

Associazione Ticinese degli Organisti
ATO



Bollettino n° 12 – Dicembre 2008

Indice

Editoriale	1
Stefano Molardi, titolare della cattedra d'organo al Conservatorio della S.I.	2
Messiaen: l'origine del suo linguaggio (<i>prima parte</i>)	3
Elenco delle composizioni per organo di Messiaen	10
Discografia essenziale delle opere per organo di Messiaen	12
Olivier Messiaen: Le livre du centenaire	13
La "Messe des Paroisses" di François Couperin (<i>seconda parte</i>)	14
Come l'organo Goll arrivò a Lodrino	26
Le matinées organistiche nella Collegiata di Locarno	28
Come giunsi a suonare l'organo	29
Gita organistica a Stans, Muri, Villmergen	30
Organi antichi: un patrimonio da ascoltare	32
Zimbelstern	33
L'organo della Chiesa Parrocchiale di Airolo: un CD di Enrico Viccardi	34
Tastiere	36
La Tribune de l'Orgue	37
L'opera omnia per organo di Franz Liszt	38
Ricordo di Gabriele Brazzola	40

ATO – Associazione Ticinese degli Organisti

Comitato:

Lauro Filipponi (*presidente*), Marina Jahn (*vicepresidente*), Gian Pietro Milani (*segretario*), Raffaella Raschetti (*cassiere*), Giovanni Beretta, Carlo Donadini, Enrico Gianella, Mario Schwaller, Franco Trapletti.

sito web: www.ato-ti.ch

e-mail: info@ato-ti.ch

c.c.p.: 65-159633-4 Associazione Ticinese degli Organisti (ATO)

recapiti postali: Lauro Filipponi, 6672 Gordevio
Gian Pietro Milani, via Contra 478, 6646 Contra

Tutte le persone fisiche o giuridiche possono far parte dell'Associazione; si diventa socio versando la quota sociale di Fr. 30 annui.

Articoli e lettere dei lettori sono particolarmente ben accetti: sono da inviare all'indirizzo dell'Associazione.

In copertina: Olivier Messiaen (disegno di Matteo Filipponi)

Editoriale

*Il est né, j'ai perdu mon jeune bien-aimé,
Je le tenais si bien dans mon âme enfermé,
Il habitait mon sein, il buvait mes tendresses,
Je le laissais jouer et tirailler mes tresses.
À qui vais-je parler dans mon coeur à présent ?*

Queste delicate immagini che descrivono i sentimenti di una mamma alla nascita di suo figlio, sono solo l'inizio di un lungo poema che Cécile Sauvage (1883-1927) scrisse, ispirandosi alla sua maternità. Maternità che sbocciò il 10 dicembre 1908, esattamente cent'anni fa, come oggi.

Chissà se anche in quel giorno, come adesso, la neve scendeva a ricoprire i tetti di Avignone? Chissà quale futuro sognava Cécile per suo figlio Olivier? Chissà se immaginava che il genio della musica avrebbe accarezzato con la sua ala proprio quel bambino appena nato? E quando Cécile riunì le poesie ispirate da questa dolce attesa nella raccolta "*L'âme en bourgeon*", non avrebbe certo immaginato che suo figlio Olivier Messiaen un giorno avrebbe improvvisato all'organo della chiesa della Sainte-Trinité di Parigi ispirandosi anche a quei poemi.

Un anniversario è una festa, è un'occasione d'oro per condividere i nostri sentimenti e la nostra gioia con le persone che ci circondano, ma anche un'occasione per riflettere su quanto la vita ci ha riservato, ci ha dato e ci ha tolto. E questo centenario è dunque l'occasione più propizia per cercare di avvicinarci a Messiaen, alla sua persona, alla sua musica, cercando di capire il suo linguaggio musicale: difficile, profondo e mistico. L'opera organistica di Messiaen non è certo facile: richiede molto sia all'organista che all'ascoltatore. E anche tra i lettori di questo Bollettino, chissà quanti sono rimasti perplessi e sconcertati all'ascolto di un suo brano organistico? Sconcertati dal suo linguaggio così poco consueto; ma poco consueto proprio perché poco o affatto conosciuto.

Abbiamo dunque pensato che questa ricorrenza potrebbe diventare lo stimolo per meglio conoscere (o per cominciare a conoscere) l'opera di colui che forse può essere considerato il più importante compositore di musica organistica del XX secolo. Perciò a lui è dedicata buona parte di questo Bollettino.

Lasciamo ancora la parola a Cécile Sauvage:

Olivier, c'est mon "chevalier rose"! Il s'est donné ce nom lui-même, c'est moi la dame de ses pensées. Il a dessiné son écu, qu'il pose comme un sceau de tendresse au pied des petites lettres qu'il m'écrit. Cela représente sur un fond de lune ronde un chevalier qui tient une lance, sur un cheval coiffé d'églantine.

E sulle note della Nativité di Olivier Messiaen, la Redazione del Bollettino augura a tutti voi Buone Feste e un Nuovo Anno ricco di gioia e serenità.

Lauro Filippini

Stefano Molardi, titolare della cattedra d'organo al Conservatorio della Svizzera Italiana

Il Conservatorio della Svizzera Italiana (CSI) ha deciso di istituire una cattedra d'organo ed ha aperto un concorso per l'assegnazione del posto di titolare. Al concorso hanno partecipato molti ed eccellenti candidati; alla fine, tra questi, è stato scelto Stefano Molardi.

