



I Manoscritti di Luigi Hugues:
la Musica Sacra

Luigi Hugues

(1836 - 1913)

SETTE DOLORI

Canti per la Passione

per tenore, basso ed organo

Prima edizione assoluta a cura di Mattia Rossi

Nota introduttiva di Ugo Piovano

Edizioni Musicali Raiteri



Le composizioni di Pietro Luigi Eugenio Hugues

Pietro Luigi Eugenio Hugues, pur essendo solo un dilettante, fu un compositore piuttosto prolifico. Nel 2001 ho compilato una prima stesura del catalogo delle sue composizioni per il volume biografico curato da Claudio Paradiso e pubblicato dal Comune di Casale Monferrato e ho individuato 145 brani con numero d'opera pubblicati e 51 manoscritti di composizioni sacre ad uso liturgico conservati nell'Archivio Capitolare del Duomo di Casale Monferrato. La situazione sembrava chiara: Hugues aveva scritto in prevalenza brani per flauto, il suo strumento, facendoli pubblicare. Il fatto che vi fossero pochi brani sacri pubblicati e che il resto fosse rimasto manoscritto all'interno del Duomo faceva immaginare che la sua produzione religiosa fosse a carattere occasionale e legata alle necessità del suo servizio musicale liturgico.

La recente scoperta del suo archivio musicale fatta da Bruno Raiteri ha completamente sconvolto il quadro e reso necessario un ripensamento che potrà essere definitivo solo dopo che tutte le nuove musiche venute alla luce saranno catalogate e studiate con attenzione.

Le prime opere pubblicate risalgono al 1862, quando Hugues aveva 26 anni e aveva già ridotto la sua attività concertistica itinerante col fratello limitandola alle sole esibizioni locali. In realtà nell'archivio sono presenti molte partiture strumentali che poi non sono state pubblicate e probabilmente furono scritte anche prima del 1862. Sul giornale casalese «Il Monferrato» del 4 novembre 1871 troviamo una recensione del Notturmo per flauto e pianoforte op. 53 appena pubblicato da Lucca (n. edizione 20346) che si chiude segnalando che “L'Hugues tiene molte composizioni inedite: mi auguro di vederle presto poste a disposizione degli amatori della buona musica — per mezzo della stampa.” Sicuramente Hugues aveva quindi l'abitudine di comporre brani per il proprio piacere o per uso personale e solo una parte di questi sono poi stati pubblicati. Raiteri ha individuato centinaia di manoscritti rimasti inediti e la maggior parte è costituita da brani sacri non presenti nel Duomo e quindi non legati all'attività liturgica locale. Ma anche fra i brani strumentali ve ne sono moltissimi del tutto sconosciuti e per organici che non hanno riscontro fra quelli pubblicati. Un caso emblematico è quello dei terzetti per tre flauti, un genere molto praticato fra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento e poi diventato meno popolare nel corso del secolo, che sono del tutto sconosciuti e nessuno immaginava che Hugues ne avesse composti addirittura 6.

The compositions of Pietro Luigi Eugenio Hugues

Pietro Luigi Eugenio Hugues, despite being only an amateur, was a rather prolific composer. In 2001 I compiled a first draft of the catalog of his compositions for the biographical volume edited by Claudio Paradiso and published by the Municipality of Casale Monferrato and I identified 145 songs with work number published and 51 manuscripts of sacred compositions for liturgical use preserved in the Chapter Archives of the Cathedral of Casale Monferrato. The situation seemed clear: Hugues had wrote mostly pieces for the flute, his instrument, and had them published. The fact that they were there few sacred passages published and the rest remained manuscript inside the Cathedral clarified that his religious production was of an occasional nature and linked to his needs in liturgical musical service.

The recent discovery of his musical archive made by Bruno Raiteri has completely shocked this previous view of Hugues work and made necessary a rethink, which can only be definitive after all the new music that has come to light will be catalogued and studied carefully.

The first published works date back to 1862, when Hugues was 26 years old and had already reduced his traveling concert activity with his brother, limiting it to local performances only. Actually in the archive there are many instrumental scores that were not published and probably were written even before 1862. In the newspaper of Casale «Il Monferrato» of 4 November 1871 we find a review of the *Nocturne for flute and piano* op. 53 just published by Lucca (edition no. 20346) which ends by reporting that “Hugues has many unpublished compositions: I hope to see them soon made available to lovers of good music — through the press.” Surely Hugues therefore had the habit of composing songs for his own pleasure or for personal use, and, only some of these were later published. Raiteri has identified hundreds of manuscripts that remained unpublished and the majority consists of sacred pieces not present in the Cathedral and therefore not linked to the activity local liturgical. But even among the instrumental pieces there are many that are completely unknown and numbers that do not match those he published. An emblematic case is that of trios for three flutes, a genre widely practiced between the end of the eighteenth century and the beginning of the nineteenth century that then became less popular throughout the century, which are completely unknown and no one imagined that Hugues had composed as many as 6 of them.

