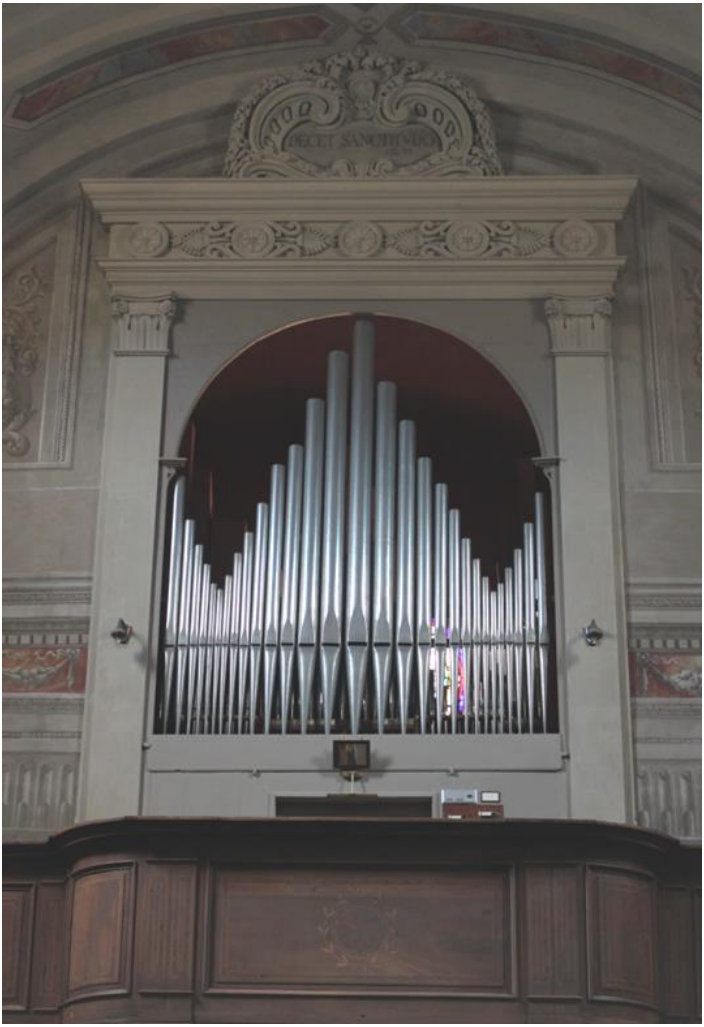
Associazione Ticinese degli Organisti
ATO



Bollettino n° 40 – Giugno 2023

Indice

Editoriale 1
XX Assemblea annuale dell'ATO 2
L'organo Arioli - Franzetti (1830-35) della chiesa parrocchiale
di S. Giovanni Battista a Sonvico 4
Scheda sintetica dello strumento 14
Dissertazione sugli "indici dell'ottava" e sulle tastiere "a falsa estensione"
degli organi 16
L'improvvisazione organistica nella pratica musicale del Duomo di Milano 24
L'interpretazione del repertorio organistico italiano del Sei- e Settecento:
Masterclass a Locarno-Solduno e a Losone S. Giorgio
il 29 e 30 ottobre 2022 34
Jehan Alain: un libro meraviglioso 42
La Tribune de l'Orgue 74/4 e 75/1 43
CD in vetrina 46
Elisabetta Hugentobler (1937-2023) in memoriam 48

ATO – Associazione Ticinese degli Organisti

Comitato:
Lauro Filipponi (*presidente*), Marina Jahn (*vicepresidente*), Gian Pietro Milani (*segretario e cassiere*), Giovanni Beretta, Giorgio Cereghetti, Naoko Hirose Llosas, Alessandro Passuello, Andrea Pedrazzini.

sito web: *www.ato-ti.com*
e-mail: *info@ato-ti.com*
c.c.p.: 65-159633-4 Associazione Ticinese degli Organisti (ATO)
recapiti: Lauro Filipponi, via al Ronch 17, 6672 Gordevio (091 753 10 05)
Gian Pietro Milani, via Contra 478, 6646 Contra (091 745 38 02)

Tutte le persone fisiche o giuridiche possono far parte dell'Associazione; si diventa socio facendone richiesta al Comitato e versando la quota sociale di fr. 40 annui.

Articoli, lettere dei lettori e inserzioni pubblicitarie sono particolarmente ben accetti: vanno inviati all'indirizzo dell'Associazione.

In copertina: l'organo della chiesa parrocchiale
di S. Giovanni Battista a Sonvico
(vedi scheda sintetica a pag. 14)

Editoriale

20 - 40: non una formula matematica, ma due numeri significativi per l'Associazione Ticinese degli Organisti in questo anno 2022/23.
Lo scorso 11 settembre, con un convegno e un concerto a Mendrisio, è stato festeggiato il 20° anniversario dell'associazione e ora è stato pubblicato il 40° numero del Bollettino.
Sin dall'inizio, l'ATO, anche tramite il suo Bollettino, ha voluto dare il suo contributo al promovimento della cultura organistica e alla valorizzazione del patrimonio organario del Ticino. Così anche questo 40° numero presenta ai lettori uno strumento – nuovo o appena restaurato – della nostra regione: stavolta si tratta dell'organo Arioli - Franzetti (1830-35) della Chiesa Parrocchiale di Sonvico.
Altri articoli si occupano di temi inerenti all'arte organaria e alla musica organistica. La dissertazione dell'organologo Maurizio Ricci relativa all'indicazione dell'altezza assoluta dei suoni può interessare chi spesso entra in contatto con organi storici, come quelli italiani che troviamo nel nostro territorio.
L'articolo del giovane musicologo Claudio Cardani tratta della pratica dell'improvvisazione presso il Duomo di Milano prendendo in considerazione lo svolgimento dei concorsi per l'assunzione di organisti.
La segnalazione di un nuovo libro su Jehan Alain permette di conoscere o riscoprire un compositore che ha avuto un ruolo non indifferente per la musica organistica del Novecento francese.
Anche persone della nostra regione trovano spazio in questo Bollettino, come la signora Elisabetta Hugentobler che con il suo servizio d'organista nella Chiesa di San Martino a Ronco sopra Ascona ha dato un suo contributo alla vita organistica ticinese.
Ovviamente non mancano informazioni su attività organizzate dall'ATO.
In particolare, si riferisce della masterclass del 29 e 30 ottobre scorsi, tenuta da Luca Scandali e dedicata al repertorio organistico italiano del Sei- e Settecento: i partecipanti hanno avuto anche l'occasione di sentire e di suonare due gioielli del nostro patrimonio organario, l'organo Reina (1712) di Solduno e l'organo Franzetti (1857) della Chiesa S. Giorgio di Losone.
Tra le attività menzionate nel resoconto dell'assemblea generale del 21 aprile a Ligornetto, si ricorda in questa sede il *Progetto giovani* che intende avvicinare all'organo i giovani sotto i 25 anni, offrendo una lezione di prova gratuita e alcune lezioni a prezzo agevolato; inoltre, alle scuole del Cantone l'ATO offre la possibilità di visitare un organo presentato da un nostro socio organista. La speranza è che queste iniziative possano incentivare qualche giovane a imparare a suonare l'organo.
E ben venga se voi lettori volete dare un vostro contributo in un prossimo Bollettino, con un vostro scritto su un tema specifico, o con un articolo che avete già steso da condividere, o con un racconto di una vostra esperienza inerente all'organo.
Buona lettura!

Marina Jahn

XX Assemblea annuale dell'ATO

Ligornetto, 21 aprile 2023

Con la partecipazione di 11 soci – 15 gli scusati – si è tenuta la XX assemblea annuale del sodalizio nella bella sala parrocchiale accanto alla chiesa di S. Lorenzo di Ligornetto riservata grazie alle premure del socio Fiorenzo Rossinelli che ha provveduto alla location.
Come da tradizione la riunione è stata preceduta dalla presentazione dell'organo Vincenzo Mascioni (1945) della chiesa parrocchiale, restaurato nel 2019, da parte dell'organista Roberto Passerini, con un breve concerto di mezz'ora comprendente brani di Brahms, J.S. Bach e Mendelssohn; ha accolto tutti il parroco Don Bruno Martignoni.

Dopo l'apertura della riunione ed il saluto ai convenuti da parte del presidente Lauro Filipponi è stato designato presidente del giorno Fiorenzo Rossinelli. Scelti gli scrutatori e approvato il verbale dell'ultima assemblea, è stata la volta della relazione del comitato che ha riepilogato i momenti salienti dell'attività durante il 2022. Anzitutto è stata rilevata *la ricorrenza del 20°* di vita e di attività dell'ATO, festeggiata a Mendrisio l'11 settembre scorso con una tavola rotonda di discussione attorno al tema *Il ruolo dell'organo nella cultura ticinese*, e un concerto del Mo. Giancarlo Parodi all'organo Bernasconi (1876) recentemente restaurato nella parrocchiale dei SS. Cosma e Damiano, a cui è seguito un momento conviviale nell'Oratorio di S. Maria in Borgo. Dell'occasione hanno più ampiamente riferito i Bollettini no 38 e 39.
Altro evento di rilievo è stata la *Masterclass* tenuta a Solduno e a Losone dal Mo. Scandali, con la partecipazione di 6 attivi e di 5 uditori. Marina Jahn ha ricordato che

l'organizzazione era stata curata da Alessandro Passuello. I due giorni agli strumenti storici di Solduno e di Losone S. Giorgio si sono rivelati molto interessanti e di buon livello ed in un piacevole clima familiare che permette sempre di imparare qualcosa in più.

Oltre all'attività formativa, quella informativa si è concretizzata nella pubblicazione dei due *Bollettini*, dedicati in particolare agli organi restaurati di Ligornetto e di Mendrisio e alla ricorrenza del 20° dell'ATO; anche *il sito dell'ATO* ha svolto il suo ruolo in questo senso, pur necessitando di dover essere costantemente meglio aggiornato.
In questo senso va pure menzionato il *Progetto giovani*, che mira ad avvicinare giovani alla conoscenza e magari alla pratica dello strumento: Marina Jahn e Raffaella Raschetti hanno avuto modo di presentare degli strumenti a gruppi di allievi e a singoli ragazzi (a Lugano e in Riviera). Del progetto sono state informate varie sedi scolastiche e le parrocchie tramite il Centro di liturgia pastorale.

Come da statuto ci si è anche interessati al restauro degli organi, oltre a quelli menzionati sopra, a quelli di Sonvico e di Berzona che saranno presentati a tempo debito nei prossimi Bollettini.

Nella *relazione finanziaria*, presentata dal segretario cassiere Milani, si registrano fr. 5'234.78 di entrate e 10'625.94 di uscite (spese dovute in particolare alla ricorrenza del 20° e della Masterclass), con un disavanzo d'esercizio di 5'391.16; la situazione patrimoniale, al 31.12.22, risultava perciò di fr. 11'975.16.
Dopo la lettura del rapporto di revisione i conti sono stati approvati.

Alle *nomine statutarie* il comitato uscente si è ripresentato; a sostituire il dimissionario Max Battaglia è subentrato Giorgio Cereghetti.
Il comitato è stato così riconfermato: il presidente Lauro Filipponi, vicepresidente Marina Jahn, segretario cassiere Gian Pietro Milani, Giovanni Beretta, Giorgio Cereghetti, Naoko Hirose Llosas, Alessandro Passuello, Andrea Pedrazzini.
Quali revisori, a sostituire le dimissionarie Emma Brugnoli e Simona Lorenzetti-Gerosa, sono stati nominati: Fiorenzo Rossinelli e Alberto Pinto.

Per il 2023 sono state *proposte le attività* seguenti:
- una *gita organistica* in Canton Svitto in settembre o ottobre '23;
- una *masterclass* col Mo Guélat dedicata all'improvvisazione;
- i *Bollettini* 40 e 41 dedicati agli organi di Sonvico e di Berzona;
- per il *Progetto giovani* si ricontatteranno le scuole e le parrocchie.

Un sentito grazie a Fiorenzo Rossinelli per la perfetta organizzazione e alla parrocchia di Ligornetto per la gradita ospitalità.

Gian Pietro Milani

L’organo Arioli - Franzetti (1830-35) della chiesa parrocchiale di S. Giovanni Battista a Sonvico

Cenni storici

L’organo della chiesa parrocchiale S. Giovanni Battista di Sonvico è opera di Ferdinando Arioli e Giovanni Franzetti di Gemonio (VA) e databile tra l’anno 1830 e 1835, periodo in cui i due organari condividevano la bottega.
Lo strumento subisce poi una prima revisione ad opera dei Fratelli Minoli nel 1854, in occasione della quale, con molta probabilità, non sono state fatte importanti modifiche.
Lo strumento è poi stato “rivisto” una prima volta nel 1881 da ignoto e successivamente nel 1923 da parte di Enrico Cavaglieri di Varese.
L’intervento del Cavaglieri ha visto l’aggiunta di 4 tasti nella prima ottava per renderla “cromatica” richiamando meccanicamente le rispettive note dell’ottava superiore e l’adozione di una nuova pedaliera piana di 24 pedali.
Solo successivamente, nel 1957, l’organaro Pietro Gandini oltre ad una revisione e pulitura generali dell’organo, ha apportato modifiche al quadro fonico rimuovendo i registri ad ancia, integrando registri violeggianti e aggiungendo un piccolo somiere a comando pneumatico per le quattro note mancanti nella prima ottava della tastiera, originariamente scavezza.
Ha inoltre portato all’esterno i due mantici principali collegandoli ad un elettroventilatore.

Scheda dello strumento prima del restauro

L’organo è disposto classicamente “a muro” in cassa lignea sopra la cantoria in controfacciata.
Il prospetto di 29 canne sonanti in lega di stagno in base 8’ è disposto a cuspide con ali; le bocche, segnate a mitria, sono allineate.
All'interno l'organo è contenuto da un vano in muratura avente una finestra a rosone sullo sfondo.
Composto secondo gli schemi tradizionali dell'organaria del XVIII e XIX secolo, è dotato di trasmissioni meccaniche.
La tastiera inserita a finestra nel basamento della cassa, ha estensione cromatica di 56 note (Do_1-Sol_5) e divisione bassi/soprani tra il Si_2 e il Do_3. I tasti diatonici sono placcati in osso, i cromatici in legno di noce sono di colore nero. I primi quattro tasti sono stati aggiunti in seguito, inizialmente collegati meccanicamente all’ottava più

acuta e successivamente resi a comando pneumatico nell'intervento del 1957 ad opera di Gandini.
La pedaliera è composta di 24 pedali lunghi e paralleli con estensione Do_1-Si_2 per 12 note reali, costantemente unita alla tastiera.
Il comando dei registri è composto da 22 manette poste sul lato destro della tastiera e la composizione fonica è rilevabile dalle dicitura applicate nell'ordine.