Interpretando i sentimenti di tutta l'Associazione, la Redazione del Bollettino si congratula con Stefano e gli augura tante soddisfazioni nel suo lavoro in questa piccola terra ticinese.

Nato a Cremona nel 1970, diplomato in organo e in clavicembalo sotto la guida di E. Viccardi e di D. Costantini, laureato in Musicologia con una tesi sulla Nativité du Seigneur di O. Messiaen, si è perfezionato con importanti maestri (Kooiman, Stemberbridge, Vogel, Tagliavini); dal 1996 al 1999, ha frequentato la Hochschule für Musik di Vienna, nella classe di M. Radulescu, con cui ha collaborato, in qualità di basso continuo, all'Académie Bach di Porrentruy (CH).

Vincitore di diversi premi a concorsi nazionali ed internazionali (ad esempio Brugge ed il prestigioso Paul Hofhaimer di Innsbruck), svolge un'intensa attività concertistica come solista e come continuista in importanti rassegne in Italia, in Europa, Brasile, USA, collaborando con D. Fasolis, A. Marcon, G. Carmignola, suonando nelle sale più prestigiose del mondo, tra cui la Walt Disney Concert Hall di Los Angeles e la Sala Sao Paulo in Brasile, il Musikverein di Vienna, la Carnegie Hall di New York, la Jordan Hall di Boston, il Concertgebouw di Amsterdam, il teatro La Fenice di Venezia, S. Maurizio a Milano, Festival organistico internazionale di Treviso, Festival di Valvasone (PN), Festival internazionale di Maastricht (NE), Wiener Orgelkonzerte, Rassegna organi storici della Turingia (Arnstadt), Rassegna organistica di Nürnberg.

Ora è dunque titolare della cattedra di Organo presso il Conservatorio della Svizzera Italiana di Lugano e tiene master class e conferenze sulla prassi esecutiva barocca in Italia e all'estero (Lugano, Siviglia, Dresda, Norimberga, Budapest).

Ha registrato per Tactus, Christophorus e Deutsch Grammophon. Dal 2003 registra in esclusiva per la casa discografia svizzera Divox, sia come solista (4 CD dedicati alla musica organistica di Claudio Merulo), sia come direttore dell'orchestra barocca I Virtuosi delle Muse, da lui fondata e specializzata nel repertorio vocale e strumentale italiano dei secoli XVII e XVIII. Recentemente con I Virtuosi delle Muse ha interpretato la Passione secondo S. Matteo di Bach (Ferrara, chiesa di S. Cristoforo alla Certosa), il Requiem di Mozart (Festival dell'Aurora di Crotone), le opere teatrali Admira di Lucchesi del 1784 (Teatro Dovizi di Bibbiena) e Mitridate di Porpora del 1730-36 (Teatro Caldéron di Valladolid), oltre a concerti al festival monteverdiano di Cremona e al Theater an der Wien di Vienna.

Ha ottenuto importanti riconoscimenti su Early Music, Crescendo, 5 Diapason, 5 stelle di Goldberg, 5 stelle e CD del mese su Amadeus.

Cento anni fa, proprio in questi giorni (il 10 dicembre) nasceva Olivier Messiaen. Quale omaggio a questa ricorrenza, crediamo di far cosa gradita ai nostri lettori proponendo la prima parte della tesi di laurea che Stefano Molardi ha presentato all'Università di Musicologia di Cremona: "Olivier Messiaen: l'origine del suo linguaggio con esame analitico della Nativité du Seigneur". A Stefano il nostro più sentito ringraziamento per la sua collaborazione, che onora il nostro Bollettino.

(Lo scritto è diviso in due parti; la seconda e ultima parte verrà pubblicata sul prossimo Bollettino.)

Messiaen: l'origine del suo linguaggio nell'ambiente musicale nella Parigi degli anni 1920 - 1930

(Prima parte)

Olivier Messiaen rappresenta nel panorama musicale contemporaneo una figura di notevole rilevanza, per la sua straordinaria capacità di cogliere stimoli provenienti dalla produzione musicale sia antica che moderna. L'origine e l'elaborazione del suo linguaggio appaiono perciò molto complesse e variegate, inserite in un ambiente, quello parigino degli anni Venti, dominato da un certo "accademismo" a cui egli non si è mai potuto adeguare, perché totalmente in contrasto con la sua estetica. Eppure Parigi costituiva da sempre il cuore della nazione intera, il punto di riferimento di ogni corrente artistica. Nel campo musicale, ad esempio, ed in particolare operistico, essa dava le direttive estetiche a tutto il Paese, già all'epoca di Lully; anche per quanto riguarda la musica organistica, il modello parigino veniva seguito negli altri centri francesi, fin dai tempi di François Couperin. Tale uniformità artistica era dovuta principalmente al fatto che la Francia era una vera nazione, consolidata da secoli, a differenza di altri Paesi, quali ad esempio l'Italia, dove la frammentazione del territorio aveva determinato la nascita di scuole diverse (bolognese, napoletana, veneziana...).