Per non parlare dei brani cameristici per archi o di quelli con pianoforte, anch'essi del tutto sconosciuti. L'unico esempio conosciuto ad oggi era quello delle *Tre melodie* op. 114 per 2 violini, viola, violoncello e contrabbasso ad libitum che si credeva erroneamente un unicum.

La scoperta di Bruno Raiteri è quindi fondamentale perché mostra chiaramente che la produzione edita di Hugues è solo la punta emersa di un iceberg di composizioni in gran parte rimaste manoscritte e ancora in attesa di pubblicazione. Non si può nemmeno pensare che se questi brani sono rimasti inediti il motivo sia dovuto al loro scarso valore musicale o ad una scelta personale di Hugues. Se la produzione edita mostra una qualità decisamente elevata ed omogenea lo stesso si può dire delle musiche manoscritte a partire da quelle sacre conservate nell'Archivio Capitolare del Duomo di Casale Monferrato e dalla parte di quelle appena ritrovate che ho già avuto la possibilità di esaminare e studiare. È quindi da sottolineare con favore il fatto che Bruno Raiteri abbia deciso di pubblicarle affidandosi ad una nuova casa editrice proprio per superare il principale ostacolo che aveva incontrato lo stesso Hugues all'epoca: il dover sottostare alle necessità economiche di una casa editrice con le sue ovvie logiche commerciali.

Poco alla volta le numerose composizioni ancora inedite di Hugues verranno pubblicate e saranno disponibili per tutti i musicisti che vogliono arricchire il loro repertorio con dei brani scritti nella seconda metà dell'Ottocento, un periodo nel quale l'interesse per il mondo del melodramma aveva ridotto al minimo la pubblicazione dei brani strumentali e delle composizioni di musica sacra.

Ugo Piovano

Not to mention the chamber pieces for strings or those with piano, also completely unknown. The only example known to date was that of the *Three Melodies* op. 114 for 2 violins, viola, cello and double bass ad libitum which was mistakenly believed to be unique.

Bruno Raiteri's discovery is therefore fundamental, because it clearly shows that the production edited by Hugues is only the tip of an iceberg of compositions that have largely remained still awaiting publication. You can't even think that these songs remained unreleased is due to their poor musical value or to a personal choice by Hugues. If the published production shows a decidedly high and homogeneous quality, the same can be said of manuscript music starting from the sacred ones preserved in the Capitular Archives of the Casale Monferrato Cathedral and on the side of the newly rediscovered ones that I have already had the opportunity to examine and study. It is therefore worth highlighting the fact that Bruno Raiteri decided to publish them entrusting himself to a new publishing house, precisely to overcome the main obstacle Hugues himself had encountered at the time: having to submit to the economic needs of a publishing house with his own obvious commercial logic.

Little by little Hugues' numerous still unpublished compositions will be published and will be available to all musicians who want to enrich their repertoire with songs written in the second half of the nineteenth century, a period in which the interest in the world of melodrama had reduced the publication of instrumental pieces and Holy music compositions to a minimum.

Ugo Piovano

(English version by S.V.)

Nell'officina di un compositore liturgico:

I *Sette Dolori* di Luigi Hugues

I *Sette dolori* per tenore, basso e organo di Luigi Hugues (1836-1913) costituiscono un'opera che, pur nella sua omogeneità complessiva finale, rivela un'eterogeneità di fonti e rimandi cui sottende un travagliato e indeciso percorso di elaborazione proprio dell'"officina" di un compositore attento e metodico quale è stato il geografo casalese. L'autore, infatti, ha abbondantemente fatto ricorso a una tecnica di assemblaggio, innanzitutto dei testi, in una sorta di *patchwork*, servendosi principalmente di tre "modelli" quaresimali ampiamente noti al repertorio e alla letteratura sacra – le sette ultime parole di Cristo in croce, i sette dolori di Maria e la via crucis – tagliando e cucendo, certamente in più riprese, il suo lavoro.

Di quell'opera che, qui, va sotto il titolo di *Sette dolori*, infatti, esistono cinque versioni autografe differenti. Il manoscritto A è quello scelto come testimone privilegiato per la presente edizione. In ognuna delle cinque tormentate stesure, i numeri dell'opera cambiano ordine, talvolta titolo e talvolta sono addirittura assenti.

