist with the Orchestra "La Rejouissance", with the "Palestrina Chamber Orchestra" and in November 2018 she played the Poulenc Organ Concerto with the "Codarts String Orchestra".

In 2015 she was admitted as an active pupil to the "International Bach Academy" held by prof. Jacques van Oortmerssen and she won the Second Prize at the "Premio Abbado Competition".

Francesca is one of the eight young organists who were chosen to attend the "Young Talents Class" at the Haarlem Organ Festival (2016) and in 2017 she recorded a CD with Organ Music from Sardinia in the 18th and 19th Century for the label "Tactus". She recently won the Second Prize at the "Ambitus International Organ Competition" and she's attending the Master of Music course in the class of Prof. Ben van Oosten at Codarts Rotterdam, where she was selected as a recipient of the "Grada van Beek-Donner Scholarship 2018-2019".