Colonna interna	**Colonna esterna**
(VUOTO)	PRINCIPALE DA 16 BASSI
(VUOTO)	PRINCIPALE DA 16 SOPRANI
(VUOTO)	PRINCIPALE 8 BASSI
VIOLA BASSA 8'	PRINCIPALE 8 SOPRANI
VIOLINO SOPRANO	OTTAVA BASSA 4
FLAUTO 8 SOPRANI	OTTAVA SOPRANA 4
FLAUTO 4	DUODECIMA BASSI, SOP
OTTAVINO DUODECIMA	DECIMAQUINTA
CORNETTO 3 VOCI	DECIMANONA
VOCE UMANA	VIGESIMA
TERZA MANO	VIGESIMA II
(VUOTO)	VIGESIMA 6a
(VUOTO)	VIGESIMA 9a
(VUOTO)	CONTRABASSI

ACCESSORI
Pedalone Combinazione Libera ad incastro posto a destra della consolle
Pedalone Tira Ripieno ad incastro posto a destra della consolle

La disposizione dei somieri all'interno della cassa è la seguente:
Somiere maestro in centro dal quale sono alimentate le canne di prospetto.
Il somiere del pedale con il registro Contrabasso 16' (12 canne) e rinforzi di 8' (12 canne), è addossato alla parete di fondo.
In posizione sopraelevata sul lato interno destro della cassa, si trova un somierino a comando pneumatico per le prime 4 note cromatiche.
Il somiere maestro è probabilmente stato recuperato dallo strumento precedente e comunque di fattura settecentesca. È del tipo "a vento" con ventilabri triangolari dotati di unica impellatura di guarnizione, ha un'estensione di 52 note reali, in origine era azionato da una tastiera con la prima ottava "scavezza", ovvero priva dei quattro tasti cromatici Do# - Re# - Fa# - Sol#.
La manticeria, in posizione sopraelevata nel vano scale, è composta da due mantici "a cuneo" azionabili mediante pompe a mano o con elettroventilatore e valvola regolatrice della pressione.

In origine i due mantici erano probabilmente collocati all'interno del vano organo e successivamente trasportati verso l'esterno.
All'interno della cella organaria, sul condotto portavento posizionato sotto il somiere maestro, sono collocati due piccoli mantici con funzione "leva scosse".

La pressione del vento è unica per il manuale ed il pedale.
Il materiale fonico è attribuibile a diverse mani.
I registri sono stati variamente mutati od eliminati nelle varie sovrapposizioni storiche.

Da sommari rilievi sul somiere si è potuto notare che la composizione fonica era in origine più ricca e variata nella parte strumentale, con la presenza di ben 4 registri ad ancia più Sesquialtera e Flagioletto.
Le leve di comando dei registri mancanti (indicate con Vuoto nella registrazione soprastante) sono ancora custodite sul passo d'uomo all'interno dello strumento e quindi ripristinabili.
Riteniamo che queste ultime varianti siano attribuibili al Gandini.

Prima analisi e paternità dello strumento

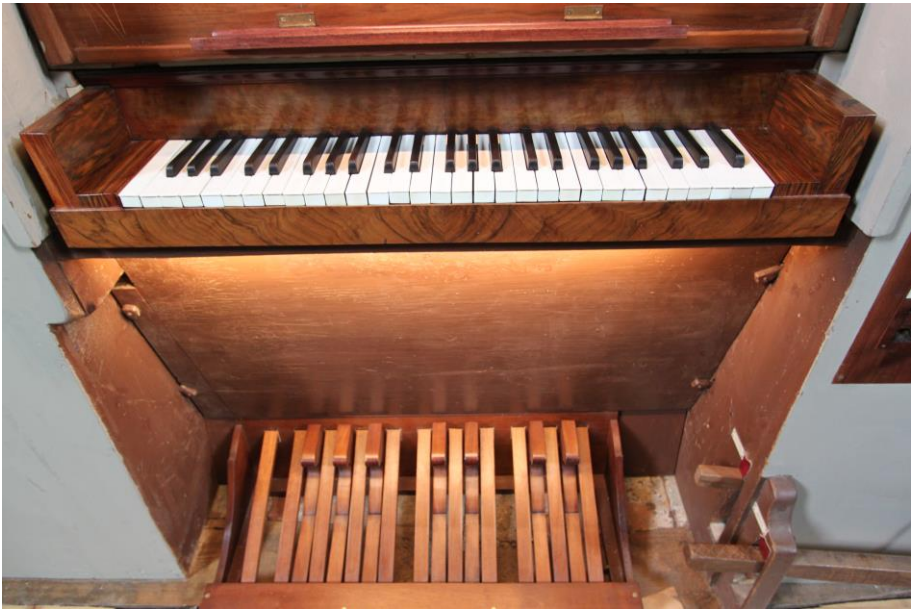
A seguito dello smontaggio dello strumento, avvenuto tra il 25 ed il 27 Febbraio 2020, e di una prima sommaria pulitura dei vari elementi, è stata effettuata una lettura approfondita del manufatto al fine di meglio comprendere la genesi dell'opera, le eventuali modifiche occorse nel corso degli anni e di individuare l'originario costruttore.
I cartellini originali presenti sul frontale del crivello, attribuiscono lo strumento al primo periodo di attività del Gemoniese Giovanni Franzetti, ancora in società con Ferdinando Arioli.
Sono identici a quelli dell'organo di Cunardo (VA) del 1832.
L'inizio dell'attività della ditta Arioli e Franzetti è comunemente fissato attorno al 1830 e durerà fino al 1836/37 quando i due soci si divideranno e il Franzetti trasferirà la sede della bottega da Gemonio (VA) ad Intra (VB).
L'organo di Campagnano, uno degli ultimi della società, è del 1836 e i cartellini del crivello sono differenti.
L'analisi del materiale fonico ha permesso una precisa catalogazione, le scritte relative al quadro fonico, il tipo di crivello, i cartellini originali stampati presenti sulla cintura anteriore del crivello. Oltre ai nomi dei registri presenti solitamente sulla prima canna, sono state rinvenute due firme relative all'autore del materiale fonico: Giovanni Franzetti.
Anche i denti praticati sull'anima delle canne presentano a Sonvico la tipica incisione triangolare impiegata nei primi anni di attività. Dopo lo scioglimento della società

verrà modificata anche la foggia dei denti, incisi con un utensile a profilo tondo e pertanto assai diversi da quelli di Sonvico e Campagnano.
Anche la segnatura riconduce alla bottega degli Arioli e Franzetti: a numeri progressivi, con una doppia croce sovrapposta per la prima canna del registro, nome del registro sulla prima canna e qualche volta, come a Campagnano, anche la località di destinazione.
La particolarità della segnatura del Franzetti deriva dalla antica impostazione: anziché numerare progressivamente le canne del singolo registro le cifre apposte venivano utilizzate in sede di costruzione delle canne: tutte le canne uguali erano numerate progressivamente fino alla fine del gruppo, poi si passava alla nota successiva con la prosecuzione, a volte, della numerazione. Evidentemente la produzione era piuttosto elevata e le canne non venivano costruite sulla commessa del singolo strumento ma in modo più massivo e per gruppi dalle quantità significative. Questo tipo di numerazione, legata al momento produttivo del materiale fonico e non a quello di composizione dei registri, non permette di poter conoscere l'originaria successione dei corpi sonori in quanto, già all'origine, non presentavano una numerazione coerente, progressiva e omogenea.

Stato di conservazione

Lo strumento, anche se suonante, necessitava di un restauro integrale per ripristinare l'originaria composizione fonica e funzionalità. Durante il sopralluogo si è potuto constatare che alcune parti lignee, specie nei somieri e nelle canne in legno, sono state attaccate dal tarlo. I mantici presentavano evidenti lacerazioni nelle parti in pelle, mentre le parti lignee necessitavano di un approfondito trattamento antitarlo e consolidamento. Il somiere maestro è stato modificato più volte; nel crivello di sostegno delle canne, le parti in pelle hanno perso la loro naturale morbidezza a discapito della tenuta ottimale dell'aria.
Le trasmissioni meccaniche sono state modificate nell'azionamento dei registri e dovranno essere ripristinate secondo lo schema originale.
Le manette del tiro dei registri dovranno essere riposizionate nella loro sede di origine.
Le varianti introdotte da Pietro Gandini nel 1957 hanno visto l'adozione delle trasmissioni pneumatiche per i primi quattro cromatici, la realizzazione di un somierino pneumatico posto alla destra del somiere maestro e l'inserimento di registri violeggianti con l'eliminazione dei registri ad ancia. Queste parti dovranno essere eliminate a favore di una ricostruzione storica che vede il rifacimento dei registri mancanti.
La tastiera è sregolata nelle corse e nei "giochi" laterali, manca una placcatura in osso e lì è evidente la presenza piuttosto marcata del tarlo.
La pedaliera risulta essere piuttosto rumorosa nei fine corsa e sregolata nelle molle di richiamo.
Le canne di metallo presentavano evidenti schiacciamenti e slabbrature dovute a interventi avvenuti nel corso degli anni.

La consolle prima del restauro



e dopo il restauro

Le operazioni di restauro hanno comportato:

1. la rimozione dei quattro tasti aggiunti alla tastiera riportandola all'estensione originale di 52 note, dal Do_1 al Sol_5, con prima ottava scavezza;
2. l'eliminazione delle aggiunte al telaio della tastiera e al frontalino al fine di riportarli alle dimensioni originali, ricostruzione del capotasto di sinistra;
3. la riplaccatura in osso di tutti i tasti diatonici;
4. la ricostruzione di una pedaliera, con prima ottava scavezza, su modello di quelle di Arioli e Franzetti;
5. la ricostruzione della catenacciatura dell'unione Tasto pedale per adattare la meccanica alla pedaliera ricostruita;
6. la ricostruzione e/o ricollocazione delle manette all'interno del quadro dei registri al fine di ricomporre i necessari comandi;
7. la rimozione delle chiusure dei fori sul crivello al fine di ripristinare gli spazi originali per accogliere le canne dei nuovi registri ricostruiti;
8. il consolidamento del piano di cartone soprattutto nei punti ove ha già subito interventi di rinforzo;
9. la rimozione dei cartellini non originali dal crivello, novecenteschi, al fine di rimettere in luce quelli sottostanti, originali, e in ottimo stato di conservazione;
10. la riconduzione dei fori del Fagotto Bassi e della Tromba Soprani alle loro dimensioni originali in quanto erano stati vistosamente allargati per poter ospitare le canne della Viola Bassi e del Violino Soprani;
11. la ricostruzione dei seguenti registri per ripristinare il quadro fonico originale:
    - Sesquialtera bassi, due file (XIX e XXIV)
    - Fagotto 8' Bassi
    - Trombe 8' Soprani
    - Violoncello 4' Bassi
    - Corno Inglese 16' Soprani
    - Ottavino 1/2' Bassi
12. il riposizionamento dei mantici all'interno della cella organaria con eliminazione delle pompe, fornitura e allacciamento di un nuovo elettroventilatore racchiuso in cassa insonorizzante.

Scelte operative di restauro

A seguito di un'approfondita lettura del somiere maestro in laboratorio, si è potuti risalire alla disposizione fonica originale dello strumento che differisce in modo significativo rispetto alla situazione esaminata nello smontaggio.
Le tabelle di seguito esposte permettono un confronto tra la composizione fonica allo smontaggio e quella originale del Franzetti, sia per quanto riguarda la disposizione delle manette in consolle (modificata nel tempo) sia per quanto concerne i registri sul somiere.

TABELLA 1 – Disposizione delle manette dei registri in consolle

REGISTRAZIONE PRIMA DEL RESTAURO	**REGISTRAZIONE ORIGINALE**
Colonna INTERNA	***Colonna INTERNA***
Eliminato	Fagotto 8’ Bassi
Eliminato	Trombe 8’ Soprani
Eliminato	Violoncello Bassi 4’
Viola 8’ Bassi	Corno Inglese 16’ Soprani
Violino Soprani	Ottavino 1/2’ Bassi
Flauto 8’ Soprani	Flutta 8’ Soprani
Flauto 4’	Flagioletto 2’ 2/3’ Soprani
Ottavino Duodecima Soprani	Flauto in VIII 4’
Cornetto 3 voci	Cornetto 2 file (VIII e XII)
Voce Umana Soprani	Voce Umana Soprani
Eliminato	Sesquialtera 2 file (XIX e XXIV)
Eliminato	Terzamano
Eliminato	Eliminato
Colonna ESTERNA	***Colonna ESTERNA***
Principale 16’ Bassi	Principale 16’ Bassi
Principale 16’ Soprani	Principale 16’ Soprani
Principale 8’ Bassi	Principale 8’ Bassi
Principale 8’ Soprani	Principale 8’ Soprani
VIII 4’ Bassi	VIII 4’ Bassi
VIII 4’ Soprani	VIII 4’ Soprani
Duodecima	XII
Decimaquinta	XV
Decimanona	XIX
Vigesima	XXII
Vigesima II	XXVI
Vigesima 6°	XXIX
Vigesima 9°	XXXIII
Contrabassi	Contrabassi

Nella seconda tabella (disposizione dei registri sul somiere) sono indicati in ***grassetto corsivo*** i registri originali mancanti che sono stati ricostruiti per riportare lo strumento alla composizione originale.

TABELLA 2 – Disposizione dei registri sul somiere

DISPOSIZIONE SUL SOMIERE allo SMONTAGGIO	DISPOSIZIONE ORIGINALE SUL SOMIERE
FACCIATA	
Principale 8’ Bassi	Principale 8’ Bassi
Principale 8’ Soprani	Principale 8’ Soprani
------	***Corno Inglese Soprani***
------	***Violoncello Bassi***
Violino	***Tromba Soprani***
Viola	***Fagotto Bassi***
------	***Ottavino Bassi***
Ottavino XII Soprani	Flagioletto Soprani
Voce Umana Soprani	Voce Umana Soprani
Flauto 8’ Soprani	Flutta Soprani
Ottava Bassi	Ottava Bassi
Flauto 4’	Flauto in VIII
XII	XII
XV	XV
XIX	XIX
XXII	XXII
XXVI	XXVI
XXIX	XXIX
XXXIII	XXXIII
Cornetto	Cornetto
------	***Sesquialtera bassi***
Ottava Soprani	Ottava Soprani
Principale 16’ Soprani	Principale 16’ Soprani
Principale 16’ Bassi	Principale 16’ Bassi

Casa organaria Mascioni

Fusione dei blocchi delle nuove ance

Rimontaggio canne sul somiere maestro

Scheda sintetica dello strumento

UBICAZIONE:	Chiesa Parrocchiale di S. Giovanni Battista - Sonvico
COLLOCAZIONE:	In controfacciata su cantoria sopra l'ingresso principale.
CASSA:	Cassa lignea di buona fattura finemente decorata addossata alla parete di controfacciata con un prospetto di 29 canne disposte a cuspide con ali laterali.
ORGANO:	Costruito dagli organari Ferdinando Arioli e Giovanni Franzetti.
CONSOLLE:	La tastiera è inserita a finestra nel basamento della cassa, ha estensione di 52 note da Do_1 a Sol_5 con prima ottava corta. I tasti diatonici e i frontalini sono placcati in osso, i cromatici in noce color nero. La pedaliera è a leggio composta da 18 pedali con prima ottava corta ed è sempre unita alla tastiera con 12 note reali di 16 piedi.
SOMIERE:	Il somiere maestro, costruito in noce, è a tiro con 24 stecche da registro e 52 ventilabri triangolari in abete. Il crivello che sostiene le canne di metallo ha telaio in legno e piano in cartone.
MANTICERIA:	Due mantici a cuneo collocati all'interno della cassa dello strumento e posteriormente al somiere del Contrabasso alimentati da elettroventilatore con relativa valvola a tendina che regola il flusso del vento.
REGISTRAZIONE:	Manette lignee ad incastro disposte in due colonne a destra della tastiera. Cartellini a stampa su pergamena.