I manoscritti A (*Sette parole*) e B (*Sette desolazioni*) sono sostanzialmente identici nella loro costruzione eccezion fatta per i titoli assegnati o meno ai singoli brani; il manoscritto D (*Sette dolori*) è quello più simile ai precedenti in quanto, a parte una tonalità differente della seconda desolazione, è solamente privo del *Vexilla regis* finale; i manoscritti C (*La morte di Gesù*) ed E (*La casa di Giovanni*) sono i due testimoni maggiormente disomogenei nonché incompleti o addirittura lacunosi di diversi numeri del ciclo.

A tal proposito, però, è necessario segnalare un'incongruenza generale. I testimoni A, B e D fanno riferimento, nei loro titoli, al numero sette: *Sette parole*, *Sette desolazioni* e *Sette dolori*. Le cosiddette "desolazioni", però, sono esplicitamente soltanto sei perché il primo brano, che in tutti i manoscritti è incentrato sulla morte di Cristo, è concepito come introduzione. Però, al contempo, la morte di Gesù è anche il primo "quadro" o, come titolato dal manoscritto B, la prima "desolazione": ad eccezione della coda, costituita dall'inno *Vexilla regis*, infatti, tutti i numeri del ciclo ricalcano temi e vicende della Passione di Cristo in perfetto ordine storico-cronologico dei quali la morte di Cristo non è che il primo evento. Ci pare, dunque, logico ritenere ritenere che le "desolazioni" o "dolori" – insomma, i brani – del ciclo siano, per l'appunto, sette delle quali il primo, *La morte di Gesù*, ne costituisce (anche) l'introduzione.

In the workshop of a liturgical composer:

The *Seven Sorrows* by Luigi Hugues

The Seven Sorrows for tenor, bass and organ by Luigi Hugues (1836-1913) constitute a work which, despite its final overall homogeneity, it reveals a heterogeneity of sources and references underlying it, a troubled and indecisive path of development typical of the "workshop" of an attentive composer and methodical as the Casalese geographer was. The author, in fact, has made abundant use of a technique of assembling, starting from the texts, in a sort of patchwork, using mainly three Lenten "models" widely known to the repertoire and sacred literature – the last seven words of Christ on the cross, the seven sorrows of Mary and the *Via Crucis* – cutting and sewing, over several occasions, his work.

In fact, there are five different autographed versions of that work which, here, goes under the title of *Seven Sorrows*. Manuscript A is the one chosen as a privileged witness for this edition. In each of the five tormented drafts, the numbers of the work change order, sometimes title and sometimes they are even missing.

Manuscripts A (*Seven Words*) and B (*Seven Desolations*) are substantially identical in their nature of construction except for the titles, assigned or not, to individual pieces; manuscript D (*Seven pains*) is the most similar to the previous ones in that, apart from a different tone of the second desolation, is only devoid of the final *Vexilla regis*; manuscripts C (*The death of Jesus*) and E (*Giovanni's house*) are the two most inconsistent as well as incomplete even in the several numbers of the cycle.

In this regard, however, it is necessary to point out a general inconsistency. Witnesses A, B and D do reference, in their titles, to the number seven: *Seven Words*, *Seven Desolations* and *Seven Sorrows*. The so-called "desolations", however, are explicitly only six because the first passage, which in all the manuscripts focuses on the death of Christ, it is conceived as an introduction. But, at the same time, Jesus' death is also the first "picture", or, as titled by manuscript B, the first "desolation"; with the exception of the Coda, consisting of the hymn *Vexilla regis*, in fact, all the numbers of the cycle follow themes and events of the Passion of Christ in perfect historical-chronological order of which the death of Christ is only the first event. It therefore seems logical to us to believe that the "desolations", or "pains", - in short, the pieces - of the cycle are, precisely, seven of which the first, *The Death of Jesus* is (also) the introduction.

Analisi testuale

Da un punto di vista testuale occorre da subito notare come le molteplici fonti dei *Sette dolori* rivelino, senza dubbio alcuno, le profonde conoscenze bibliche e liturgiche di Hugues tali da permettergli agevolmente di comporre testi nuovi assemblando materiale composito attinto dall'imponente bacino costituito dalla somma di testi scritturali e liturgici.

1. Introduzione – La morte di Gesù

Il testo dell'introduzione (ma che, come abbiamo ragionevolmente ipotizzato, costituisce anche una sorta di prima desolazione), incentrata sulla morte di Cristo, è diviso in due parti:

Jesus, clamans voce magna, emisit spiritum. Et ecce velum templi scissum est, et terra mota est, et petrae scissae sunt, et monumenta aperta sunt et multa corpora Sanctorum surrexerunt.

Stabat Mater dolorosa juxta crucem lacrimosa dum pendebat Filius.