Olivier Messiaen è, dunque, come del resto tutti i compositori francesi, erede di quella tradizione musicale e specificatamente organistica; anzi, appare fiero di farne parte. Tuttavia la disgregazione del linguaggio musicale nel nostro secolo, con la conseguente elaborazione di una maniera di comporre personalizzata, determina, in un autore come Messiaen, una valutazione critica più profonda e rigorosa nei confronti della cultura musicale del proprio Paese, in particolare di quella degli anni Venti. Infatti egli si pone in una duplice posizione di fronte alla tradizione musicale francese: se da una parte accoglie elementi provenienti da essa, dall'altra ne rifiuta alcuni processi evolutivi, come l'estetica del gruppo dei *Sei*, di cui si parlerà successivamente in questo scritto. Il suo atteggiamento denota una accurata cernita di elementi da assorbire nel proprio linguaggio, dettata non solo da una certa discordanza di idee nei confronti dell'ambiente musicale contemporaneo, ma anche dalla convinzione che esso aveva

in buona parte tradito quel patrimonio culturale che egli ammirava e che, in una certa misura, aveva efficacemente assimilato.

Messiaen costituisce un fenomeno nuovo nel quadro generale del nostro secolo, anche per aver influenzato in maniera determinante la musica successiva (in particolare del secondo dopoguerra), dominata da figure come Boulez e Stockhausen, i suoi due allievi più illustri.

L'elemento che immediatamente si coglie nella sua complessa personalità è l'eclettismo, inteso non come una serie di elementi disparati aggregati alla rinfusa, bensì come un'attenta riflessione sullo sviluppo della musica del mondo intero. La sua particolare inclinazione ad accogliere spunti provenienti da forme e scuole diverse lo pone senz'altro in una posizione isolata nel contesto musicale francese, da sempre pervaso da un intenso e acceso nazionalismo. Egli segue maggiormente gli orientamenti tracciati da Debussy per l'armonia e da Strawinsky per il ritmo; ma il suo eclettismo si spinge a prelevare anche elementi persino dalla musica indiana, oltre ad affondare il proprio stile nel passato remoto, dominato dal canto gregoriano e dai ritmi della Grecia antica. Tuttavia, negli anni di formazione, ossia negli anni Venti, risulta totalmente estraneo alla tecnica dodecafonica, rimanendo legato alla tonalità tradizionale, sia pure molto "allargata". L'atteggiamento che più lo separa dallo spirito francese è il suo costante mettersi in discussione, sebbene ciò avvenga particolarmente negli anni Cinquanta. Infatti si assiste, in quegli anni, ad una radicalizzazione del suo linguaggio, estremamente aperto a sperimentalismi del suono ed a rarefazioni della tessitura; linguaggio che, per un autore sensibilmente influenzato dall'armonia "a colori" (di un'intensa e vivace espressività delle emozioni) e dalla verticalità, si rivela senza dubbio nuovo ed interessante. In pratica egli si accosta a quella scuola di Vienna che anni prima aveva conosciuto, ma rifiutato dal punto di vista compositivo. *Mode de valeurs et d'intensités* nel 1949, il *Livre d'orgue* nel 1951 appartengono a questa svolta nel linguaggio.

L'evoluzione successiva della complessa personalità del compositore francese è una continua ricerca nel far conciliare la spontaneità e l'immediatezza, tipiche del primo periodo compositivo, con il calcolo rigido, sperimentato a Darmstadt. E' forse plausibile pensare che egli sia rimasto influenzato dai suoi stessi allievi, che già allora cominciavano a percorrere strade diverse dalla sua. Ciò sarebbe compatibile con la personalità poliedrica di Messiaen, con la sua costante ed inesauribile elaborazione di idee nuove, allo scopo di arricchire ulteriormente il suo linguaggio. Si può ben dire allora che Messiaen incarna una figura contraddittoria, non solo a causa di questa pseudo-rottura fra gli anni Trenta-Quaranta e gli anni Cinquanta, ma anche per questa sua appartenenza o meno alla tradizione francese. Ciò che invece lo integra in questa tradizione è la ricerca, soprattutto negli anni Venti e Trenta, di sonorità piene e ricche e di nuove possibilità offerte dall'armonia e dal timbro (in particolare quello organistico).

L'origine del linguaggio di Messiaen può essere analizzata secondo alcuni punti di vista: quello organistico, in certe sue componenti fra cui la spiritualità; quello dell'ambiente circostante; quello degli apporti esterni alla tradizione francese; quello degli elementi fondamentali, quali il ritmo, la melodia e l'armonia.

In campo strettamente organistico l'idea timbrica appare particolarmente evidente nell'uso dei registri. Tutto ciò ci riporta indietro di un paio di secoli, al tempo di organisti come De Grigny e Couperin, al gusto molto raffinato delle registrazioni di quel periodo, quali "basse de trompette", in cui la mano sinistra, con il registro della tromba eseguiva veloci figurazioni mentre la mano destra fungeva da accompagnamento utilizzando "jeux doux"; "jeux de tierce", basato sul caratteristico registro di terza (la decima del suono fondamentale); il "grand jeu", con la riunione di tutti i "fonds" di 16', 8', 4', e con l'aggiunta di ancie e del "cornet".