DISPOSIZIONE FONICA

COLONNA INTERNA	**COLONNA ESTERNA**
Fagotto 8' Bassi	Principale 16' Bassi
Trombe 8' Soprani	Principale 16' Soprani
Violoncello Bassi 4'	Principale 8' Bassi
Corno Inglese 16' Soprani	Principale 8' Soprani
Ottavino 1/2' Bassi	VIII 4' Bassi
Flutta 8' Soprani	VIII 4' Soprani
Flagioletto 2' 2/3' Soprani	XII
Flauto in VIII 4'	XV
Cornetto 2 file (VIII e XII)	XIX
Voce Umana Soprani	XXII
Sesquialtera 2 file (XIX e XXIV)	XXVI
Terzamano	XXIX
	XXXIII
	Contrabassi

ACCESSORI
Pedalone del Tira Ripieno
Combinazione Libera alla Lombarda

PRESSIONE DEL VENTO: 50mm/H_2O
TEMPERAMENTO: Tartini -Vallotti
CORISTA: 432 Hz a 11°C

Dissertazione sugli “indici dell’ottava” e sulle tastiere “a falsa estensione” degli organi

Lo scopo del presente articolo è di richiamare l’attenzione su una tematica che riguarda gli *indici* (*indice*, dal latino *index -dicis* = indicatore) *dell’ottava*, detti anche *indici acustici* (fr. *indices*; ted. *Oktavmarke*; ingl. *pitch*; sp. *indices acùsticos*).
Essi consentono di indicare l’altezza assoluta dei suoni, apponendo semplicemente cifre o apici al nome della nota o alla lettera alfabetica che la contraddistingue.[1]
L’argomento, quindi, concerne tutti gli strumenti musicali, non solo le tastiere degli organi, alle quali tuttavia lo studio è particolarmente rivolto.
Per introdurci direttamente nell’atmosfera del discorso, penso possa servire la lettura di alcune frasi stralciate da documenti di organaria, collocati nell’arco di tempo che va dal XV al XIX secolo.[2]

1480

Unum organum […] quod esse debeat br.[accia] 6 e mezzo alto la maggior canna cum tutto lo suo piede […] debbe cominciare in fa et finire in fa, e dicto organo debbe avere tasti XXVIIII e semituoni XVIII che in tutto debbono esser fra tasti e semituoni XLVII […].
Lucca, S. Martino; Domenico di Lorenzo da Lucca
Luigi Merici, 1879, p. 143

1496

Item che la prima chana cioè l’octava del fa compida sia longa piè diexe e mezo, et abia fra tasti e semitoni quaranta sette […].
Sacile (Pordenone), S. Nicolò; Antonio Dilmani
Giuseppe Vale, 1927, pp. 78-79

1519

[…] che l’organo sia de piedi dese et piu, e mancho secundo el bisogno del Coro […] li tasti siano cinquanta […].
Modena, S. Pietro; Giovanni Battista Facchetti
Oscar Mischiati, 1961, p. 213

1566

[…] l’organo […] de piedi dodici […] con la sua tastadura de tasti n.° Cinquanta […].

---

[1] Tali sistemi sono stati ispirati dal principio simile a quello che si riscontra nella “nuova intavolatura” tedesca per tastiera (seconda metà dal XVI secolo). Essa impiegava, per distinguere le ottave, esclusivamente lettere alfabetiche e lineette (ovvero tratti orizzontali) collocate sopra alle medesime, mentre ora vengono sostituite dalla nuova annotazione per gli indici, come ho già accennato, cioè da cifre al pedice o da apici al nome delle note.
[2] Per quanto concerne le fonti riguardanti le citazioni si rimanda il lettore alla bibliografia in fondo all’articolo.

Bergamo, Santo Spirito; Graziadio Antegnati
O. Mischiati, 1972, p. 229

1611

[…] fare un organo di undici piedi […] et che ciascuno di questi dieci [registri] habbia 47 canne […].
Assisi (Perugia), Basilica di S. Maria degli Angeli; Gabriele Fulgenzi
Renzo Giorgetti, 1999, p. 111

1685

[…] fare un organo d'otto piedi […] et la sua tastadura, con n.° 45 tasti […].
Rossa (Vercelli), Santa Maria; Carlo Brunelli
Rina Dellarole, 1997, p. 101

1722

[…] un organo […] di piedi quattordici […]. Due tastature […] di tasti n.° 53 per ciascheduno […].
Vignanello (Viterbo), collegiata; Giacomo, Giovanni, Antonio e Lorenzo Alari
Francesco Piperno, 1981, pp. 168-169

1773 ca.

La tastatura sarà di tasti numero. 50. che comincerà in Cesolfaut d'otto Piedi ottava scaveza ne bassi, e Finirà nei acutti in Fefaut.
Vicobellignano (Cremona), Santa Maria Assunta; Andrea Montesanti
Maurizio Ricci, 2013, p. 246

1809

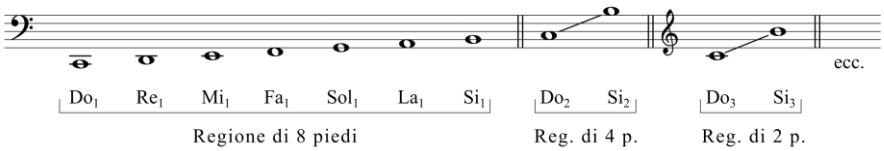
Principale di piedi sette e armonici piedi otto […]. Tastatura […] di tasti quarantasette dovendoci mettere il Delasolre per farlo alla moderna, tasti 47.
Città della Pieve (Perugia), cattedrale; Aldobrando Fedeli
Marcello Ciculi – Renzo Giorgetti, 1999, pp. 210 e 212

1863

Progetto d'organo di 8 piedi reali […] avrà principio in Do basso, ascendendo in scala cromatica, ed avrà fine in Do acuto, di tasti 61 […].
Trivolzio (Pavia), S.S. M.M. Cornelio e Cipriano; Angelo Amati
M. Ricci, 1985, p. 11

Da queste poche ma sufficienti e significative testimonianze emerge come in passato veniva indicata la grandezza dello strumento e la relativa estensione della tastiera. Con l'impiego degli *indici dell'ottava* la situazione è diversa. Segue la spiegazione in dettaglio che a qualcuno potrà sembrare un contributo inutile. Per converso io la ritengo necessaria, visto che l'argomento – per quanto mi consta – è sconosciuto a molti

docenti di musica, come pure ad alcuni costruttori e restauratori di strumenti musicali in genere.
Dunque, per chiarire, stabilito che la nota base di riferimento dell'ottava sia il Do grave, cioè quello sotto il rigo della chiave di Basso, con taglio in testa e un taglio in collo (di frequenza pari a 65,406 Hz = 8 piedi) – a cui il sistema italiano, e non solo, attribuisce l'indice 1 – tutte le note delle singole ottave, comprese tra due Do, portano lo stesso indice di quello basso; valga il seguente esempio:



Ora, scendendo sotto il Do di riferimento di 8 piedi, si sconfina nelle *regioni* gravi, ossia nelle *contro-ottave* di 16 e 32 piedi.

Ciò detto bisogna sapere che gli indici, o sistemi, elaborati nei Paesi europei sono diversi e rischiano di creare confusione. Il lettore può rendersene conto consultando la tabella qui annessa, nella quale si trovano enunciati alcuni sistemi equivalenti per indicare le diverse ottave, che ho ritenuto opportuno mettere in relazione con le misure teoriche di lunghezza delle canne espresse in piedi.[3]

Lunghezza canna	32'	24'	16'	12'	8'	6'	4'	3'	2'	1'	½'	ecc.
Italia	Do_{-2}	Fa_{-2}	Do_{-1}	Fa_{-1}	Do_1	Fa_1	Do_2	Fa_2	Do_3	Do_4	Do_5	ecc.
Germania	$_2C$	$_2F$	$_1C$	$_1F$	C	F	c	f	c'	c''	c'''	ecc.
Francia	ut_{-2} ut_{02} ut_{-1}		ut_{-1} ut_{01} ut_0		ut_1		ut_2		ut_3	ut_4	ut_5	ecc.
Inghilterra	C_2 CCCC C_3		C_1 CCC C_2		C CC C_1		c C C		c' c c	c'' c' c^1	c''' c'' c^2	ecc.

La conclusione a cui si giunge è che, in linea di principio, gli indici riportati – come altri da me visionati – sono in sé tutti validi e costituiscono un efficace aiuto per i musicologi, organologi e musicisti. Tuttavia, tra le ampie possibilità di scelta, mi sembra che il sistema italiano sia preferibile, vuoi per la semplicità che per l'immediatezza d'intendimento, specie nell'indicare le contro-ottave.

[3] La tabella ed il sovrastante rigo musicale sono stati realizzati dal prof. Ivan Forcati che ringrazio cordialmente.

Credo valga la pena di mettere a confronto il sistema impiegato da Benedetta Toni, nel definire l'estensione delle tastiere dei pianoforti della Collezione di Palazzo Monsignani-Sassatelli di Imola, con quello italiano: ecco alcuni esempi.

Pianoforte a coda Johann Schantz (p. 134) **1800 ca.**

Estensione	da Fa_0 a Do_6
Numero tasti	68
sistema italiano	Fa_{-1} - Do_6

Pianoforte a coda Johann Schantz (p. 140) **1815 ca.**

Estensione	da Do_0 a Fa_6
Numero tasti	78
sistema italiano	Do_{-1} - Fa_6

Pianoforte grancoda Steinway & Sons (p. 217) **1885 ca.**

Estensione	da La_{01} a Do_7
Numero tasti	88
sistema italiano	La_{-2} - Do_7

Da quanto s'è detto riesce facile intuire come indicare gli ambiti delle tastiere degli organi *ottavini* – detti anche *all'ottava alta* – di 3 e 4 piedi.

Facendo riferimento ancora una volta al sistema in uso in Italia, la dicitura corretta e di comprensione univoca sarà la seguente.

Organi di 3 piedi

35 tasti = Fa_2 - Fa_5	senza $Fa\#_2$ e $Sol\#_2$
42 tasti = Fa_2 - Do_6	senza $Fa\#_2$ e $Sol\#_2$
47 tasti = Fa_2 - Fa_6	senza $Fa\#_2$ e $Sol\#_2$

Organi di 4 piedi

41 tasti = Do_2 - La_5	con prima ottava corta senza $Sol\#_5$
44 tasti = Do_2 - La_5	senza $Do\#_2$ e $Sol\#_5$
45 tasti = Do_2 - Do_6	con prima ottava corta

Finora ci siamo soffermati unicamente a trattare la nomenclatura atta a indicare correttamente l'ambito delle tastiere a seconda del sistema prescelto. Non bisogna però dimenticare che anche l'estensione della pedaliera è intimamente legata agli indici di cui sopra.
A scopo indicativo vengono di seguito elencati alcuni casi riscontrabili.

Pedaliera con Contrabbasso di 16 piedi

- pedaliera con prima ottava corta di 17 pedali (Do_{-1} - $Sol\#_1$) costantemente unita al manuale; n. 12 suoni reali;
- pedaliera cromatica di 18 pedali (Do_{-1} - Fa_1) costantemente unita al manuale; n. 12 suoni reali;
- pedaliera cromatica di 27 pedali (Do_{-1} - Re_2); n. 27 suoni reali.

Pedaliera con Contrabbasso di 12 piedi

- pedaliera con prima ottava corta di 13 pedali (Do - Mi) reale dal Fa_{-1}, costantemente unita al manuale; n. 10 suoni reali. I primi 3 pedali (Do_{-1} - Re_{-1} - Mi_{-1}) richiamano meccanicamente le canne di 8 piedi dell'ottava superiore.

Pedaliera con Basso di 8 piedi[4]

- pedaliera con prima ottava corta di 8 pedali (Do_1 - Si_1) costantemente unita al manuale; n.8 suoni reali.

Nelle considerazioni fin qui esposte, si sono omessi gli organi dotati di Principale di 16 e di 8 piedi, con tastiera iniziante dal Do grave, corrispondente al primo tasto: tale inizio sarà la norma soprattutto con l'avvento del «Movimento Ceciliano», affermatosi negli ultimi due decenni dell'Ottocento.
In questi organi il Principale di 16 piedi non è più il registro fondamentale, come lo era nei grandi strumenti italiani del cinque-seicento, con tastiera estesa al grave sino al Do_{-1}, ma esso funge da «vero e proprio "armonico inferiore"»[5] che talvolta principia anche dal Fa_1, dal Do_2 o addirittura dal Do_3. Dunque, il Principale di 8 piedi diventa il registro base di tutto lo strumento[6] e da esso le singole file di Ripieno prenderanno il nome: Ottava (4'), Decimaquinta (2'), Decimanona (1 ⅓'), e così via dicendo.[7]
In questo contesto consegue che gli *indici dell'ottava* non rivestono più alcun interesse, visto che l'ampiezza della tastiera non è in rapporto diretto con la mole dello strumento. È quindi necessario, nel redigere la scheda descrittiva di un organo così strutturato, rifarsi al sistema esposto all'inizio del presente articolo: indicare la lunghezza – espressa in «piedi» – della canna maggiore del registro Principale unitamente al numero dei tasti del manuale.

---

[4] Questo registro si riscontra spesso in organi positivi di 4 piedi.
[5] Cfr. Luigi Ferdinando Tagliavini, Il ripieno, in "L'organo", I, 2 (1960), p. 207.
[6] Come fece notare l'organista e organologo L. F. Tagliavini, la tessitura di 8 piedi è quella «più naturale, corrispondente all'estensione delle voci umane». È questa la ragione per cui già «prima della seconda metà del XVI secolo» veniva privilegiata dagli organisti italiani (cfr. L. F. Tagliavini, Considerazioni sugli ambiti delle tastiere degli organi italiani in Studia organologica - Festschrift für John Henry van der Meer zu seinem 65. Geburtstag hrsg. von Friedemann Hellwig, Tutzing 1987, Schneider, p. 453.
[7] Allo stesso modo nei grandi organi classici basati su un Principale di 16 piedi, l'Ottava è di 8 piedi, la Decimaquinta di 4 piedi ecc. ecc.

Esempio: Principale di 16 piedi (oppure, Principale sull'ordine di 16 piedi con inizio dal Fa_1, o dal Do_2 o dal Do_3);
tastiera di
50 tasti (Do_1 - Fa_5) con prima ottava corta
54 tasti (Do_1 - La_5) con prima ottava corta
56 tasti (Do_1 - Sol_5)
58 tasti (Do_1 - La_5)
61 tasti (Do_1 - Do_6)

Vorrei concludere questo scritto con un approfondimento della conoscenza riguardante la contro-ottava, riscontrabile in alcune tastiere di organi italiani risalenti – grosso modo – dalla prima metà del XVIII secolo ai primi decenni della seconda metà del XIX.
Si tratta di tastiere che potremmo definire *a falsa estensione*, in quanto anch'esse non sono in diretto rapporto con la grandezza dello strumento.
Si osservano due tipologie:

1. tastiera con contro-ottava corta in cui tutti i tasti della medesima, essendo privi di canne proprie, richiamano meccanicamente quelli all'ottava superiore;
2. tastiera con contro-ottava corta in strumenti di 12 piedi – quindi reale dal Fa_{-1} – in cui solo i primi tre tasti (Do_{-1} - Re_{-1} - Mi_{-1}) richiamano i corrispettivi all'ottava superiore.

Il fine ultimo che giustifica l'impiego di simili contro-ottave era di agevolare gli organisti nell'esecuzione musicale, non essendo questi abituati a strumenti con tastiera e pedaliera aventi la prima ottava stesa.[8]
Tale osservazione scaturisce dalle fonti documentarie dell'epoca, alcune delle quali sono qui riportate.