Sin dall'esordio, Hugues ricorre a una duplice fonte testuale: l'origine scritturale del primo frammento (*Jesus, clamans voce magna...*) è il Vangelo di Matteo (27, 50-54), cui segue la prima strofa dello *Stabat Mater*, la sequenza scritta da Jacopone da Todi che, nella sua versione musicale gregoriana, è inserita nella liturgia del 15 settembre, festa dei Sette dolori della Beata Vergine Maria, comunemente nota come Addolorata.

2. Prima Desolazione – La Lanciata

Protagonista della prima desolazione è Longino, il soldato romano che, con una lancia, trafisse il costato di Cristo dopo la sua morte dal quale ne uscì sangue e acqua:

Unus militum lancea latus ejus aperuit. Popule meus quid feci tibi, aut in quo contristavi te? Tu aperuisti lancea latus Salvatori tuo qui redemit mundum in sanguine suo.

Cuius animam gementem, contristatam et dolentem pertransivit gladius.

Il testo assomma nuovamente frammenti evangelici (*Unus militum...*, tratto da Giovanni 19, 34) e liturgici (*Popule meus quid feci tibi...*, dagli *Improperia* del Venerdì Santo) cui si somma, però, anche un verso di libera elaborazione (*Tu aperuisti lancea...*) che rivela piuttosto chiaramente un rimaneggiamento degli "improperi" del Venerdì Santo utilizzati nel medesimo testo. Chiude la desolazione, infine, la seconda strofa dello *Stabat Mater*.

Text analysis

From a text-based point of view point of view, it should be noted immediately how the multiple sources of the *Seven Sorrows* reveal, without any doubt, Hugues' profound biblical and liturgical knowledge that allows him to easily compose new texts by assembling composite material taken from the imposing basin made up of the sum of scriptural and liturgical texts.

1. Introduction – The death of Jesus

The text of the introduction (but which, as we have reasonably hypothesized, also constitutes a sort of first desolation), which focus on the death of Christ, is divided into two parts:

Jesus, clamans voce magna, emisit spiritum. Et ecce velum templi scissum est, et terra mota est, et petrae scissae sunt, et monumenta aperta sunt et multa corpora Sanctorum surrexerunt.

Stabat Mater dolorosa juxta crucem lacrimosa dum pendebat Filius.

From the beginning, Hugues uses a double textual source: the scriptural origin of the first fragment (*Jesus, clamans voce magna...*) is the Gospel of Matthew (27, 50-54), which is followed by the first verse of the *Stabat Mater*, the sequence written by Jacopone da Todi which, in its musical version Gregorian chant, is included in the liturgy of September 15th, the feast of the Seven Sorrows of the Blessed Virgin Mary, commonly known as Lady of Sorrows.

2. First Desolation – The spear blow

The main character of the first desolation is Longino, the Roman soldier who, with a spear, pierced the side of Christ after his death from which blood and water flowed:

Unus militum lancea latus ejus aperuit. Popule meus quid feci tibi, aut in quo contristavi te? Tu aperuisti lancea latus Salvatori tuo qui redemit mundum in sanguine suo.

Cuius animam gementem, contristatam et dolentem pertransivit gladius.

The text again combines evangelical fragments (*Unus militum...*, taken from John 19, 34) and liturgical (*Popule meus quid feces tibi...*, from the *Improperia* of Good Friday) to which is added, however, also a freely elaborated verse (*Tu aperuisti lancea...*) which clearly reveals a rehash of the Good Friday "improperi" used in the same text. Closes the desolation, the second verse of the *Stabat Mater*.

3. Seconda Desolazione – La deposizione della croce

La seconda desolazione raffigura la deposizione di Gesù morto dalla croce:

Fasciculus myrrhae dilectus meus mihi, inter ubera mea commorabitur. O vos omnes qui transitis per viam attendite et videte si est dolor sicut dolor meus.

O quot undis lacrimarum, quo dolore volvitur, luctuosa de cruento dum, revulsum stipite, cernit ulnis incubantem Virgo Mater filium.

La prima parte del testo (*Fasciculus myrrhae...*) è tratta dal Cantico dei cantici (1, 13), la seconda (*O vos omnes...*) dal Libro delle Lamentazioni del profeta Geremia (1, 12), mentre la terza e ultima parte (*O quot undis lacrimarum...*) costituisce la prima strofa dell'inno all'Addolorata composto da Callisto Maria Palombella nel '700 e posto dalla liturgia quale inno in onore della Madonna per il tempo di Passione.

4. Terza Desolazione – La sepoltura di Gesù

La sepoltura di Gesù è oggetto della terza desolazione. Protagonisti sono Giuseppe d'Arimatea e le donne piangenti il Cristo, pianto cui si aggiunge quello del sole, della luna, del cielo, delle stelle e dell'universo:

Posuit eum in monumento, quod erat excisum de petra; et advolvit lapidem ad ostium monumenti. Mulieres sedentes ad monumentum lamentabantur flentes Dominum.