Per Messiaen l'organo è senz'altro un utile terreno di indagine: si tratta di uno strumento che lo accompagnerà per tutta la vita, come del resto lo era stato per Bach. Il fatto che nel Novecento ci sia un autore così interessato a questo strumento è significativo, dato che in questo secolo esso assume un ruolo sicuramente marginale rispetto al passato. Sotto questo punto di vista Messiaen può essere considerato un conservatore: deriva direttamente da quella generazione di organisti francesi che videro in Franck il padre del "sinfonismo" organistico. Capire l'organo francese, nella sua struttura fonica e nella sua storia è di fondamentale importanza per apprendere lo sviluppo della scuola d'oltralpe. Infatti Messiaen si avvale efficacemente delle particolarità tecniche dello strumento, che gli diedero la possibilità di conseguire un ricco e vario repertorio, oltre a sviluppare una prassi esecutiva di notevole effetto, anche grazie a sperimentazioni originali. È da tener presente che gli strumenti, già all'epoca di Franck, erano ben diversi da quelli dei secoli Sei e Settecento, periodo in cui, fra gli altri, operavano grandi organisti come Couperin e De Grigny. Allora l'idea generale che stava alla base della concezione fonica era la "mistura", ossia il ripieno, come veniva chiamato in Italia: una serie di canne che riproducono simultaneamente suoni ad altezze diverse (praticamente venivano realizzati "artificialmente" i suoni armonici). Oltre alla "mistura", che i francesi dividevano in due blocchi chiamati "Fourniture" (ripieno grave) e "Cymbale" (ripieno acuto), l'organo rinascimentale e barocco aveva dei registri ad ancia (quali "trompette" e "clairon") dal suono molto brillante, pieno e rotondo, ed il "cornet", dal suono molto incisivo. Già allora l'organo francese possedeva, dunque, una certa varietà di registri "di colore", che permettevano ampie possibilità dal punto di vista timbrico. Esso, però, conobbe, con la rivoluzione francese, un periodo piuttosto oscuro, dovuto prevalentemente al disinteresse, al degrado, ai saccheggi e all'incuria e solo nella seconda metà dell'Ottocento rinacque a nuovo splendore: si cominciò, in primo luogo, a restaurare gli strumenti dal passato illustre. Inoltre, il nuovo gusto musicale romantico spinse gli organari (in particolare Cavail-lé-Coll) a rinnovare la struttura strumentale, aumentando il numero delle tastiere, dei pedali, dei registri, a eliminare ripieni, ancie, cornetti per far posto prevalentemente a registri di 8' (flûte, bourdon, gambe, voix céleste, hautbois). Queste modifiche, in particolare quelle riguardanti le tastiere, comportando difficoltà di trazione meccanica, furono risolte con la trasmissione pneumatica e, successivamente, elettrica. Anche l'introduzione della cosiddetta "cassa espressiva" permise di creare un "crescendo" e un "diminuendo" del volume del suono. Tutto ciò si fece per adeguarsi al gusto corrente, che cercava di imitare, anche nell'organo, le sonorità dell'orchestra. Questo grande lavoro di rinnovamento contribuì a sviluppare le risorse esecutive dei compo-

sitori, in particolare di Messiaen: il “nuovo” organo a tre tastiere, di cui poteva disporre nella Chiesa della Trinité, ha certamente contribuito a stimolare la sua immaginazione, l'estro compositivo, l'indagine nel campo espressivo, determinando, nel contempo, un notevole influsso sul suo linguaggio musicale. Infatti, opere come *la Nativité* sfruttano il più possibile proprio le più ampie risorse offerte dai nuovi strumenti, mettendo in maggiore evidenza i contrasti timbrici fra i vari “piani sonori” (le tre tastiere) e particolari amalgami di registri.

Un'altra questione importante che influisce direttamente sulla prassi esecutiva organistica dell'epoca e, naturalmente anche di Messiaen, è la trasformazione della tecnica manuale, del modo, cioè, di suonare l'organo. Se nei secoli precedenti, l'esecuzione teneva conto di certi elementi derivati dalla pronuncia delle vocali e consonanti, adottando non un legato assoluto come sul pianoforte, ma un tocco leggermente “détaché” (come descrive, fra gli altri, Carl Philipp Emanuel Bach nel suo trattato per strumenti a tastiera¹), nell'Ottocento la tecnica pianistica la fa da padrone. Questo significa che anche sull'organo veniva utilizzato il “superlegato” del pianoforte, rinnovando, in tal modo, tutta una tradizione di ben cinque secoli di storia organistica dal Medioevo a Bach compreso. Recentemente, grazie alla lettura dei trattati antichi e all'approfondimento degli studi, si è arrivati ad un'importante riscoperta della vera prassi antica e alla differenziazione, in sede esecutiva, fra le due prassi, quella antica appunto e quella “romantico-moderna”. In Francia fu il belga Lemmens ad introdurre l'idea del legato assoluto e dell'osservazione rigorosa del valore delle note, tecnica che doveva valere per qualsiasi tipo di musica organistica, anche per l'esecuzione di quella più antica². Questo ci aiuta a capire come anche la musica di Messiaen derivi da questo tipo di mentalità, sia di carattere tecnico-esecutivo, che di carattere “orchestrare”, di estrema importanza soprattutto ai fini esecutivi.

Da aggiungere, inoltre, che la musica francese per organo eredita dal passato le forme classiche, tipo la suite e la sonata, come si può constatare anche nella *Technique* di Messiaen, in cui i riferimenti a queste forme compositive sono sempre evidenti. Infatti le caratteristiche principali dei compositori appartenenti alla scuola “sinfonista” franckiana ed ai suoi successori, fra cui Messiaen stesso, sono quelle di una fusione tra il vecchio e il nuovo, fra le forme classiche e il gusto corrente. Già in Franck, ad esempio, nei brani quali la *Prière*, il *Grand pièce symphonique*, i *Trois Chorals*, si può notare come l'antica tradizione sia stata in parte rivisitata ed ampliata con “apporti moderni”. Anche nelle composizioni di Messiaen si verificano spesso delle reminiscenze di quelle forme classiche, le quali vengono modificate anche in base a ciò che vuole esprimere. Ad esempio, in *Jésus accepte la souffrance*, impiega uno schema di forma-sonata, di cui utilizza solo gli elementi essenziali. Si evidenzia così la tendenza dell'autore a cogliere unicamente il nucleo di una forma, adattandola alle sue caratteristiche compositive. La descrizione della sofferenza, infatti, avviene in

¹ CARL PHILIPP EMANUELE BACH, *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*. Berlino, 1753 (*Saggio di metodo per la tastiera*, traduzione italiana a cura di Gabriella Gentili, Verona, Milano, Curci, 1991).