1824

La tastiera […] averà tasti sessantaquatro sull'ordine di sedici piedi ed arriverà al Gesolreut […] eccetto li primi tre tasti C. D. E. saranno finti e tireranno l'ottava alta per maggior facilità che si ottiene nella pedaliera.
Cremona, cattedrale; fratelli Serassi
Oscar Mischiati, 2007, p. 267

1834

[…] l'organo di Maleo [Lodi] sarà in breve messo in opera, così credo ben fatto di farvi memoria […] che in quell'organo si desidera la pedaliera non distesa ma

[8] A riguardo è interessante ricordare che i fratelli Bernasconi, organari di Varese, inventarono un dispositivo meccanico atto a mutare la prima ottava della pedaliera da "cromatica" in "sesta". Questa ingegnosa soluzione si riscontra ancora oggi nell'organo datato 1882 della parrocchiale di Castel San Pietro in Svizzera. Cfr. O. Mischiati, *Gli organi antichi del Sottoceneri*, Edizioni Ricerche Musicali nella Svizzera italiana, Lugano 1993, p. 70.

scavezza e perciò sarebbe bene che anche la Tastiera incominciasse con la prima ottava finta e scavezza, come ha fatto in tanti altri organi […].
Lettera di Padre Davide da Bergamo ad Attilio Mangili, agente dei Serassi
O. Mischiati, 1980, p. 227

1839

Tastiera […] di tasti sessantasei, i primi otto tasti nei bassi in ottava corta, dovranno tirare l'ottava sopra, e questo per rendere la pedaliera a pratica comune, e per avere più ottave da pedalare.
Magherno (Pavia), parrocchiale; progetto del M.° Felice Moretti di Pavia
M. Ricci, documento inedito conservato presso l'Archivio parrocchiale

1844

La tastiera […] composta di tasti n.° 58 ed altri n.° 8 tasti finti cioè che tirano l'Ottava alta per maggior comodo al suonatore, cosicché monta a tasti n.° 66.
Abbiate Guazzone (Varese), parrocchiale; fratelli Prestinari
Mario Manzin, 1997, p. 106

1847-51?

[…] tastiera […] di n.° 61 tasti, ed altri n.° 8 nei bassi, per comodo della pedalatura, in tutto n.° 69.
Corteolona (Pavia), parrocchiale; fratelli Prestinari
M. Ricci, documento inedito privo di collocazione conservato presso la Biblioteca del Seminario Vescovile di Pavia, Fondo Gianani

1863

Tastiera […] di tasti 69, sessantuno tutti suonabili e li altri del Basso di replica per comodo del Suonatore […].
Palazzolo sull'Oglio (Brescia), parrocchiale; Giuseppe Zamboni
Vito Rumi, 2013, p. 107

In ogni caso, a quanto detto, si deve aggiungere che non mancano eccezioni. Esistono infatti tastiere prive di contro-ottava che vanno comunque annoverate tra quelle a falsa estensione. Ne è l'esempio quella dell'organo costruito da Angelo Amati di Pavia nel 1853 per il santuario di S. Maria di Canepanova della sua città. Essa ha complessivamente 58 tasti (Do_1 - La_5), ma il $Do\#_1$ e il Mib_1 richiamano meccanicamente quelli all'ottava superiore; ne consegue che l'estensione reale è di 56 note e non 58.

Spero di essere stato chiaro nell'esporre gli argomenti affrontati e sviluppati in questo articolo, il cui fine è quello di approfondire la nostra conoscenza su problemi di interesse organologico, citando documenti o riferimenti probanti le tematiche esposte.

Maurizio Ricci

Bibliografia delle citazioni

CICULI MARCELLO – GIORGETTI RENZO, *Organi di Città della Pieve*, in "Studi e documentazioni – Organi ed organari in Umbria 1999, pp. 210 e 212.

DELLAROLE RINA, *Documenti per la storia organaria*, in "Organi e organari in Valsesia", Idea Ed., Borgosesia 1997, p. 101.

GIORGETTI RENZO, *Gli antichi organi della Basilica di S. Maria degli Angeli di Assisi*, in "Studi e documentazioni – Organi ed organari in Umbria dal 1400 ai nostri giorni", Istituto Musicale Diocesano "Girolamo Frescobaldi", Perugia 1999, p. 111.

MANZIN MARIO, *I Prestinari di Magenta*, Comune e Pro Loco di Magenta 1997, p. 106.

MISCHIATI OSCAR, *Documenti d'archivio: Il contratto del 1519 per l'organo di G. B. Facchetti a S. Pietro di Modena*, in "L'Organo", II (1961), p. 213.
- *Documenti d'archivio: Il contratto di Graziadio Antegnati per l'organo di S. Spirito a Bergamo (1566)*, in "L'Organo", X (1972), p. 229.
- *L'organo della Cattedrale di Cremona*, Bologna, Pàtron 2007, p. 267.
- *L'organo di Santa Maria di Campagna a Piacenza*, Cassa di Risparmio di Piacenza, 1980, p. 227.

NERICI LUIGI, *Storia della musica in Lucca* (Lucca 1879), ristampa anastatica, Forni Editore, Bologna 1969, p. 143.

PIPERNO FRANCESCO, *L'organo della chiesa Collegiata di Vignanello fatto costruire dal principe Francesco Maria Ruspoli (1723)*, in "L'organo", XIX (1981), pp. 168-9.

RICCI MAURIZIO, *Vicende storiche degli organi della parrocchiale*, in "La parrocchia e le chiese parrocchiali di Vicobellignano (CR)", Arti Grafiche Chiribella, Bozzolo (MN) 2013, p. 246.
- L'organo della chiesa parrocchiale di Trivolzio, Eurolitho, Vidigulfo (PV) 1985, p. 11.

RUMI VITO, *Gli organi della chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta in Palazzolo sull'Oglio*, Collana d'arte organaria, XI, Guastalla, Associazione culturale Giuseppe Serassi 2013, p. 107.

TONI BENEDETTA, *La storia del pianoforte attraverso la Collezione di Palazzo Monsignani-Sassatelli di Imola*, Cremonabooks (CR) 2002, rispettivamente alle pp. 134, 140 e 217.

VALE GIUSEPPE, *Contributo alla storia dell'organo in Friuli*, in "Note d'archivio per la storia musicale", IV (1927), pp. 78-79.

L'improvvisazione organistica nella pratica musicale del Duomo di Milano

Il progetto

Questo lavoro nasce nell'ambito del dottorato di ricerca in musicologia svolto in co-tutela tra il Pontificio Istituto di Musica Sacra di Roma e il dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia, sede di Cremona.
Il progetto complessivo ha preso in considerazione il concetto di improvvisazione da una molteplicità di punti di vista (filosofico, storico-musicologico, didattico, liturgico, neuro-scientifico e infine dal versante pratico).[1]
Una parte del lavoro si è svolta nell'Archivio delle Fabbrica del Duomo di Milano e aveva come scopo quello di verificare se e in che misura l'improvvisazione organistica fosse presente nelle prove di concorso che gli organisti, aspiranti ad essere impiegati in Duomo, dovevano affrontare allorché si rendeva, per qualche ragione, vacante la carica di organista al primo o al secondo organo.[2]
I documenti esaminati (divisi in cartelle e registri) sono conservati nell'Archivio Storico della Fabbrica, che conserva i documenti risalenti sino ai primi decenni del XIX secolo, e nell'Archivio di Deposito, che contiene la documentazione più recente e consentono di comprendere meglio la brulicante attività dell'istituzione milanese, il rapporto, talvolta assai travagliato, che ebbe con la curia e con i cittadini che in essa svolgevano il proprio servizio.

La Fabbrica del Duomo: attività e funzioni

Prima di trattare compiutamente l'argomento che interessa la nostra ricerca, è opportuno dar conto dell'attività e delle funzioni della Fabbrica del Duomo di Milano, istituzione da cui dipendeva e dipendono l'amministrazione, conservazione e valorizzazione della Cattedrale Milanese. Tale organismo ha, dal 1385-1386 sino a oggi, gestito tutti gli aspetti di carattere economico, organizzativo e amministrativo relativi all'erezione della cattedrale prima, al suo mantenimento e all'organizzazione di tutte le attività legate alla sua vita. Le necessità legate alla costruzione della Cattedrale milanese, che prese il posto della precedente cattedrale dedicata a S. Maria Maggiore,[3] favori-

---

[1] CLAUDIO CARDANI, *L'improvvisazione organistica tra arte e mestiere*, Serassi Edizioni, Guastalla (RE), 2023.
[2] CLAUDIO CARDANI, *Correr l'alea, l'improvvisazione organistica nella pratica musicale del Duomo di Milano tra il 1688 e il 1924*, a c. di Olga Laudonia, Serassi Edizioni, Guastalla (RE), 2022.
[3] La famiglia Visconti possedeva alcuni spazi della Milano comunale come l'Arengo (piazza delle assemblee) e il Broletto Vecchio (palazzo civico cittadino), ora diventati luoghi di rappresentanza della famiglia regnante. I Visconti, grazie al controllo esercitato sulle nomine arcivescovili, ambivano a controllare anche i centri del potere religioso. Per una panoramica sul dominio visconteo a Milano si possono consultare: ANDREA GAMBERINI, FRANCESCO SOMAINI, *L' età dei Visconti e degli Sforza. 1277-1535*, con una premessa di Giorgio Chittolini, Milano, Skira, [2001]; GIORGIO CHITTOLINI, *Milano viscontea*, Roma-Padova, Antenore, 2005; ANDREA GAMBERINI, *Lo Stato visconteo. Linguaggi politici e dinamiche costituzionali*,

rono la collaborazione tra l'allora arcivescovo di Milano, Antonio da Saluzzo e il duca Gian Galeazzo Visconti,[4] cui s'affiancarono magistrati e personaggi pubblici la cui capacità imprenditoriale riuscì a coinvolgere anche il popolo milanese. Tale pragmatismo portò dunque alla costituzione della 'fabbrica', al cui vertice si situa il Capitolo Generale della Fabbrica (oggi Consiglio d'Amministrazione),[5] seguiti dai 'deputati della Fabbrica', da un organo tecnico amministrativo formato da un *texauriarus generalis* affiancato da un *rationator,* deputato alla gestione delle entrate e delle uscite, e da un *expenditor,* che riceveva dal suddetto tesoriere le somme da utilizzare di volta in volta per le varie necessità, cui andava aggiunto, sia dal punto di vista ideale che dal punto di vista pratico, il popolo milanese, coinvolto in quest'opera sin dalle prime battute. Da esso il cantiere del Duomo ricevette lasciti, eredità, donazioni e manodopera gratuita che contribuirono, nel corso dei secoli, a rendere la Cattedrale il centro spirituale e il simbolo della città lombarda. Ben si comprende la necessità di avvalersi di una così articolata istituzione se si tengono presenti le molteplici attività della fabbrica: amministrazione, rappresentanza, cura e partecipazione al servizio liturgico, come dimostra la fondazione della Cappella Musicale, avvenuta nel 1402. A mio avviso, due furono gli aspetti che consentirono alla Fabbrica una così duratura e rigogliosa attività: il primo, di carattere giuridico-economico, per usare le parole di Annalisa Albuzzi,[6] riguarda «la cultura computazionale rigorosa e archivistica che produsse i circa 2500 registri della Fabbrica»,[7] che ne documentano l'attività nei secoli; accanto

---

Milano, Franco Angeli, 2005; FEDERICO DEL TREDICI, *Un'altra nobiltà. Storie di (in)distinzione a Milano. Secc. XIV-XV*, Milano, Franco Angeli, 2017.

[4] Figlio di Galeazzo Visconti, Gian Galeazzo Visconti divideva il controllo sul territorio di Milano con suo zio Bernabò Visconti. Costui, uomo risoluto e prepotente, aveva lasciato al nipote le città poste a ovest di Milano, tra cui Pavia (dove Gian Galeazzo risiedeva dal 1358, e dove nel 1361 contribuì a fondare l'Università), Como, Novara, Vercelli, Alessandria, Tortona e Asti, tenendo invece sotto il proprio controllo i territori di Lodi, Cremona, Bergamo, Brescia, Piacenza, Parma e Reggio Emilia. Il rapporto conflittuale si risolse nel 1380, allorché i due s'incontrarono il 6 maggio davanti alla pusterla di s. Ambrogio, in occasione del passaggio a Milano di Gian Galeazzo: egli colse l'occasione per sbarazzarsi dello ormai anziano zio, che viaggiava senza scorta, facendolo imprigionare nel castello di Porta Giovia, il primordiale nucleo cui oggi sorge il Castello Sforzesco. Immediatamente dopo Gian Galeazzo entrò in città, fece imprigionare gli ufficiali fedeli a Bernabò e dichiarò quest'ultimo decaduto. Gian Galeazzo, con l'aiuto di soldati che avevano conquistato anche i possedimenti posti a Oriente, era diventato l'unico signore di Milano.

[5] I documenti emanati (Ordinazioni capitolari) da questo organo sono fondamentali per il nostro lavoro, in quanto contengono, tra le altre cose, nomine dei Maestri di Cappella, degli organisti con relativi stipendi e giudizi sui vari concorrenti che prendevano parte ai concorsi organizzati per nominare un nuovo organista o Maestro di Cappella.

[6] Circa le questioni relative alla costruzione e alla gestione del Duomo da parte della Fabbrica si consultino: ERNESTO BRIVIO, *La Fabbrica del Duomo, Storia e Fisionomia*, in *Il Duomo, Cuore e Simboli di Milano, IV centenario della Dedicazione (1577-1977)*, Centro Ambrosiano di Studi e Documentazione, Milano 1977, Archivio Ambrosiano n. 32; ANNALISA ALBUZZI, *La veneranda Fabbrica del Duomo di Milano e il suo archivio, Uomini, uffici e ordinamenti tra quotidiana amministrazione e memoria storica*, Atti del Convegno di Ravenna (26 settembre 2008) La Casa di Dio, La Fabbrica degli Uomini, Gli Archivi delle Fabbricerie, Centro Studi Nazionale sugli Archivi Ecclesiastici di Fiorano e Ravenna, a c. di Gilberto Zacché, Mucchi Editore, Modena 2009, pp. 74-120.

[7] ANNALISA ALBUZZI, L*a veneranda Fabbrica del Duomo di Milano e il suo archivio, Uomini, uffici e ordinamenti tra quotidiana amministrazione e memoria storica*, p. 75. Si deve proprio a questa precisa e

a questo aspetto la politica dell'equidistanza sia dal potere religioso e ducale adottata dalla Fabbrica, cui essa si mantenne sempre fedele, garantì alla Fabbrica una certa autonomia di cui l'istituzione era gelosa.[8]

Uno degli aspetti che la Fabbrica non mancò mai di curare da vicino riguarda l'attività liturgico-musicale che si svolgeva, e ancora oggi si svolge, nella Cattedrale, come dimostra, appunto, la già citata fondazione della Cappella Musicale, allorché nel 1402 a Matteo da Perugia fu affidato il compito di maestro di Cappella:

> Deliberarono assumersi maestro Matteo da Perugia musico in qualità di cantore collo stipendio di fiorini 48, da pagarsi ratealmente di mese in mese coi

---

ben articolata cultura computazionale, mai venuta meno nel corso dei secoli, la possibilità di condurre questo studio.