Sol, luna, coelum sidera plangunt et orbis ingemit. O vos viri, vos parguli, nuptae, puellae plangite.

La prima parte del testo che narra la sepoltura di Cristo (*Posuit eum in monumento...*) è attinta dal Vangelo di Marco (15, 46). La seconda frase (*Mulieres sedentes ad monumentum...*) è il testo dell'antifona al *Benedictus* delle Lodi dell'Ufficio del Sabato Santo. L'ultima parte (*Sol, luna, coelum sidera...*) è la quinta strofa dell'inno *Saevo dolorum turbine*. Proprio la scelta di quest'inno ci pare testimoniare bene la vastità delle fonti huguesiane: assente dal *Liber Usualis*, il libro di canto che contiene il repertorio gregoriano di tutto l'anno liturgico, il *Saevo dolorum turbine*, composto da Antonio Forzano nell'800, è attestato quasi esclusivamente nella zona di Savona quale antico canto popolare per il Venerdì Santo.

3. Second Desolation – The deposition of the cross

The second desolation depicts the deposition of dead Jesus from the cross:

Fasciculus myrrhae dilectus meus mihi, inter ubera mea commorabitur. O vos omnes qui transitis per viam attendite et videte si est dolor sicut dolor meus.

O quot undis lacrimarum, quo dolore volvitur, luctuosa de cruento dum, revulsum stipite, cernit ulnis incubantem Virgo Mater filium.

The first part of the text (*Fasciculus myrrhae...*) is taken from the Song of Songs (1, 13), the second (*O vos omnes...*) from the Book of Lamentations of the prophet Jeremiah (1, 12), while the third and last part (*O quot undis lacrimarum...*) constitutes the first verse of the hymn to the Lady of Sorrows composed by Callisto Maria Palombella in the 18th century and placed by the liturgy as a hymn in honour of Mother Mary for the time of Passion.

4. Third Desolation – The burial of Jesus

The burial of Jesus is the subject of the third desolation. The protagonists are Joseph of Arimathea and the women weeping for Christ, a weeping to which is added that of the sun, the moon, the sky, the stars and of the universe:

Posuit eum in monumento, quod erat excisum de petra; et advolvit lapidem ad ostium monumenti. Mulieres sedentes ad monumentum lamentabantur flentes Dominum.

Sol, luna, coelum sidera plangunt et orbis ingemit. O vos viri, vos parguli, nuptae, puellae plangite.

The first part of the text which narrates the burial of Christ (*Posuit eum in monumentum...*) is taken from the Gospel of Mark (15, 46). The second sentence (*Mulieres sedentes ad monumentum...*) is the text of the antiphon to the *Benedictus* of the Lauds of the Office of Holy Saturday. The last part (*Sol, luna, coelum sidera...*) is the fifth verse of the hymn *Saevo dolorum turbine*. Precisely the choice of this hymn seems to be a good testimony of the vastness of Huguesian's sources: absent from *Liber Usualis*, the book of chant that contains the Gregorian repertoire of the entire liturgical year, the *Saevo dolorum turbine*, composed by Antonio Forzano in the 19th century, is almost exclusively present in the Savona area as ancient popular song for Good Friday.

5. Quarta Desolazione – Maria rivede la croce

Nella quarta desolazione si ricorda Maria che, tornando dal sepolcro, rivede la croce. Si tratta di una devozione particolarmente presente nella pietà popolare che Hugues, qui, declina attraverso la mescolanza di fonti bibliche e liturgiche:

Quo abiit dilectus meus, o pulcherrima mulierum? Quo declinava dilectus tuus? Recedite a me, amare flebo; nolite incumbere ut consolamini [sic] me.

Crux fidelis, inter omnes arbor una nobilis; sola digna tu fuisti ferre mundi victimam.

La prima frase (*Quo abiit dilectus meus...*) è un verso del Salmo 62; la seconda (*Recedite a me...*) è tratta dal profeta Isaia (22, 4); la terza, invece, è data dall'unione dell'incipit della prima strofa (*Crux fidelis...*) e della nona strofa (*Sola digna...*) dell'inno *Crux fidelis* inserito nella liturgia "dei Presantificati" del Venerdì Santo nel corso della solenne adorazione della croce.

6. Quinta Desolazione – Il ritorno da Gerusalemme

Gerusalemme è al centro della quinta desolazione. Sulla città che conobbe la morte di Cristo ricadono le medesime parole di rimprovero che Gesù gli aveva rivolto nei vangeli:

Nobis salutem conferunt [conferant] deiparae tot lacrymae quibus lavare sufficit totius mundi crimina.

Cui comparabo te vel cui assimilabo te filia Jerusalem? Cui exequabo te Virgo Filia Sion? Magna est enim velut mare est contritio mea.