² Fino ad una quarantina di anni fa, prima della campagna di riscoperta della corretta prassi esecutiva, si suonava così anche Frescobaldi!

modo sostanziale (ricorrendo ad aspre dissonanze) e viene rappresentata anche mediante la schematicità della forma.

Ciò nonostante, il linguaggio musicale di Messiaen rimane profondamente influenzato dalla scuola organistica francese, dalla fine dell'Ottocento agli anni Trenta. In particolar modo l'elemento religioso, che è un fattore di estrema importanza nella sua produzione musicale, trae origine anche dal movimento di rinascita della musica prettamente religiosa (e soprattutto del misticismo), avvenuto a Parigi verso la fine dell'Ottocento. Infatti, nel 1890, nell'anno della morte di Franck, l'organista Charles Bordes, diventato maestro di cappella a Saint-Gervais (dove François Couperin aveva esercitato la propria attività di musicista), aveva favorito la riscoperta del repertorio antico, prevalentemente vocale, mediante lo studio e l'esecuzione di opere di Palestrina, Allegri e di altri polifonisti. Si privilegiavano, così, composizioni di alto contenuto religioso, cercando di far rivivere la polifonia antica estrapolandone l'essenza ed adattandola al gusto tardo-romantico. La strada intrapresa da Bordes ebbe fortuna, soprattutto dal 1896, quando, con Guilmant e D'Indy, fondò la *Schola cantorum*, una scuola di musica sorta sul modello di quella fondata nel 1853 da Niedermeyer e destinata alla circolazione di quelle idee, certamente innovative, che stanno alla base del Novecento organistico francese. Uno dei meriti di Bordes era stata anche la riscoperta e l'esecuzione delle cantate di Bach, analogamente a quanto avvenuto precedentemente con Mendelssohn, che aveva riportato alla luce la *Matthäus-Passion*. Il costante interesse da parte della *Schola cantorum* per il contenuto sacro dell'opera d'arte aveva creato, infatti, un intimo legame fra questa tendenza musical-spiritualistica e Bach. Si può supporre, quindi, che Messiaen stesso ne sia rimasto profondamente influenzato.

Per lui la religione cristiana non costituisce qualcosa di separato dal suo linguaggio musicale, qualcosa da cui attingere ogniqualvolta ce ne sia bisogno per rappresentare in musica certe tematiche. Tutt'altro, esso è la "linfa" di ogni suo brano, il punto di riferimento essenziale che influenza direttamente l'orientamento del brano stesso. In tal senso Messiaen può essere comparato a Bach. Tuttavia è diverso l'approccio al tema religioso da parte dei due compositori: se nella musica del "Kantor" quasi ogni nota, nella sua complessità contrappuntistica, è pensata a fini simbolici, ossia numerico-teologici, in quella di Messiaen la visione globale del brano è al servizio del pensiero religioso. Rispetto a Bach c'è, inoltre, la tendenza a badare meno al particolare ed a rappresentare maggiormente l'essenza del pensiero religioso, ponendosi, di fronte ad esso, in atteggiamento statico e contemplativo. In un brano come la sesta *Trio-sonata* di Bach, sono contenuti riferimenti numerici molto complessi, in cui, attraverso il conteggio delle battute si ottengono proporzioni "auree" e parole significative come "Credo" ed altre³. In Messiaen ciò che conta è il porsi, di fronte al Mistero reli-

³ Nell'esempio in questione, si ottengono, nella struttura interna del terzo movimento, i numeri 43 e 34 (uno retrogrado dell'altro), la cui somma è 77. Nella simbologia numerica usata in Germania in quel periodo, 43 equivale alla parola C.R.E.D.O. (termine latino), 34 la data di morte di Cristo (crocifisso a 33 anni nel 34 d.C.) mentre 77 è uno dei tanti modi, usati da Bach, per porre la propria "firma", in quanto $7 + 7 = 14$ (tale numero "significa" B.A.C.H. in lettere). Il significato di tutto ciò è: "Io (Bach) credo in Cristo, venuto nel mondo a morire per me". Per ulteriori informazioni sull'ar-

gioso, in una posizione di “spettatore”, contemplando certi “avvenimenti” religiosi (ad esempio *Jésus accepte la souffrance*) o certi personaggi (ad esempio *Les bergers*, *Les Anges* e *Les Mages*), rimanendone fortemente suggestionato. Tuttavia anche Messiaen si dimostra notevolmente interessato ai numeri, sia pure in modo molto meno profondo e, comunque, riferito esclusivamente ad elementi simmetrici presenti in natura o a strutture come il “quadrato magico”.

E’ plausibile, dunque pensare che l’elemento religioso del suo linguaggio musicale tragga origine non solo dall’influsso della *Schola cantorum*, ma anche dalla conoscenza delle opere del “Kantor” di Lipsia.