[8] Come si può facilmente immaginare, a causa di questa linea di condotta politica, la Fabbrica, incontrò diversi momenti di difficoltà. Merita di essere citata la vicenda che vide contrapporsi la Fabbrica del Duomo al cardinale Borromeo, convinto assertore delle riforme portate dal Concilio di Trento, allorché questi, nel corso delle visite apostoliche effettuate da Vescovi al fine di controllare l'andamento delle diocesi, ordinò che la propria fosse visitata dal Vescovo di Bergamo, Gerolamo Regazzoni. Regazzoni, stimato da Borromeo, visitò, nei primi mesi del 1576, anche il Duomo e la Fabbrica, imponendo a quest'ultima un importante ridimensionamento della propria autonomia decisionale. A tale imposizione, dovuta probabilmente alla mancata conoscenza da parte di Regazzoni della storia e dello statuto dell'istituzione, la Fabbrica reagì in maniera decisa, producendo uno scritto in cui rivendicava, definendosi istituzione laica, la propria politica imperniata su autonomia ed equidistanza sia dal potere religioso che da quello ducale. Queste vive proteste non lasciarono indifferente il Card. Borromeo che decise di effettuare altre due Visite Pastorali (1° luglio 1576 e 11 agosto 1576), suscitando, ancora una volta, il malcontento dei fabbricieri. Quando nel 1577 l'epidemia di peste sembrava cessata e l'opera di completamento architettonico del Duomo e di ristrutturazione dei servizi liturgici del Duomo poteva liberamente continuare, Borromeo si risolse a dare disposizioni per la consacrazione della Cattedrale, stabilendo che essa sarebbe avvenuta il 20 ottobre del 1577, riprendendo così una tradizione cominciata con la dedicazione della precedente Basilica di S. Maria Maggiore (15 ottobre 836) e confermata dalla consacrazione dell'altare maggiore ad opera di Martino V il 16 ottobre 1418. È plausibile pensare che la ferita, dopo tante e significative vicissitudini, fosse solo in parte rimarginata. Accanto alla volontà del Vescovo di rendere grazie per la fine dell'epidemia di peste con un atto importante e pubblico, bisogna rammentare che questa decisione aveva, sul piano giurisdizionale, delle conseguenze ben precise: la consacrazione del Duomo implicava che esso divenisse la sede del Vescovo di Milano, sulla quale egli avrebbe potuto esercitare il proprio controllo giurisdizionale e il proprio ministero pastorale di guida del popolo milanese. Come ormai si può immaginare la Fabbrica protestò vivamente contro questa decisione che, se da un lato poteva minare e ridurre il suo campo d'azione, dall'altro era perfettamente coerente con la temperie culturale tridentina che accentrava il potere e il controllo della cattedrale nelle mani del Vescovo. Il biennio 1578-79 fa registrare alcuni eventi notevoli sia per la storia della Fabbrica del Duomo che per i rapporti di essa con il potere religioso: Borromeo escluse dal Capitolo della Fabbrica la rappresentanza governativa, la rappresentanza municipale e il Collegio dei Giureconsulti e, nel 1579, tolse completamente la presenza della componente laica dal Capitolo, formato ora solamente dall'Arciprete e da tre Ordinari. Dopo circa duecento anni dalla propria istituzione la Fabbrica vedeva cancellata la presenza della componente popolare dal proprio Capitolo. Un mutamento di tali proporzioni ebbe conseguenze che non tardarono a farsi sentire: nel 1582 lo stesso Cardinale si rese conto delle difficoltà in cui versava la Fabbrica, cui era venuto a mancare l'apporto di quella componente laica tanto abile nel gestire il complicato apparato amministrativo legato alle imponenti opere che Borromeo intendeva realizzare, e stabilì che nel Capitolo Generale essa fosse riammessa, sotto il controllo di un 'Visitatore' membro del Capitolo Metropolitano. Il controllo del potere religioso si fece sentire anche nella disposizione, risalente al 1578, che obbligava i deputati laici a prestare annualmente giuramento. Dell'ultima visita effettuata da Borromeo, tra il 1582 e il 1583, rimangono ben poche tracce: è probabile che questa visita avvenne sia a causa del dovere del Vescovo di visitare ogni quinquennio il territorio posto sotto la propria cura sia per tastare il terreno circa il rapporto tra la Fabbrica e il potere religioso.

> seguenti patti: che col camice, in ogni festa solenne debba intervenire agli uffici delle Messe e dei Vesperi, unitamente ai Signori Ordinarii, in detta chiesa e cantarvi, onorandone il coro con dolci melodie: che gli si assegni luogo idoneo nella chiesa, cioè nel palazzo esistente presso la facciata della stessa, e quivi debba insegnare la musica a tutti quelli che vogliono imparare, vietatogli però di tenere scuola altrove in questa città; che l'una o l'altra delle parti non volendo continuare in questo contratto debbano premunirsi un mese prima, che debba insegnare l'arte musicale gratuitamente a tre fanciulli idonei prescelti dai deputati.[9]

La storia della Cappella Musicale, così come quella dei suoi organisti, giunge, seppur tra alterne vicende, sino ai giorni nostri.[10]

I Concorsi

Quando si rendeva vacante la carica di organista del Duomo,[11] la Fabbrica emanava una cedola con cui si bandiva un concorso e con cui s'invitavano gli organisti interessati a presentare le proprie credenziali e a presentarsi in Duomo, nell'ora e nel giorno stabiliti dalla Fabbrica, per sostenere le prove previste. Gli organisti interessati erano tenuti a inviare per tempo una domanda di partecipazione che, solitamente, conteneva i propri dati anagrafici, titoli di studio musicali, l'attestato della propria fede di nascita, alcune lettere di raccomandazione e l'elenco delle attività professionale svolta.[12] Il numero dei concorrenti variava di concorso in concorso: se ne presentarono solo 3 nel 1650, mentre furono 9 nel 1659 e addirittura 13 nel 1859. Non per tutte le annate si sono conservati i documenti nella loro integrità, ma la prassi comune prevedeva che, una volta convocati i candidati, la giuria sottoponesse loro alcune prove ed esprimesse il proprio voto in favore dell'uno e dell'altro, e che infine venisse decretato il vincitore; era anche possibile affidarsi alla sorte nel caso in cui la ballottazione, ovvero l'espressione del proprio voto tramite l'assegnazione di una biglia bianca e una rossa,

---

[9] GRAZIELLA DE FLORENTIIS, GIAN NICOLA VESSIA, *Sei secoli di Musica nel Duomo di Milano*, Ned, Milano 1986, p. 44. Il documento di assunzione è contenuto nel primo volume delle Ordinazioni Capitolari della Fabbrica del Duomo di Milano, Cartella 28, Fasciolo 316.

[10] Cfr. indicazione bibliografica in nota 9 per una storia esaustiva dell'istituzione musicale milanese.

[11] Dal 1395 al 1570 la carica di organista fu ricoperta da una sola persona; dal 1570 al 1953, grazie alla presenza del secondo organo collocato di rimpetto al primo, vennero nominati due organisti, eccezion fatta per il periodo tra il 1576 e il 1590, (l'organista al primo organo e l'organista al secondo); dal 1953 sino a giorni nostri tale denominazione è stata sostituita dalla carica di organista titolare (in sostituzione di organista al primo organo) e di vice-organista (in sostituzione di organista al secondo organo). In questo studio si sono prese in considerazione, senza distinzione alcuna, le prove di concorso relative sia agli organisti al primo che al secondo organo. Sulla collocazione degli organi a canne nella cattedrale milanese si consulti, *La cattedrale della musica, I seicento anni della Cappella Musicale del Duomo di Milano*, Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano 2003 p. 162.

[12] Solitamente si scrivevano i nomi delle parrocchie presso cui s'era svolto il servizio di organista e si specificava se si fosse già svolto qualche servizio nello stesso Duomo, al fine di sostituire uno degli organisti.

fosse finita in pareggio: fu questo, ad esempio, il caso del concorso del 26.8.1713.
Il concorso più antico risale al 1688, mentre il più recente al 1924, il quale, in grazia di una clausola presente nel bando, non si svolse come le edizioni precedenti e terminò con l'assegnazione del posto di organista 'per titoli'.

Anno 1688

Le tracce che parlano di improvvisazione sono diverse e ravvisabili in ogni concorso: tra i commenti dei giurati del 1688, al termine del quale il posto fu assegnato a Carlo Domenico Bugatti, si legge:

> Per eseguire i comandi delle Sig[nori]e loro Ill[ustrissi]me e Rev[erendissi]me; noi altri infatti/diremo quello che in coscienza ci sentiremo circa alla/virtù di ciaschedun concorrente all'organo del Duomo, a/come si sono portati nel concorso seguito lì 28 corrente./N. P[rim]o. Ha suonato un ripieno, con una fuga à suo talento/Molto bene, dove ha mostrato possesso dell'organo,/come doversi far spiccare i contrabbassi con …/M nel sogeto datogli in obbligo, l'ha fatto, ancor questo, bene./Nel Christe e motetto di concerto benis.[simo] dove ha fatto vedere/Il suo valore./1688 […]/N 2° Concorrente nel Ripieno è stato vuoto, e senza/far sentire li contrabassi, dove l'org.[an]o in quello, non è/spiccato, come dovea. Susseguentemente hà fatto/un soggetto, à suo capriccio, bellis.[im]o e ben inteso./Nel sogetto d'obbligo si è portato benis[sim]o e con eleganza,/dove hà mostrato di sapere, più de gli altri in questo./Nel Christe, in un luogo, non è entrato a tempo nella/muta[zione] della chiave; e nel moteto di Concerto è stato/troppo lento ma forse la battuta è fatta così./N 3°Concorrente, hà fatto un bellis[sim]o Ripieno, e suonata à suo/capriccio, come, si in uno, come nell'altra, hà fatto spiccare/la sveltezza della mano, quanto la padronanza dell'org.[an]o/come nel far sentire i contrabassi./Nel sog[getto] datogli in obbligo si è portato benis.[sim]o/e nel Christe, e moteto di Concerto, […] bene./

Da questi scarni giudizi sulle prove dei tre concorrenti possiamo trarre alcune considerazioni: il suonare un brano 'a talento' o 'a capriccio' può essere, a mio avviso, un sinonimo di improvvisazione.[13]
Ritengo meno probabile che, con questo termine, la commissione chiedesse ai candidati di eseguire un brano tratto dal repertorio organistico per due ragioni: anzitutto l'improvvisazione organistica era la risorsa principale utilizzata dagli organisti nella liturgia, in secondo luogo, quando la commissione esaminatrice avanzò una simile richiesta nel concorso tenutosi nel 1904, lo specificò chiaramente.
Credo si possa trovare esplicito riferimento all'alternatim, e quindi di riflesso all'improvvisazione organistica, nel prosieguo della prova, laddove ai candidati era richiesto di suonare il 'Christe'. Questa pratica prevedeva che alla prima parte della richiesta di

[13] Nel corso del XVII Banchieri anche utilizza, al posto del termine improvvisazione, l'espressione 'suonar con fantasia'. A mio avviso, 'suonar con fantasia', 'suonare a capriccio' e 'a talento' possono essere modi diversi per esprimere lo stesso concetto.

perdono intonata dal coro dei canonici o dalla Cappella Musicale, l'organista avrebbe dovuto rispondere con il successivo Christe, improvvisando un breve versetto organistico, mentre il sacerdote celebrante pronunciava sommessamente le parole del testo liturgico. All'organista veniva dunque presentato un caso concreto, quello appunto di dover rispondere con l'organo a un versetto che, nella quotidianità professionale, sarebbe stato eseguito dal coro della Cappella Musicale o dal coro dei canonici. La terza prova prevedeva l'improvvisazione di un brano a partire da un breve soggetto; purtroppo non è stato possibile trovare il soggetto fornito dalla commissione.[14] Dai documenti in nostro possesso non si riescono a reperire informazioni dettagliate circa il 'moteto' di concerto, per cui non è possibile comprendere esattamente che cosa fosse richiesto ai candidati;[15] bisogna aggiungere che, in tutti i documenti dell'Archivio di deposito e dell'Archivio storico, questo termine compare solo nel concorso del 1688.

Anno 1773

Assai interessante è il concorso del 6 marzo 1773, vinto da Agostino Quaglia, durante il quale la stessa commissione si trovò a sciogliere il 'nodo gordiano' relativo alla risposta al soggetto di fuga dato ai concorrenti: alcuni di essi avevano risposto 'in rigore di tono', altri invece con una risposta che fu giudicata 'più gradita all'orecchio'. Per garantire la correttezza della procedura, i giurati si risolsero a chiedere il parere di alcuni 'esperti esterni' – Giovanni Battista Martini, Francesco Antonio Vallotti e Giuseppe Carcani – cui vennero sottoposti il soggetto dato in obbligo e le due risposte; essi espressero la propria preferenza per la risposta non rigorosa. Di seguito si possono apprezzare il soggetto e le due risposte:

Anno 1872

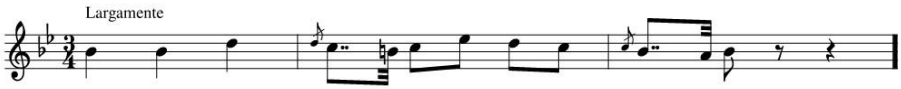
I documenti relativi ai concorsi del 1864 e del 1872 superano, per numero, di gran lunga quelli relativi ai concorsi degli anni precedenti: essi danno informazioni dettagliate sugli aspetti pratici e organizzativi del concorso e sono assai rilevanti ai fini di questo studio perché, in entrambe le occasioni ai concorrenti venne richiesto di

[14] Una simile prova si trova anche nel concorso del 1872.
[15] Alla luce dell'esame complessivo delle prove è probabile che si trattasse di una prova di lettura a prima vista di un mottetto a più voci.

realizzare un partimento e un'Elevazione a partire da un tema assegnato dalla commissione.
Ecco le 4 prove riservate agli aspiranti durante il concorso del 1872, anno nel quale si svolsero due concorsi di seguito dal momento che durante il primo nessuno dei concorrenti soddisfece le aspettative della commissione:

1° Basso numerato da eseguirsi dopo una scorsa coll'occhio
2° Trattazione di un soggetto di imitazione facendo una breve suonata di Elevazione.
3° Fuga da eseguirsi dopo una breve scorsa coll'occhio
4° Suonata a scelta del concorrente.

Tema da svolgersi per un'Elevazione:



Al termine delle prove venne nominato organista Beniamino Longhetti.

Anno 1904

Il concorso del 1904 presenta alcuni spunti interessanti, in quanto è l'ultimo anno nel quale i concorrenti dovettero affrontare delle prove e per la prima volta agli aspiranti venne chiesto di comporre un brano a partire da un tema dato, la capacità di trasportare un brano, di leggere a prima vista, di accompagnare il canto fermo, di eseguire brani di repertorio[16] e di dimostrare una certa conoscenza di alcuni elementi di liturgia. Da notare è il fatto che, accanto a queste legittime richieste, lo spazio relativo all'improvvisazione sia ridotto ai punti e) ed f), mentre le altre prove riguardano altri ambiti inerenti ai doveri dell'organista. L'impressione è che si richieda all'organista un ventaglio di competenze più ampio rispetto a quanto avveniva in passato (organaria e liturgia).