Jerusalem, Jerusalem quae occidis prophetas et lapidas eos qui mittuntur ad te quoties volui congregare quemadmodum avis nidum sub pennis, et noluisti?

Nobis salutem conferunt [conferant] deiparae tot lacrymae quibus lavare sufficit totius mundi crimina.

Anche qui, nuovamente, si inizia con una fonte biblica: il verso *Cui comparabo* è tratto dal Libro delle Lamentazioni (2, 13-15). Dal Vangelo di Luca (13, 34), invece, è tratta la seconda parte (*Jerusalem, Jerusalem...*) ed è il cosiddetto rimprovero di Gesù a Gerusalemme. La desolazione si chiude con la seconda strofa (*Nobis salutem...*) dell'inno *Summae Deus clementiae* delle Lodi della festa dell'Addolorata.

5. Fourth Desolation – Mary sees the cross again

The fourth desolation remembers Mary who, returning from the tomb, sees the cross again. It's about a devotion particularly present in popular piety which Hugues, here, declines through the mixture of biblical and liturgical sources:

Quo abiit dilectus meus, o pulcherrima mulierum? Quo declinava dilectus tuus? Recedite a me, amare flebo; nolite incumbere ut consolamini [sic] me.

Crux fidelis, inter omnes arbor una nobilis; sola digna tu fuisti ferre mundi victimam.

The first phrase (*Quo abiit dilectus meus...*) is a verse from Psalm 62; the second (*Recedite a me...*) is taken from the prophet Isaiah (22, 4); the third, however, is given by the union of the incipit of the first verse (*Crux fidelis...*) and of the ninth verse (*Sola digna...*) of the hymn *Crux fidelis* inserted in the liturgy "of the Presanctified" on Good Friday during the solemn adoration of the cross.

6. Fifth Desolation – The return from Jerusalem

Jerusalem is at the heart of the fifth desolation. On the city that experienced the death of Christ falls the same words of reproach that Jesus addressed in the gospels:

Nobis salutem conferunt [conferant] deiparae tot lacrymae quibus lavare sufficit totius mundi crimina.

Cui comparabo te vel cui assimilabo te filia Jerusalem? Cui exequabo te Virgo Filia Sion? Magna est enim velut mare est contritio mea.

Jerusalem, Jerusalem quae occidis prophetas et lapidas eos qui mittuntur ad te quoties volui congregare quemadmodum avis nidum sub pennis, et noluisti?

Nobis salutem conferunt [conferant] deiparae tot lacrymae quibus lavare sufficit totius mundi crimina.

Here too, again, we begin with a biblical source: the verse *Cui comparabo* is taken from the Book of Lamentations (2, 13-15). The second part is taken from the Gospel of Luke (13, 34) (*Jerusalem, Jerusalem...*) and is the so-called rebuke of Jesus to Jerusalem. Desolation closes with the second verse (*Nobis salutem...*) of the hymn *Summae Deus clementiae* of the Praises of Feast of Our Lady of Sorrows.

7. Sesta Desolazione – [La Casa di Giovanni]

La sesta desolazione, senza titolo, è la desolazione del pianto e delle lacrime:

Caligaverunt oculi mei a fletu [sic] meo: quia elongavit est a me, qui consolabatur me. Videte omnes si est dolor similis sicut dolor meus.

Eja Mater obsecramus per tuas lacrymas, Filiique triste funus vulnerumque purpuram, hunc tui cordis dolorem conde nostris cordibus.

Il Libro delle Lamentazioni (versetti 1, 16 e 1, 12) costituisce la fonte delle prime due parti del testo (*Caligaverunt oculi mei...* e *Videte omnes...*) mentre la terza parte (*Eja Mater...*) riporta la quarta strofa del già citato inno *O quot undis*.

7. Sixth Desolation – [Giovanni's house]

The sixth desolation, without title, is the desolation of weeping and tears:

Caligaverunt oculi mei a fletu [sic] meo: quia elongavit est a me, qui consolabatur me. Videte omnes si est dolor similis sicut dolor meus.

Eja Mater obsecramus per tuas lacrymas, Filiique triste funus vulnerumque purpuram, hunc tui cordis dolorem conde nostris cordibus.

The Book of Lamentations (verses 1, 16 and 1, 12) constitutes the source of the first two parts of the text (*Caligaverunt oculi mei...* and *Videte omnes...*) while the third part (*Eja Mater...*) reports the fourth verse of the aforementioned hymn *O quot undis*.

8. Inno Vexilla regis

Chiude il ciclo l'inno *Vexilla regis*. Composto da Venanzio Fortunato, il *Vexilla regis* è il brano che la liturgia collocava all'interno della Settimana Santa. Si tratta di un testo che ha avuto molta fortuna nella storia della musica sacra e che è stato spesso utilizzato nelle musiche di Passione come, ad esempio, quale introduzione della fortunata *Via crucis* di Liszt.