L’attività frenetica di quegli anni di rinnovamento spirituale e musicale determina, inoltre, il risveglio dell’interesse per il canto gregoriano. Il canto della chiesa antica veniva fatto rivivere attraverso le esecuzioni liturgiche, allo scopo non solo di attingervi direttamente, ma anche di creare una base per una musica liturgica moderna che si attendesse ad una rigida tradizione antica. In questo senso furono fondamentali, in quegli anni, gli studi sui neumi condotti dai monaci di Solesmes, che avevano fondato nel 1889 la “Paléographie musicale”, basata sull’analisi approfondita dei segni grafici e della loro collazione per ricavarne la lezione più corretta, ossia più vicino all’originale, sia dal punto di vista testuale, sia da quello interpretativo: quindi in senso più squisitamente sonoro. Questi studi, oltre a dare nel nostro secolo un grandissimo impulso alle ricerche in questo campo, hanno influenzato il gusto di molti musicisti dei primi decenni di questo secolo, in particolar modo organisti. Messiaen, come lui stesso ci informa⁴, rimane particolarmente colpito e affascinato dai neumi e dai vocalizzi gregoriani, che vengono adattati al proprio particolare linguaggio; segno che una tale riscoperta ha contribuito ad accendere la fantasia di un giovane compositore come lui, particolarmente attento a recepire importanti novità nel campo sia musicale che specificatamente musicologico.

La prassi di utilizzare le melodie del repertorio cosiddetto gregoriano è antichissima: basti pensare al repertorio esistente a partire dall’Ars Nova in poi. Anche l’organo, per sua natura, grazie alle sue enormi possibilità, ha sempre avuto un ruolo fondamentale in tal senso: ad esempio in Francia con Titelouze, Couperin e De Grigny, il cantus firmus gregoriano veniva affidato al basso o al tenore (“en taille”), a valori larghi, mentre le altre voci, in generale, contrappuntavano liberamente. La tradizione del cantus firmus, interrotta per oltre un secolo, venne ripresa verso la fine dell’Ottocento, da compositori come Widor e Tournemire. Da sottolineare che proprio quest’ultimo fece da tramite fra Widor e Messiaen e che fu attivo, come del resto Widor stesso, fino alla fine degli anni Trenta. Organista a St. Clotilde (posto occupato precedentemente da Franck), Tournemire è l’autore che, più di ogni altro, ha influenzato Messiaen in ambito gregoriano. Lo si deduce dal suo stesso stile e soprattutto, dallo spirito religioso che sta alla base della sua opera. Questa spiritualità adotta come mezzo espressivo proprio il gregoriano, legando antica e moderna tradizione. Egli

gomento cfr. MICHAEL RADULESCU, *L’Orgelbüchlein*, Cremona, Turris, 1991, capitolo VI, *Analisi dei corali dell’Orgelbüchlein*, pp. 105-386.

⁴ Cfr. OLIVIER MESSIAEN, *Technique de mon langage musical*, 2 voll., Paris, Leduc, 1944, I, p.25.

dice infatti che “Le plain-chant, triomphe de l’art musicale est, en somme, paraphrasé librement...” e che esso viene utilizzato per “... associer aux guirlandes médiévales les ressources multiples de la polyphonie⁵”.

Tra Tournemire e Messiaen, tuttavia, si può rilevare una certa diversità di approccio sia nei confronti della spiritualità che del gregoriano. Il primo appare più suggestionato dal lato esteriore della melodia gregoriana, che gli fornisce spunti prevalentemente dal punto di vista modale. Ad esempio, all’inizio della sua *Fantasie-Improvisation sur l’Ave maris stella*, il tema viene eseguito dalla sola mano destra, senza accompagnamento, facendo nascere, nell’elaborazione del brano, una serie di reminiscenze dell’antica modalità. Il gregoriano, inoltre, gli offre la possibilità di lasciarsi suggestionare dalla presenza di intervalli e di sequenze melodiche del primo modo ecclesiastico, come il salto di quinta ascendente (*Ave maris stella* inizia con le note *re, la, si, sol, la*), adottando un linguaggio “medievaleggiante”. Nella musica di Messiaen, invece, la presenza del gregoriano non rappresenta un fattore di suggestione, bensì un elemento estremamente radicalizzato all’interno del proprio linguaggio musicale. Ad esempio, nella *Nativité*, in alcuni casi, l’autore utilizza una melodia gregoriana come base⁶, ricalcandone abbastanza fedelmente la forma, ma adattandola alle caratteristiche generali del suo linguaggio, ossia “immergendola” nei “modi a trasposizione limitata”, nei ritmi indiani, greci e nei valori aggiunti. Si crea così una perfetta simbiosi fra questi elementi del suo linguaggio ed il gregoriano, il quale finisce, in questo modo, col mimetizzarsi nel tessuto musicale. Messiaen, però, non perde di vista il messaggio che quelle melodie contengono all’interno del brano a cui si riferiscono. Ad esempio, *la Vierge et l’Enfant* contiene la melodia dell’Introito della terza messa di Natale. *Puer natus est nobis*, il cui significato si adatta al contesto relativo alla nascita di Gesù. Tournemire, invece, non si pone il problema di un significato profondo da esprimere in musica, rimanendo ancorato quasi esclusivamente ad uno stile modaleggiante.

Stefano Molardi

⁵ Cfr. GENEVIÈVE DE LA SALLE, *L’orgue symphonique en France*, in « La Revue Musicale », CCCXXIV (1979), p.182.

⁶ Si tratta della seconda parte di *La Vierge et l’Enfant*, la seconda parte di *Les bergers* e la seconda parte di *Le Verbe*.