I. Il Concorso sarà per titoli ed esame.

II. L'esame si svolgerà col seguente programma
a) Eseguire all'organo una composizione di autore classico a scelta della Commissione esaminatrice fra almeno tre presentate dal candidato;
b) Eseguire un pezzo sorteggiato dalla Amministrazione tra quelli presentati dalla Commissione, che sarà consegnato al candidato tre ore prima dell'esame;
c) Dar prova di saper leggere e trasportare a prima vista la musica figurata, sia con basso numerato, sia con piena armonia su foglio, che sarà parimenti

[16] Questi i brani scelti da Giovanni Miglia: Bach / Preludio e Fuga in re maggiore 4° volume edizione Peters / Mendelssohn Prima Sonata op 65 / Rheinberger 14a Sonata in do maggiore.

rimesso all'aspirante all'atto dell'esame dalla Amministrazione;

d) Leggere, a prima vista, una partitura vocale a quattro parti nelle proprie chiavi, che verrà rimessa come sopra;
e) Accompagnare il canto fermo nelle proprie tonalità, trasportando le melodie, dando intonazioni e improvvisando qualche preludio nelle tonalità suddette;
f) Sviluppo all'organo di un tema proposto dalla Commissione;
g) Rispondere alle domande che verranno fatte sull'Arte organistica ed organaria;
h) Dimostrare di conoscere le prescrizioni liturgiche inerenti all'ufficio in concorso;
i) Comporre un breve pezzo per organo su tema proposto dalla Commissione (10 ore di tempo).

Riflessioni conclusive

Il lavoro sin qui svolto consente di effettuare alcune riflessioni sul ruolo dell'improvvisazione organistica, sul ruolo della musica strumentale nella pratica liturgica del Duomo di Milano e sulle modalità con cui la Fabbrica del Duomo gestiva la successione delle cariche all'interno della Cappella Musicale del Duomo. Riassumendo quest'ultimo punto, allorché diveniva vacante la carica di organista al primo o al secondo organo, la fabbrica emanava una cedola pubblica con la quale si bandiva il concorso. Tale cedola veniva affissa in alcune vie della città e pubblicata su alcuni quotidiani nella sezione dedicata alle offerte di lavoro; gli interessati, dopo aver presentato i documenti richiesti dalla Fabbrica, erano tenuto a recarsi in Duomo per sostenere le prove previste, al termine delle quali la commissione avrebbe scelto il candidato che aveva ottenuto il punteggio più alto. Il punteggio veniva assegnato con alcune biglie bianche o rosse; nel caso di parità, dopo il ballottaggio, si ricorreva all'estrazione a sorte del vincitore. L'organista vincitore assumeva il compito di suonare in Duomo, secondo le richieste e le necessità della Cattedrale, riceveva uno stipendio annuo e poteva godere di un alloggio situato nelle immediate vicinanze della cattedrale. Nel corso dell'impiego presso il Duomo era fatto divieto ai musicisti di prestare servizio presso altre chiese. La Fabbrica desiderava che i concorsi si svolgessero correttamente: in quest'ottica sono da leggere le richieste, avanzate nel 1706, di coinvolgere esaminatori laici nel concorso che vedeva come concorrente un prete risultato comunque vincitore, e, nel 1773, di scrivere ad alcuni esperti di contrappunto per dirimere la questione circa la corretta risposta da dare al soggetto di fuga, consegnato ai partecipanti.
L'esame delle prove di concorso suggerisce che la quasi totalità degli interventi organistici erano di carattere improvvisativo,[17] come dimostrano le prove di concorso del 1688 in cui veniva chiesto rispondere al Kyrie improvvisando un versetto – qui con palese riferimento all'alternatim – e la richiesta, avanzata nel 1864, di improvvisare

[17] Accanto all'irrinunciabile capacità di improvvisare, agli organisti era richiesto di saper ben leggere a prima vista, cfr. Concorso del 1713, 1864 e 1904.

un brano per l'Elevazione a partire da un breve incipit fornito dalla commissione. Solo più tardi, ovvero nel 1904, si richiese di eseguire brani tratti dal repertorio organistico, di comporre un brano per organo e di dimostrare una certa conoscenza di liturgia e di organaria. La prevalenza dell'improvvisazione organistica ebbe come conseguenza il fatto che, nel corso del proprio servizio presso il Duomo di Milano, i Maestri di Cappella componessero prevalentemente musica corale.[18] L'organo doveva, quindi, solo rispondere adeguatamente al coro o sonorizzare un momento, come quello dell'Elevazione, in cui il sacerdote pronunciava sottovoce le parole prescritte dal messale. Alla luce dei documenti analizzati si può affermare che l'improvvisazione era connaturata al mestiere dell'organista al punto da non essere più possibile pensare i due aspetti separatamente. L'improvvisazione nella liturgia aveva e ha tutt'ora il pregio di essere un'arte plastica che può essere modellata estemporaneamente sulle esigenze della specifica liturgia o del momento rituale che si sta celebrando. Le esigenze possono essere varie e mutevoli e dipendere da diversi fattori anche contingenti cui l'organista deve essere pronto a rispondere in maniera appropriata: si pensi ad esempio ad un cambio di repertorio che avviene all'ultimo minuto, all'esigenza di prolungare la sonorizzazione di un momento rituale non ancora terminato o di sostituire un brano per coro con un intervento organistico e così via. Evidentemente la casistica con cui ci si può scontrare nella propria quotidianità professionale non è certo riassumibile qui: per questa sua imprevedibilità è quindi necessario che un organista sappia improvvisare e sia psicologicamente pronto a tali cambiamenti. A mio modo di vedere le diverse prove previste dai concorsi per il posto di organista del Duomo volevano saggiare sia le competenze organistiche in senso stretto che le competenze musicali in senso più lato: leggere a prima vista, improvvisare ora rispondendo al coro, ora su tema dato, ora invece più liberamente. La gran parte del repertorio organistico, che pur possiede qualità musicali indiscutibili, difficilmente potrebbe trovare una collocazione che risponda adeguatamente al momento rituale.[19] L'improvvisazione organistica liturgica è quindi arte performativa che chiede di saper elaborare estemporaneamente temi musicali, rispondere adeguatamente al rito con un linguaggio musicale coerente e che contribuisca a creare un'unità rituale con tutti gli altri elementi del culto. Questo spiega perché la produzione di musica corale è superiore a quella di musica organistica. A ciò bisogna aggiungere che era, ed è tutt'ora, vanto di un valido improvvisatore non affidare alla scrittura le proprie improvvisazioni, al fine di non togliere all'improvvisazione quell'estemporaneità e quella libertà che le sono proprie.

Claudio Cardani

Libro pubblicato dall'editore Serassi.
Testi di Claudio Cardani, a cura di Olga Laudonia.

---

[18] Ogni Maestro era tenuto a presentare un certo numero di composizioni ogni anno, molte delle quali sono oggi conservate presso l'Archivio del Duomo.

[19] Si badi bene che questa priorità non deve essere esclusa a priori, ma dal punto di vista pratico e talvolta liturgico le difficoltà non sono poche: anzitutto un organista dovrebbe possedere un repertorio sterminato dal quale trarre un brano adatto alla liturgia del giorno. Interessante sarebbe discutere sulla possibilità, reale ma da verificare di volta in volta, di inserire brani composti da autori non cattolici (per esempio Buxtehude e Bach) all'interno di una liturgia cattolica – argomento che non pertiene a questa trattazione.

DELL'ORTO & LANZINI
BOTTEGA ORGANARA

NUOVO ORGANO DELLA CHIESA DI **MÖRRUM, SVEZIA**

Carlo Dell'Orto
Massimo Lanzini
Organari

Via Mazzini 12 28040 Dormelletto Italia ***Telefono*** **0039 322 45453**
www.dellortoelanzini.it ***Email*** **info@dellortoelanzini.it**

L'interpretazione del repertorio organistico italiano del Sei- e Settecento

Masterclass a Locarno-Solduno e a Losone S. Giorgio il 29 e 30 ottobre 2022

Durante il fine settimana del 29 e 30 ottobre, dopo un anno di pausa per la situazione pandemica ancora incerta, si è svolta di nuovo una masterclass organizzata dall'Associazione Ticinese degli Organisti (ATO), stavolta a Locarno-Solduno con il tema *L'interpretazione del repertorio organistico italiano del Sei- e Settecento*. È stata tenuta da Luca Scandali, vincitore nel 1998 del primo premio al prestigioso Concorso Internazionale "Paul Hofhaimer" di Innsbruck (Austria) e attualmente titolare della cattedra di Organo e Composizione organistica presso il Conservatorio di Musica "G. Rossini" di Pesaro.

Sabato 29 ottobre alle ore nove, dunque, ci siamo incontrati presso la chiesa parrocchiale di S. Giovanni Battista a Solduno dove si trova lo storico organo costruito nel 1712 da Giovanni Battista Reina e restaurato nel 2018 da Ilic Colzani.
Dopo il saluto a tutti dal presidente ATO, Lauro Filipponi, pure corsista, ci siamo presentati brevemente.
Poi il docente Luca Scandali ci ha dapprima indicato alcune particolarità dell'organo Reina che ha due tastiere, l'organo principale di 8', e l'organo eco a base di 4' con le canne disposte al lato sinistro. Da notare che nelle tastiere la divisione è tra mi/fa, alta rispetto a quella usuale tra si/do, ma tipica della scuola toscana a cui appartiene lo strumento di Solduno. Il pedale a leggio si usa più per delle note di basso e non tanto per linee musicali. Il temperamento è mesotonico modificato piuttosto morbido: le tonalità di *la bemolle* e *mi bemolle* si possono suonare, al limite anche il *do diesis*, mentre il *fa diesis* risulta duro.

Il primo brano suonato è stato il *Recercar dopo il Credo con obligo di cantare la quinta parte senza toccarla* dalla Messa della Madonna dei "Fiori musicali" di Girolamo Frescobaldi (1583-1643), interpretato dal giovane Janek che ha pure cantato la quinta voce. Le entrate del canto sono libere, non tutte obbligate e possono avvenire quando si vuole, se pur i punti possibili risultano essere dettati dalla composizione.
Il *Ricercare* è una forma musicale a quattro voci che ha origine dal mottetto vocale, per cui va suonato in modo vocale pensando più a linee orizzontali e meno in verticale, in senso armonico. I soggetti possono essere uno solo fino a quattro, sviluppati dapprima separatamente, poi ripresi sovrapposti. Una registrazione adatta per il *Recercar dopo il Credo* può essere il Principale 8' per l'inizio per poi nella seconda parte eventualmente aggiungere il Flauto in VIII o l'Ottava.
Nella musica italiana del Sei- e Settecento i trilli spesso vengono chiamati tremoli e non devono necessariamente essere suonati dalla nota reale.
La versione italiana della *tièrce coulée*, invece, va suonata in battere e non in levare come nel repertorio francese.
Nei "Fiori musicali" non sono segnati degli abbellimenti, il che non vuol dire che non ne vadano aggiunti. La mancanza di indicazioni è dovuta al fatto che i "Fiori musicali" erano stampati in partitura con caratteri mobili, nei quali non si avevano quelli per gli abbellimenti. Per contro le toccate di Frescobaldi erano in intavolatura per la quale si usavano delle lastre sulle quali era possibile avere molti segni in più. Così gli abbellimenti sono scritti per esteso, per cui nell'esecuzione non ne vanno aggiunti ulteriormente.
Per le edizioni moderne dei "Fiori musicali" Scandali ne ha segnalate due mettendole a confronto. Mentre nell'edizione *Urtext* i valori piccoli talvolta sono raggruppati, talvolta separati, come appaiono in intavolatura, nell'edizione *Il Levante*, curata da Armando Carideo, i raggruppamenti sono sempre uguali il che, secondo Scandali, rispecchia più fedelmente la scrittura originaria in partitura. Un cenno alla tanto usata edizione *Pidoux* della *Bärenreiter* ormai di settant'anni fa: presenta degli errori, ma per un primo approccio può andare.

Dopo il pranzo in comune nella vicina pizzeria, il corso ha ripreso il pomeriggio con la *Sonata con Ripieno e Flauti* di Baldassare Galuppi (1706-1785) presentata da Ivonne. È un brano che riproduce l'idea del concerto solistico da suonare su due tastiere: su una il solo di flauti e sull'altra la parte del tutti per il quale non necessariamente è richiesto il Ripieno completo, possono essere scelte alcune file. Un'articolazione differenziata suonando i soli in modo più leggero e i tutti con più decisione, dà vivacità all'esecuzione di questo repertorio galante.
Gli organi usati da Galuppi erano strumenti veneti tipici degli organari Callido o Nacchini. Spesso hanno il somiere a tiro e non quello a vento, il più frequente nell'organaria italiana storica. Invece della Combinazione libera hanno un'apposita manovella per inserire e togliere le singole file del Ripieno.

Sara, clavicembalista, ha suonato del novarese Gaudenzio Battistini (1722-1800), la *Sonata per concerto org(ano) no. 7*, un brano che, come quello precedente, contrappone l'organo pieno del tutti con il Flauto del solo. Nelle parti del tutti con segni numerici il compositore indica come riempire le armonie con ulteriori note e accordi, una prassi consueta dei tempi. Niente impedisce di aggiungere anche degli effetti come il rullo.
Dal "Secondo libro di Toccate" di Girolamo Frescobaldi, Marco ha eseguito la *Toccata Quinta sopra i pedali per l'organo, e senza*. Questo tipo di toccata, non l'ha inventato Frescobaldi, ma già cinquant'anni prima Annibale Padovano (1527-1575), organista in San Marco a Venezia, ne ha scritto una in intavolatura con i bassi del pedale notati in lettere D, F, ecc. Si usava di aggiungere i bassi del pedale anche se non scritti, a seconda se si suonava al clavicembalo o all'organo. I registri del pedale possono essere a base di 16' o di 8'. A Solduno risulta meglio senza i Contrabassi 16'. La *Toccata Quinta* può essere suonata con sempre il Ripieno, ma ciò non è vincolante. Possibile togliere e mettere dei registri a seconda del carattere delle sezioni. L'accordo iniziale è possibile eseguirlo arpeggiando; Scandali però propone di suonare tutto

assieme. Gli abbellimenti presenti nella prima sezione sono tre tipi di trilli, simili, ma non uguali. Infatti, sono scritti per esteso in modi diversi.

Alle ore 17.00 si è conclusa la prima giornata della masterclass che è proseguita la mattina seguente a Losone, perché a Solduno c'era la messa domenicale.
Appena entrati nella chiesa San Giorgio, abbiamo visitato la vecchia abside dietro l'attuale altare maggiore, nella quale con tanta sorpresa e stupore abbiamo potuto ammirare i bellissimi affreschi del '400.

Saliti in cantoria ci siamo familiarizzati con il pregevole organo costruito nel 1857 da Giovanni Franzetti, organaro lombardo. Ha una sola tastiera con la consueta divisione soprani/bassi tra si/do e una pedaliera a leggio. Oltre alle file di Ripieno, Cornetto, Flauti e Voce umana, possiede un registro ad ancia, il Fagotto 8' bassi. Cosa si può fare con questa ancia che si ferma al si_2? Può accompagnare una melodia suonata con il Cornetto soprani dando un effetto sonoro molto colorato e brillante.