Nella concezione di Hugues, invece, il *Vexilla regis* rappresenta la conclusione e la sua musica serena e delicata lo conferma con un finale ascendente che restituisce anche il senso ultimo teologico del ciclo: la morte terrena porta al cielo, la Passione conduce alla Risurrezione.

8. Hymn Vexilla regis

The cycle closes with the hymn *Vexilla regis*. Composed by Venanzio Fortunato, the *Vexilla regis* is the piece that the liturgy placed within Holy Week. It is a text that has had a lot fortune in the history of sacred music and which was often used in the music of Passion as, for example, as an introduction to Liszt's successful *Via crucis*.

In Hugues' conception, however, the *Vexilla regis* represents the conclusion and its music serene and delicate, confirms it with an ascending ending that also returns the ultimate meaning of the theological cycle: earthly death leads to heaven, the Passion leads to the Resurrection.

Analisi musicale

L'opera qui pubblicata, proveniente dalla recente acquisizione dei manoscritti del compositore confluita nell'archivio di Bruno Raiteri, proprio in quanto inedita, permette una nuova riflessione sulla scrittura di Luigi Hugues.

Il linguaggio di Hugues, in queste pagine, si caratterizza per la sua evidente semplicità, in alcuni punti anche scarna, lontana da esasperati cromatismi che, al contempo, però, riesce a essere spesso armonicamente densa e colorata pur rimanendo convintamente nel casto perimetro del cecilianesimo.

La scrittura vocale non è mai virtuosistica o alla ricerca dell'effetto, ma si adatta e si plasma delicatamente al testo. Così anche la parte strumentale, pur nella sua commistione tra momenti mesti e dolci ad altri più tesi e drammatici, restituisce un Hugues perfettamente a suo agio con la grammatica organistica certamente debitrice della costante attività del compositore quale organista (soprattutto nelle chiese di Santo Stefano e della cattedrale della sua città, Casale Monferrato) e accompagnatore del canto.

In generale, dunque, progressivamente sempre più lontano dagli stilemi ottocenteschi e teatrali, la musica di Hugues si allinea, da un lato, ai *desiderata* della riforma della musica sacra avviata nel 1903 da Papa Pio X e, dall'altro, a un gusto più europeo.

CRITERI EDITORIALI

Il manoscritto prescelto per l'edizione, come anticipato in prefazione, è il testimone A in quanto ritenuto il più completo e strutturalmente meglio organizzato.

Nella trascrizione si è deciso di mantenere – laddove non fosse pregiudicata di troppo la chiarezza della lettura delle voci della parte organistica – la direzione dei gambi delle note indicata dall'autore, anche se non sempre conforme all'uso odierno.

Le indicazioni dinamiche sono esclusivamente quelle segnate in partitura dall'autore.

Le assegnazioni *Ped.* e *man.* non sono presenti nel manoscritto ad eccezione di un unico punto che recita «*con ped.*» al secondo quarto della battuta 14 della terza desolazione (*La sepoltura di Gesù*): le indicazioni qui riportate, dunque, sono state inserite in sede di curatela dell'edizione.

Si è volutamente deciso di omettere le registrazioni organistiche – che vengono dunque affidate al buon gusto e al criterio di ogni esecutore – in quanto ci pare che la concezione dell'organo come strumento accompagnatore delle due voci e le dinamiche già indicate possano essere sufficienti per una adeguata registrazione.

Mattia Rossi

Musical analysis

The work published here comes from the recent acquisition of the composer's manuscripts merged into Bruno Raiteri's archive, precisely because it is unpublished, it allows for a new reflection on the writing of Luigi Hugues.

Hugues' language in these pages, is characterized by its evident simplicity, in some points also sparse, far from exaggerated chromaticism which, at the same time, however, manages to be harmoniously dense and colourful while remaining convincingly within the chaste perimeter of caecilianism.

The vocal writing is never virtuosic or in search of an effect, but adapts and shapes itself delicately to the text. The same goes for the instrumental part, despite its mix of moments sad and sweet to others more tense and dramatic, it shows Hugues perfectly at ease with the organistic grammar certainly indebted to the composer's constant activity as an organist (especially in the churches of Santo Stefano and the cathedral of his city, Casale Monferrato) and singing accompanist.

In general, therefore, progressively further and further away from nineteenth-century and theatrical stylistic features, Hugues' music aligns, on the one hand, with the *desiderata* of the reform of sacred music initiated in 1903 by Pope Pio X and, on the other hand, to a more European taste.

EDITORIAL CRITERIA

The manuscript chosen for this edition, as was anticipated in the preface, is witness A as it is considered the most complete and structurally best organised.