Elenco delle composizioni per organo di Messiaen

(in ordine cronologico)

Diptyque, essai sur la vie terrestre et l'éternité bienheureuse (1930)

Le Banquet céleste (1932)

Apparition de l'Église éternelle (1932)

L'Ascension (1934)

1. *Majesté du Christ demandant sa gloire à son Père*
2. *Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel*
3. *Transports de joie d'une âme devant la gloire du Christ qui est la sienne*
4. *Prière du Christ montant vers son Père*

La Nativité du Seigneur (1935)

1. *La Vierge et l'Enfant*
2. *Les Bergers*
3. *Desseins éternels*
4. *Le Verbe*
5. *Les Enfants de Dieu*
6. *Les Anges*
7. *Jésus accepte la souffrance*
8. *Les Mages*
9. *Dieu parmi nous*

Les Corps glorieux (Sept visions brèves de la Vie des Ressuscités) (1939)

1. *Subtilité des corps glorieux*
2. *Les Eaux de la Grâce*
3. *L'Ange aux parfums*
4. *Combat de la Mort et de la Vie*
5. *Force et agilité des corps glorieux*
6. *Joie et clarté des corps glorieux*
7. *Le Mystère de la Sainte-Trinité*

Messe de la Pentecôte (1950)

1. *Entrée (Les Langues de feu)*
2. *Offertoire (Les Choses visibles et invisibles)*
3. *Consécration (Le Don de Sagesse)*
4. *Communion (Les Oiseaux et les Sources)*
5. *Sortie (Le Vent de l'Esprit)*

Livre d'orgue (1951)

1. *Reprises par interversion*
2. *Pièce en trio (pour le Dimanche de la Sainte-Trinité)*
3. *Les Mains de l'abîme (pour les Temps de Pénitence)*
4. *Chants d'oiseaux (pour le Temps Pascal)*
5. *Pièce en trio (pour le Dimanche de la Sainte-Trinité)*
6. *Les Yeux dans les roues (pour le Dimanche de la Pentecôte)*
7. *Soixante-Quatre Durées*

Verset pour la fête de la Dédicace (1960)

Méditations sur le mystère de la Sainte-Trinité (1969)

1. *Le Père inengendré*
2. *La Sainteté de Jésus-Christ*
3. *La Relation réelle en Dieu et réellement identique à l'essence*
4. *Je suis, Je suis !*
5. *Dieu est immense, éternel, immuable ; Le souffle de l'Esprit ; Dieu est Amour*
6. *Le Fils, Verbe et Lumière*
7. *Le Père et le Fils aiment, par le Saint-Esprit, eux-mêmes et nous*
8. *Dieu est simple*
9. *Je suis Celui qui Suis*

Livre du Saint-Sacrement (1984)

1. *Adoro te*
2. *La Source de Vie*
3. *Le Dieu caché*
4. *Acte de Foi*
5. *Puer natus est nobis*
6. *Le Manne et le Pain de Vie*
7. *Les Ressuscités et la Lumière de Vie*
8. *Institution de l'Eucharistie*
9. *Les Ténèbres*
10. *La Résurrection du Christ*
11. *L'Apparition du Christ ressuscité à Marie Madeleine*
12. *La Transsubstantiation*
13. *Les Deux Murailles d'eau*
14. *Prière avant la communion*
15. *La Joie de la Grâce*
16. *Prière après la communion*
17. *La Présence multipliée*
18. *Offrande et Alléluia final*

(lf)

Discografia essenziale delle opere per organo di Messiaen

- *Messiaen par lui même*
EMI Classics, cofanetto con 4 CD, registrazione mono, 1956.
Un documento storico eccezionale: Messiaen esegue alcune sue opere sul “suo” organo (Cavaillé-Coll / Merklin) della Chiesa della Ste. Trinité di Parigi.
(*Le banquet celeste, Diptyque, Apparition de l'Église éternelle, L'Ascension, La Nativité du Seigneur, Les Corps glorieux, Messe de la Pentecôte, Livre d'Orgue*)
- *Messiaen complete organ works*
Deutsche Gramophon, cofanetto con 6 CD, 2000.
Olivier Latry all'organo del Notre Dame di Parigi.
Una delle migliori registrazioni dell'opera omnia! E su uno strumento veramente all'altezza della situazione, per queste opere.
- *Messiaen, The Organ works*
Regis, cofanetto con 6 CD, 1980-87.
Jennifer Bate agli organi della Cattedrale di Beauvais e della Chiesa della S. Trinité a Parigi.
In tutte queste sue registrazioni, Bate poté sempre contare sull'aiuto e sulla collaborazione di Messiaen.
Vedi anche www.gruppociampi.com/pages/settimana_org/2008/nono.htm
- *Olivier Messiaen, The Organ works*
Priory Records Ltd., in 5 volumi (4 CD e un doppio CD), acquistabili anche separatamente, 1994.
Gillian Weir all'organo della Cattedrale di Århus (Danimarca).
Vedi anche www.gillianweir.com/cds/messiaen-new.shtml
- *Messiaen Edition vol.1, Organ Works, Piano Works, Songs*
Brilliant Classics, cofanetto con 17 CD, 1994.
Wilhelm Tanke all'organo (Christian Müller, 1738) della Cattedrale di S. Bavo a Haarlem (Olanda).
Si tratta del primo cofanetto (comprendente tutte le opere per organo, per pianoforte e vocali) dedicato all'opera omnia di Messiaen.
La casa discografica si distingue per praticare dei prezzi veramente imbattibili!
- *Messiaen, The Complete Organ Music*
BIS, in 6 volumi (5 CD e un doppio CD), acquistabili anche separatamente, 1987-90.
Hans-Ola Ericsson all'organo (Grönlund) della Cattedrale di Lulea (Svezia).