Abbiamo iniziato con la *Pro Elevatione* di Francesco Feroci (1673-1750), che ho suonato con la Voce umana e i Contrabassi nel pedale. Una particolarità della composizione è l'uso obbligatorio del pedale, in quanto il basso non è il semplice raddoppio della mano sinistra, ma segue quasi sempre una sua linea indipendente. Altra particolarità: il brano non è scritto in mi, ossia nel terzo o quarto tono come di solito nelle elevazioni, ma nel primo tono, in re, comunque in una tonalità minore.
Feroci è stato un compositore fiorentino contemporaneo a J. S. Bach, organista a Santa Maria del Fiore a Firenze. Tante sue composizioni erano manoscritte, di cui una buona parte purtroppo è andata persa. Dei suoi tantissimi concerti a due organi ci è pervenuto uno solo, il concerto no. 130, il che indica che ne debba aver scritto almeno centotrenta…
L'elevazione di Feroci va eseguita in tempo rubato ritardando leggermente le risoluzioni delle durezze per dare maggiore espressività. Con il tocco si può influenzare l'apertura del ventilabro suonando le dissonanze con un attacco deciso e le risoluzioni con un rilascio morbido.
In generale per l'interpretazione del repertorio italiano, ma non solo, sono importanti i fattori dell'articolazione che influisce sulla durata delle note, dell'agogica che determina il tempo e il movimento, e dell'acustica del luogo. Su strumenti a trazione elettrica però viene a mancare la componente del tocco, determinante per l'articolazione.
Alessandro ha fatto sentire il *Rondò ad uso orchestra* di Nicolò Moretti (1763-1821), compositore di Treviso. È un brano di stile transitorio tra il galante e l'operistico nel quale bisogna preparare, orchestrare la registrazione e diversificare i vari temi con l'articolazione. Importanti sono gli sforzati che vanno evidenziati con colpi di Tiratutti o, in mancanza di quello, usando la Combinazione libera. Possibile ottenere l'effetto dello sforzato anche con note di pedale e/o la Terzamano.
Adatto per questo repertorio sono i campanelli. Se questi mancano, c'è la possibilità di imitare l'effetto con l'inusuale combinazione della Voce umana con la XXIX (o comunque una fila di Ripieno acuta).

Per il pranzo abbiamo attraversato il suggestivo nucleo di Losone, per raggiungere il Grotto “Raffael” nel quale abbiamo gustato dei buoni piatti ticinesi. Siamo poi ritornati a Solduno dove c’è stato un simpatico fuori programma. Grazie a Sara abbiamo potuto visitare il vicinissimo laboratorio di Ambrosius Pfaff per vedere e suonare vari clavicembali, anche storici, clavicordi e pianoforti, mentre Sara ci ha offerto caffè e cioccolatini.
In chiesa per l’ultima parte del corso, è stato di nuovo il mio turno con la *Bergamasca* di Frescobaldi, una dei due capricci che si trovano nei “Fiori musicali” dopo le tre Messe. Il capriccio è una forma contrappuntistica composta da diverse sezioni con metri diversi. La *Bergamasca* è meno elaborata dei capricci del “Primo libro” che è scritto pure in partitura come i “Fiori musicali”.
Le proporzioni di tempo tra le sezioni della *Bergamasca* devono essere osservate strettamente? Secondo Scandali non è necessario, lo dice lo stesso Frescobaldi nella prefazione del “Libro dei capricci”: cercare innanzitutto l’affetto del passo.
Si è poi ripreso la *Toccata Quinta* di Frescobaldi, risuonata da Marco. Come già appreso il giorno precedente, le toccate sono scritte in intavolatura con le crome talvolta unite, talvolta separate, a secondo del modo di esecuzione richiesta: se unite richiedono un andamento più veloce, se separate più lento. L’edizione Pidoux della Bärenreiter rivela di nuovo i suoi limiti in quanto le crome appaiono sempre legate e non si riesce a capire dove ci sono quelle unite e quelle separate.

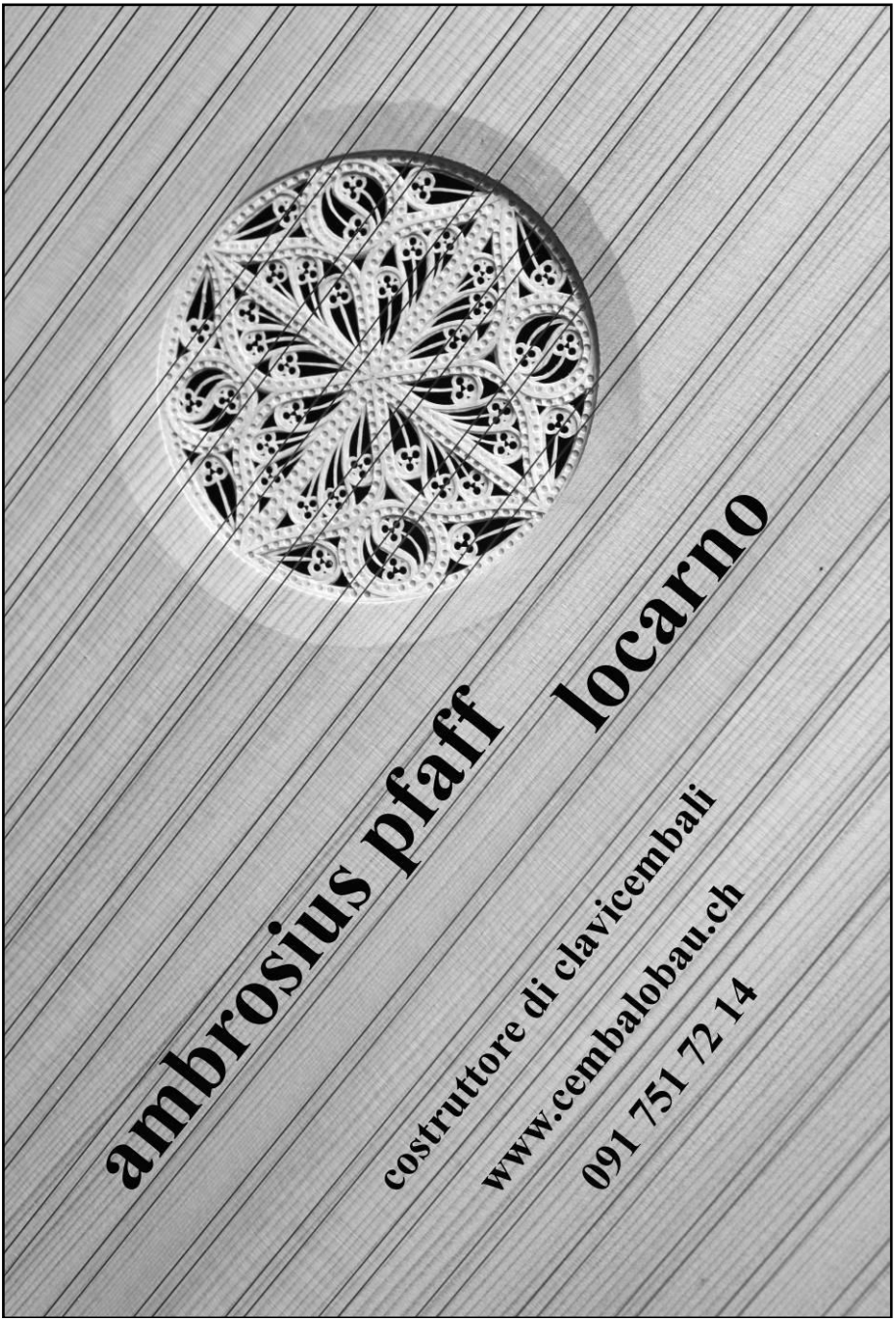
Per terminare Alessandro ha suonato la *Sonata VIII* di Giovanni Battista Pescetti (1704-1766), composizione a tre tempi e senza una particolare struttura contrappuntistica. Nei tempi veloci è possibile usare una registrazione bucata, per esempio Principale 8’, Flauto in VIII, XV, XXII, mentre per l’adagio va molto bene la Voce umana alla quale eventualmente può essere aggiunto il Flauto in VIII. Possibile suonare il tempo lento su due tastiere: la Voce umana accompagnata dal Principale dell’altra tastiera o dall’Ottava suonata un’ottava sotto, oppure il Cornetto accompagnato dal Principale.

La masterclass si è conclusa verso le 17.30. Ci siamo ancora riuniti nel ristorante vicino per il tradizionale aperitivo offerto dall'ATO e per la consegna dei diplomi, un momento conviviale per scambiarci le nostre impressioni dei due giorni passati assieme e per ringraziare e salutare il maestro Scandali.
È stato un seminario molto interessante ed istruttivo. Le lezioni si sono svolte in modo non frontale nelle quali sarebbe stato innanzitutto Scandali a parlare e commentare, ma tutto avveniva in un'atmosfera rilassata e collegiale, senza un programma prestabilito. Aver deciso in comune accordo di non necessariamente prendere in rassegna tutti i brani preparati, ma di concentrarsi su alcuni in modo più approfondito, si era rivelato la scelta vincente. E il fatto di essere stato un gruppo eterogeneo, composto da organisti professionisti e amatoriali, da pianisti e clavicembalisti e pure da un organaro, ha dato al corso ulteriore dinamicità.

Marina Jahn

Per chi fosse interessato ad approfondire alcuni argomenti trattati durante la masterclass, ecco qui un elenco bibliografico segnalato dal maestro Luca Scandali, al quale vanno i più sentiti ringraziamenti per queste utili indicazioni:

- Frederick Hammond, *Girolamo Frescobaldi*, L'Epos, Palermo, 2002
- Giulio Caccini, *Le nuove musiche* (1601)
- Girolamo Diruta, *Il Transilvano* (1593, 1609-10)
- Adriano Banchieri, *L'Organo suonarino* (1605)
- Adriano Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo* (1609)
- Costanzo Antegnati, *L'Arte Organica* (1608)
- Girolamo Frescobaldi, *Al lettore* (Il Primo Libro di Toccate, 1615)
- Giovanni Battista Fasolo, *Annuale* (1645)
- Carlo Gervasoni, *La scuola della musica* (1800)


ambrosius pfaff locarno
costruttore di clavicembali
www.cembalobau.ch
091 751 72 14

Jehan Alain: un libro meraviglioso

L'Associazione Jehan Alain (che ha restaurato l'organo costruito da Albert Alain, padre di Jehan e di Marie-Claire, ora posto in una mansarda dell'antico monastero di Romainmôtier) ha appena pubblicato in collaborazione con la rivista francese "Orgues Nouvelles" una nuova edizione del libro su Jehan Alain; edizione curata da Aurélie Decourt, figlia di Marie-Claire.
L'organo Alain, con 4 tastiere e 46 registri, è uno strumento straordinario dell'arte organaria del primo Novecento. Lo si può vedere, ascoltare e suonare in qualsiasi momento, i membri dell'ATO a titolo gratuito. Perché non approfittarne per fare una bella passeggiata a Romainmôtier? Si avrà pure l'occasione di scoprire un altro bellissimo organo a 4 tastiere (Georges Lhôte) posto nella splendida chiesa cistercense, e così pure l'organo da salone di Luigi Ferdinando Tagliavini (3 tastiere), dono del maestro all'Associazione.
Per quanto concerne il libro (350 pagine), appena pubblicato con grande successo, contiene tutti i documenti musicologici che riguardano Jehan Alain e la sua opera, ma soprattutto numerosi disegni, testi e lettere personali in facsimile che permettono al lettore di entrare nell'intimità del compositore, nel suo umore, nella sua vita, così corta, così tragica, ma così ricca. Si ha così l'impressione di conoscere l'uomo come se fosse un amico, o addirittura un fratello. Scrive ai suoi genitori, a sua sorella e figlioccia Marie-Claire, alle sue amiche e ai suoi amici. Parla di musica, di organi, della vita in Francia al momento della guerra, dei suoi compagni musicisti o soldati, dei suoi professori. I documenti, la maggior parte dei quali sono inediti, provengono dalla famiglia Alain. Aurélie Decourt, storica e musicista, sa ben inquadrare la sua vita nel contesto sociale e musicale dell'epoca.
Sino alla fine 2023 il volume viene proposto ai membri dell'ATO al prezzo speciale di 55 Fr., spese di spedizione incluse. (Prezzo nelle librerie in Svizzera: 67 Fr.).

Associazione Jehan Alain, Romainmôtier
Segretariato:
Marisa Bovet,
Faubourg de l'Hôpital 18, 2000 Neuchâtel
bovet.aubert@bluewin.ch

Postfinance :
IBAN CH36 0900 0000 1202 2876 7

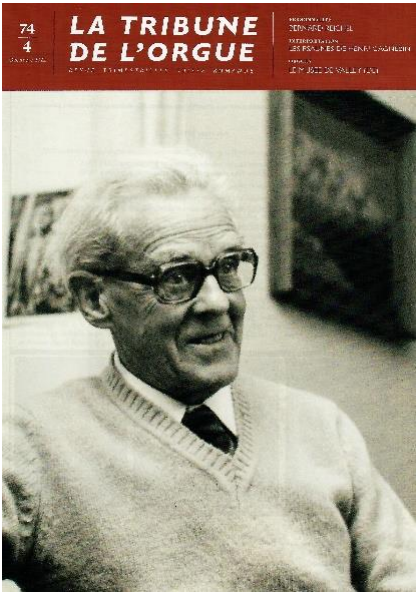
UBS :
IBAN CH06 0027 9279 C029 5321 0

www.jehanalain.ch

La Tribune de l'Orgue

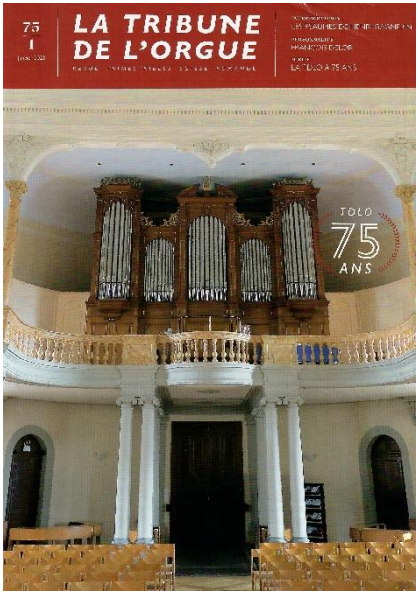
tribune.orgue.ch

74/4 (dicembre 2022)