In the transcription it was decided to maintain – where the clarity of the reading of the voices of the organ part was not too compromised – the direction of the note stems indicated by the author, even if not always compliant with today's use.

The dynamic indications are exclusively those marked by the author. Assignments with *Ped.* and *man.* are not present in the manuscript with the exception for a single point that reads “*con ped.*” (with ped.) to the second quarter of measure 14 of the third desolation (*The burial of Jesus*): the indications reported here, therefore, were inserted during the editing of the edition. It was deliberately decided to omit the organ recordings – which are therefore entrusted to the good taste and criteria of each performer – as it seems to us that the conception of the organ as an accompanying instrument of the two voices and the dynamics already indicated may be sufficient for an adequate registration.

Mattia Rossi

(English version by S.V.)

SETTE DOLORI

Canti per la Passione

Introduzione

La morte di Gesù

Luigi HUGUES

Andante

Tenore

Basso

Organo

Ped.

man.

cresc.

8

Je - sus, cla-mans vo-ce ma - gna, e - mi - sit spi - ri-tum. ec-ce ve - lum

e - mi - sit spi - ri - tum. Et ec - ce ve - lum

6

f *dim.*

tem - pli scis - sum est, et ter-ra mo-ta est, et pe-trae scis - sae sunt, —

f *dim.*

tem - pli scis - sum est, et ter-ra mo-ta est, et pe-trae scis - sae sunt, —

6

f *dim.* *p*

Ped.

Prima Desolazione

La Lanciata

Andante

Tenore

8

U - nus mi - li - tum lan - ce - a la - tus e - ius a - pe - ru - it. — Po - pu - le me - us quid

Basso

U - nus mi - li - tum lan - ce - a la - tus e - ius a - pe - ru - it. — Po - pu - le me - us quid

Organo

Ped. man.

f

6

8

p

fe - ci ti - bi, aut in quo con - tri - sta - vi te? — Tu a - pe - ru - i - sti

p

fe - ci ti - bi, aut in quo con - tri - sta - vi te? — Tu a - pe - ru - i - sti

6

p

Ped.

Seconda Desolazione

La Deposizione dalla Croce

Molto Moderato

Tenore

Basso

Organo

dolce

Fa - sci - cu-lus myr - rhae

dolce

Fa - sci - cu-lus myr - rhae

dolce

man

7

8

di - lec-tus me - us in - ter u - be - ra me - a com-mo-ra - bi - tur. O

di - lec-tus me - us in - ter u - be - ra me - a com - mo - ra - bi - tur.

7

Terza Desolazione

La Sepoltura di Gesù

Andante

Tenore

Basso

Organo

f

Po - su - it e - um in mo - nu - men - to, quod e - rat ex - ci - sum de pe - tra; et ad - vol - vit la - pi -

f

et ad - vol - vit la - pi -

f

7

8

p

dem ad o - sti - um mo - nu - men - ti. Mu - li - e - res

dem ad o - sti - um mo - nu - men - ti. se - den - tes

7

Quarta Desolazione

Maria rivede la Croce

Andante

Tenore

Basso

Organo

Ped.

li - e - rum? Quo de - cli - na - vit di - lec - tus tu - us? —

li - e - rum? Quo de - cli - na - vit di - lec - tus tu - us? —

man.

f *p* *f* *p* *mf*

Quinta Desolazione

Il ritorno da Gerusalemme

Andante

Tenore

Basso

Organo

Ped.

Fi - li-a Je - ru - sa -

Cu - i com - pa - ra - bo te, vel cu - i as - si - mi - la - bo te,

lem? cu - i ex - ae - qua - bo te Vir - go Fi - li - a Si -

cu - i ex - ae - qua - bo te Vir - go Fi - li - a Si -

Conclusione

La Casa di Giovanni

[Senza indicazioni di tempo]

Tenore

Basso

Organo

Ped.

Ca-li-ga-ve-runt o-cu-li me-i a fle-tu me-o: qui-a e-lon-ga-vit est a

qui-a e-lon-ga-vit est a

8

me, qui con-so-la-ba-tur me

me, qui con-so-la-ba-tur me

Vi-

man.

Ped.

INNO

Vexilla Regis

Andante ma non troppo *dolce*

Tenore

Basso

Organo

p

man.

Ve-xil-la Re-gis pro - de-unt

Ve-xil-la Re-gis pro - de - unt

7

8

Ful - get Cru - cis my - ste - ri-um, _____ quae vi-ta mor-tem per - tu-lit et mor-te vi-tam pro - tu -

Ful - get Cru-cis my - ste - ri-um, _____ qua vi-ta mor-tem per - tu - lit et mor-te vi-tam pro - tu -

7