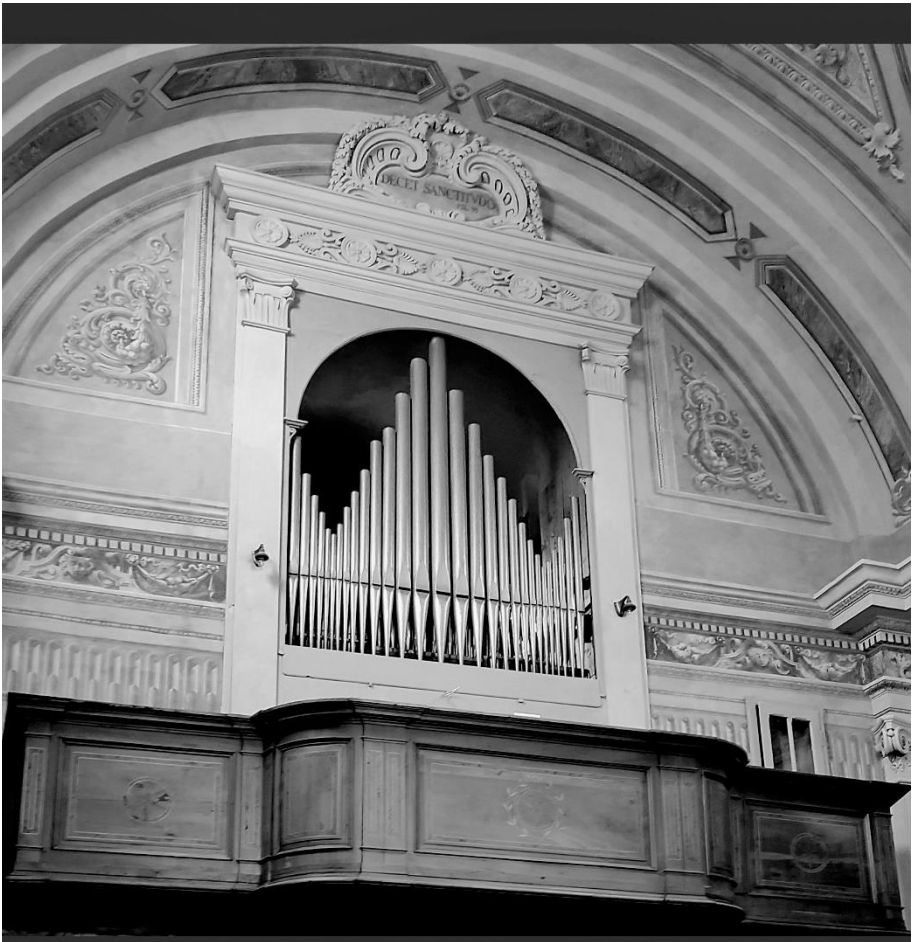
- √ **In copertina**: Bernard Reichel.
- √ **Editoriale**: onore, gloria e lunga vita all'ATO. (Sì, proprio a noi!)
- √ **Bernard Reichel (1901-1992) "creare, l'intimo soffio".** A 30 anni dalla sua scomparsa, l'*Associazione Bernard Reichel* ha appena pubblicato un bel libro che evoca la sua vita e le sue opere.
- √ **I 16 concerti per organo di Händel (IV).** Alcune osservazioni volte a facilitare (e incoraggiare) l'interpretazione dei concerti per organo e orchestra di G. F. Händel.
- √ **Henri Gagnebin e i suoi brani organistici sui salmi ugonotti (III).** Con le partiture per organo di 2 salmi quali esempi.
- √ **La "Zollingerhalle" di Valley (Germania): un nuovo museo dell'organo.** Una bella sorpresa nascosta nelle campagne della Baviera superiore.
- √ **Improvvisare nello stile neo-classico: Hermann Schröder.**
- √ **Le cantate di Bach a Losanna: raggiunto il traguardo della ventesima stagione.** Un'intervista con Anne Chollet, direttrice musicale di questo progetto nella chiesa di Saint-Laurent a Losanna.
- √ **Recensioni di CD, partiture e libri.**
- √ **I viaggi di M. Phileas Fogg**: Lahti – Cortaillod – Berna – Londra – Moudon – Francoforte – Bastia – Losanna – Parigi.
- √ **In memoriam**: Jean Jaquenod.
- √ **Un progetto per un organo nella chiesa di Notre-Dame de Grâce a Orbe.** La parola all'Associazione "Les amis de l'orgue d'Orbe" e all'organaro Peter Meier.
- √ **Un cambio generazionale nella manifattura d'organi Kuhn.** Dopo 25 anni di direzione, Dieter Utz lascia la guida della ditta a un triunvirato: Gunter Böhme, Christian Kroll e Anna Demmerer.
- √ **Riviste**: spoglio di riviste a carattere organistico.
- √ **Agenda**: concorsi, corsi, concerti d'organo.

75/1 (gennaio 2023)



- √ **In copertina**: il nuovo organo Hendrik Ahrend del *Temple* di Morges.
- √ **Editoriale**: Un nuovo collaboratore si aggiunge allo staff di redazione: Philippe Terrier.
- √ **I 16 concerti per organo di Händel (V e ultima parte).** Alcune osservazioni volte a facilitare (e incoraggiare) l'interpretazione dei concerti per organo e orchestra di G. F. Händel.
- √ **Henri Gagnebin e i suoi brani organistici sui salmi ugonotti (IV e ultima parte).** Con la partitura per organo di un salmo quale esempio.
- √ **Un pomeriggio in compagnia di François Delor.** Echi di un incontro avuto tra le mura domestiche con Guy Bovet; incontro che ci dà l'occasione di rivedere il suo vissuto di musicista, di compositore e di organista. Con – in aggiunta – il catalogo delle sue opere e la partitura di una "Berceuse pour orgue".
- √ **Il nuovo organo di Hendrik Ahrend del *Temple* di Morges.** Uno strumento a 3 tastiere assai interessante: all'*Hauptwerk* e all'*Oberwerk* ispirati da Silbermann si aggiunge (alla prima tastiera) un *Récit expressif* che parla la lingua di Cavaillé-Coll.
- √ **Gli inizi della "Tribune de l'Orgue".** La TDLO non è mai stata una pubblicazione destinata a specialisti, ma riflette ciò che succede nel mondo organistico nella Svizzera romanda. Un esame degli albori della Rivista, partendo dal primo numero (1/1; 6 novembre 1948) sino al numero 5/5 (5° fascicolo del 5° anno: luglio 1953).
- √ **Improvvisazione: Amburgo 1623 (1).** Improvvisare nello stile della Germania del nord nella prima metà del XVII secolo.
- √ **Recensioni di CD, partiture e libri**.
- √ **I viaggi di M. Phileas Fogg**: Neuchâtel – Lucerna – Soletta – Villiers – Londra – Saint-Oyen – Sanary – Saint-Privat – Morges.
- √ **Diversi.** Ancora sull'incredibile avventura vissuta dall'organo Walcker di Neuchâtel nel giugno 2022: appena restaurato ha rischiato di essere distrutto!
- √ **Riviste**: spoglio di riviste a carattere organistico.
- √ **Agenda**: concorsi, corsi, concerti d'organo.

Lauro Filipponi



SONVICO - LUGANO(CH)
CHIESA DI S. GIOVANNI BATTISTA

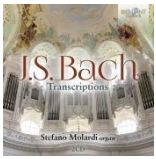
RESTAURO ORGANO
"ARIOLI E FRANZETTI" 1830-1835

MASCIONI
dal 1829

www.mascioni-organs.com

CD in vetrina

JOHANN SEBASTIAN BACH, *The Complete Works for Keyboard*.
Benjamin Alard: vol. 8, *Köthen 1717-1723: for Maria Barbara*.
HARMONIA MUNDI 902469.71 (3 CD): 3h 24'.



JOHANN SEBASTIAN BACH: *Trascriptions*.
Stefano Molardi.
BRILLIANT 96413 (2 CD): 2h 22'.

Frescobaldi's Manuscripts.
Adrien Pièce.
CLAVES 50-3074/75 (2 CD): 1h 58'.

Partiamo con una nuova pubblicazione nell'àmbito dell'integrale tastieristica di Bach di Benjamin Alard, impresa discografica della quale vi teniamo costantemente aggiornati. L'ottavo volumetto è consacrato alle *Invenzioni, Sinfonie, Suites francesi* e un gruppo di trascrizioni per tastiera di partiture pervenuteci per violino solo. Inseriamo questa registrazione nella nostra rivista prettamente organista per vari motivi, innanzitutto per la grande consapevolezza, gusto e musicalità di Alard; poi perché anche gli organisti possono trarre grande profitto dall'ascolto e dall'esecuzione dei brani sopra elencati; infine perché tra le composizioni qui registrate ve ne sono tre che prevedono una parte obbligata di pedale, qui eseguite su un clavicordo con pedaliera. Lo strumento scelto da Alard, di moderna fattura, Jobin & Blumenroeder, è concepito espressamente per questa registrazione, in modo da attutire il più possibile i suoni della meccanica attraverso feltri ben posizionati; inoltre la pedaliera è suonata senza scarpe, con le sole calze. Il *Preludio e Fuga in re minore* BWV 539, l'*Esercizio per pedale* 598 e la *Fantasia in sol minore* 542 sono da incorniciare: esecuzione sciolta, idee interpretative geniali ma mai ingombranti, possibilità di agogica. Queste stesse caratteristiche sono rintracciabili negli altri brani eseguiti al clavicordo: *Sonata* 964, *Ciaccona, Adagio* 968, tutti provenienti dalle *Sonate e Partite* per violino solo, oltre alle *Invenzioni* e *Sinfonie*, gustosamente dotate di agogiche raffinatissime, repertori che non solo costituiscono l'abc del bravo organista, ma anche importanti esempi del vocabolario affettivo di Bach, spesso negletti e invece solidi e importanti. Alard passa poi a un sontuoso clavicembalo, Couchet 1645 con ravalement Blanchet 1720, presente nel Musée instrumental di Provins, per le *Suites francesi*, precedute, con una complice strizzatina d'occhi, da alcuni Preludi da *L'art de toucher le clavecin* di François Couperin, simpatica integrazione per le suites di Bach che non prevedono preludio. La sapientissima

aggiunta di minuscole ma sapide diminuzioni nei da capo rendono immediatamente l'ascolto intrigante: eccellenti le note scritte dall'eminente musicologo Peter Wollny. Nel nostro secondo CD, Stefano Molardi stupisce ancora una volta, e sembra situare sempre più in alto l'altezza della sua asticella esecutiva e interpretativa; questa volta si reca sull'organo Holzey 1797 dell'abbazia di Neresheim, restaurato nel 1979 da Kuhn, strumento monumentale, con 49 registri distribuiti su tre tastiere: presenti nove ance, un Bordone di 32' all'Hauptwerk (dal sol2), e numerosi registri di dettaglio preziosi e curiosi per una tavolozza sonora golosissima. Le scelte di programma di Molardi sono in relazione con il CD di Alard: si tratta essenzialmente di trascrizioni, alcune di Bach, un paio ottocentesche (di Alexandre Guilmant e Robert Schaab) e ben sette dello stesso Molardi. Queste ultime prendono in considerazione singoli movimenti di cantate, e il confronto con la partitura originale è un'esperienza davvero notevole, per la conferma dell'intelligenza compositiva di Bach e per i tour de force esecutivi impressionanti, che ci fanno gioire per la sapienza dell'interpretazione e per le sonorità del magico strumento. In un ipotetico paradiso musicale, vorremmo essere accolti da Molardi che esegue quanto stiamo ascoltando su questo CD: quando arriviamo a "Komm, süsses Kreuz" dalla *Passione secondo Matteo* non sappiamo se piangere per la commozione o gioire della musica e della sonorità, tanta è l'emozione. Il CD è completato da composizioni scritte per organo da Bach, ma sempre legate alla pratica della trascrizione: *Fuga in re minore* 539 (come Alard), *Trio* 1027, *Sonate a tre* 525 e 528 e *Corali Schübler*: che meraviglia ascoltare i canti fermi sui fondi (645, 647, 650) e che gusto nell'utilizzo delle risorse timbriche della meravigliosa macchina costruita da Holzey. Infine, due sorprese: la trascrizione di un movimento della *Sonata per cembalo e violino* 1014, e il *Preludio e Fuga* 545b, vale a dire nella versione tramandata da Benjamin Cooke, in si bemolle, con le interpolazioni di due movimenti anonimi e la trascrizione del terzo movimento della *Sonata per viola da gamba* 1029. Imponente la fuga, sulle ance.

Il terzo CD è dell'etichetta svizzera Claves: Adrien Pièce, valente organista romando, ci offre due CD, uno organistico, l'altro cembalistico: si reca nella chiesa di Saint-François a Losanna dove tra i quattro organi presenti si trova un Bartolomeo Formentelli del 1990, e sceglie un clavicembalo Matthias Griewisch 2014: entrambi gli strumenti sono ispirati all'epoca di Frescobaldi. I due CD sono interamente dedicati a brani tastieristici del compositore ferrarese conservati manoscritti, e pubblicati recentemente da Étienne Darbellay e Constance Frei in un'edizione critica per l'editore Suvini Zerboni. Il CD offre una scelta di 38 brani: possiamo ascoltare composizioni di natura differente, toccate, ricercari, canzoni, variazioni, e versioni anteriori di brani in seguito pubblicati. Troviamo una *Toccata* con una sezione fugata, caratteristica di norma assente in Frescobaldi; un *Capriccio sopra il cuculo* diverso da quello stampato nei *Capricci*; e una serie di *Partite sopra la Fiorenza* di grande originalità. Eccellente l'esecuzione di Pièce, che riesce a valorizzare i brani manoscritti, ancora poco eseguiti, e i due strumenti, mettendo in rilievo i passaggi cromatici, grazie al temperamento inequabile che li rende piccanti.

Giuseppe Clericetti

Elisabetta Hugentobler (1937 – 2023)
In memoriam

Il 18 febbraio 2023, con la partecipazione dei suoi parenti d'Oltralpe, ha avuto luogo a Ronco s/Ascona l'ultimo commiato da Elisabetta Hugentobler, per anni organista nella locale chiesa di San Martino. Elisabetta era nata il 7 novembre 1937 nel canton S. Gallo. La sua spiccata personalità si manifestò già presto quando, nella primavera del 1944, benché non ancora settenne, insistette a voler iniziare la prima elementare, visto che già sapeva leggere e scrivere abbastanza bene. La scuola secondaria la frequentò dalle suore a Vevey, dove s'innamorò del francese e delle altre lingue che l'avrebbero accompagnata durante la sua lunga vita. Importantissima per lei è stata la musica, amore ereditato da suo padre: ha imparato a suonare il pianoforte e in seguito l'organo. Avrebbe voluto studiare al Conservatorio, ma il papà, che non ne vedeva un futuro professionale sicuro, non la assecondò. Fu quindi invogliata a scegliersi una professione lucrativa ma comunque creativa: o decoratrice di vetrine, orafa, sarta, o venditrice di giocattoli ... tutti tentativi rivelatisi senza esito. Al padre aveva chiarito che non avrebbe voluto diventare un'impiegata d'ufficio e nemmeno imparare un mestiere tanto per guadagnarsi il pane quotidiano. Ha quindi iniziato a lavorare da un grafico, per poi scegliere invece un apprendistato presso una ceramista, che l'ha convinta a recarsi fino in Olanda dove potersi perfezionare. In seguito, durante alcuni anni ha insegnato, con piacere e passione, tecnologia per ceramisti alla scuola professionale di Ginevra. Ma poi ha preferito tornare al tornio nel suo studio, tornare alla terra, all'argilla. La sua abilità nel plasmare l'argilla la spingeva a modellare oggetti d'arte funzionali - non l'arte per l'arte - di uso quotidiano come piatti, vasi, brocche, ... persino l'urna, che ora contiene le sue ceneri, l'ha plasmata lei. I suoi vasi li ha venduti con successo in tutta la Svizzera, tramite lo Heimatwerk, e li ha esposti anche in mostre all'estero; una parte della sua collezione è stata persino lasciata al Museo nazionale svizzero. Si era interessata pure alle prime tracce della creatività umana, alle pitture rupestri, alle pietre preistoriche, alle sculture e all'arte romaniche. Cresciuta ed educata in ambito cattolico, diffidava della Chiesa, ma si è sempre ritenuta una cristiana, anche se la intrigavano le raffigurazioni di persone ossessionate da Dio, diventate beate o apostate, elette salvate nel Giudizio Universale o reiette e tormentate dai demoni. Ricca di queste sue variegate sfaccettature personali ha servito e allietato le numerose celebrazioni liturgiche col servizio organistico prestato con passione e dedizione a Ronco sopra Ascona.

Gian Pietro Milani

Molti alberi diventano carta...
FSC
www.fsc.org
FSC® C015303
Il marchio della gestione forestale responsabile
Tipografia Poncioni SA
...la nostra carta stampata, un impegno per l'ambiente!
Via Mezzana 26 I CH - 6616 Losone I Tel. 091 785 11 00 I Fax 091 785 11 01 I info@poncioni.biz I www.poncioni.biz
Prestampa I Stampa Offset I Stampa digitale e da plotter I Legatoria I Spedizione e consegna I CD multimediali I Consulenza

Colzani organi s.n.c.

di Ilic Colzani e Ettore Bastici

Costruzione, restauro e manutenzione di organi a canne

Associazione
Italiana Organari

Via Eugenio Montale 1/A, 22070 Bulgarograsso (CO) - tel/fax (0039) 031/891456

www.colzaniorgani.it *e-mail:info@colzaniorgani.it*