Per concludere, ecco un indirizzo che permette di trovare ogni informazione su qualsiasi registrazione discografica delle opere di Messiaen:

www.messiaen2008.com/discographie.php

(lf)

Olivier Messiaen: Le livre du centenaire

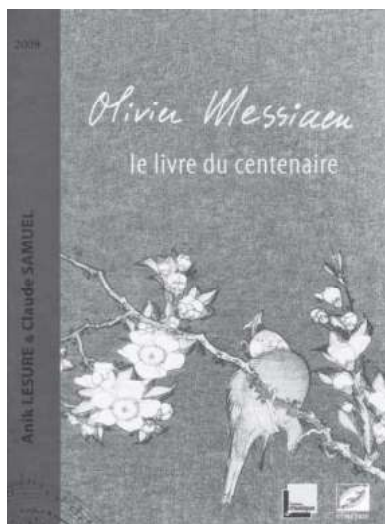
Cogliendo l'occasione del centenario della nascita di Olivier Messiaen, le edizioni *Symetrie* hanno pubblicato (sotto la direzione di Anik Lesure e Claude Samuel) questo libro ricco di documenti, con un brillante apparato iconografico, e accompagnato da un CD che raccoglie varie interviste e testimonianze sonore dove Messiaen stesso si racconta e parla delle sue opere.

L'opera di Messiaen è apparsa sulla scena pubblica in un momento di grande disordine politico e culturale, dapprima isolata, ma ben presto diventata una referenza per tutta una generazione alla ricerca di nuovi punti di riferimento. Messiaen, da parte sua, aveva scelto la via della confidenzialità; non che rifiutasse il contatto con il grande pubblico, ma nello stretto groviglio del suo modo di vivere e delle sue pulsioni creative, attingeva i suoi slanci nei modelli più atemporali, cosciente delle incomprendimenti che avrebbe così suscitato.

(Dall'introduzione al libro, in una nostra traduzione)

Ecco alcuni contributi :

- Messiaen, un héritage assumé ? (Gilbert Amy)
- L'orgue, instrument de la foi (Olivier Latry et Loïc Mallié)
- Une sorte de principe d'incertitude... (Pierre Boulez)
- Messiaen et l'opéra (Michel Fano)
- Le rythme repensé (Philippe Albèra)
- Les couleurs des sons (Gianfranco Vinay)
- Des chemins de traverse (Claude Samuel)
- Messiaen ornithologue (François-Bernard Mâche)
- L'effet Messiaen (Betsy Jolas)
- Olivier, mon chevalier rose (Cécile Sauvage)
- La vie de famille entre Linselles et Wervicq (Pierre Messiaen)
- Fioretti (Yvonne Loriod-Messiaen)
- Ler archives entrouvertes (Peter Hill)
- Messiaen au cœur de ma vie musicale (Pierre-Laurent Aimard)
- Une grande explosion de joie (Myung-Whun Chung)



Anik Lesoure, Claude Samuel: Olivier Messiaen, le livre du centenaire, Symetrie, Lyon, 2008, ISBN 978-2-914373-39-5, 304 pag. + CD allegato. (Costa 39 Euro).

Vedi anche

<http://www.symetrie.com/fr/edition/anik.lesure/olivier-messiaen-le-livre-du-centenaire/>

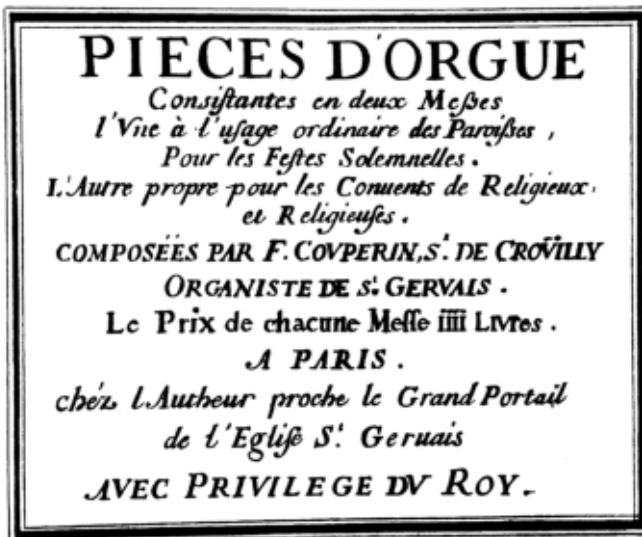
(lf)

La “Messe des Paroisses” di François Couperin (1668-1733): appunti per un confronto di interpretazioni (Seconda parte)

Continua dunque l'esame e il confronto tra dieci interpretazioni di questa Messa di François Couperin. Come già è stato detto, la locuzione “pochi/tanti abbellimenti” significa “pochi/tanti abbellimenti in più rispetto alla versione pubblicata da Couperin” e rispetto anche alle altre interpretazioni che sono state prese in esame.

All'indirizzo indicato nell'ultimo Bollettino, dove è possibile scaricare gli spartiti, ne aggiungo un altro, dove si trova l'edizione (1903) che Alexandre Guilmant ha curato per gli Archives des Maîtres de l'Orgue (il documento contiene le due messe di Couperin):

<http://imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a5/IMSLP03814-Couperinorgue.pdf>



6. Gloria, 1.er Couplet, Et in terra pax, Plein Chant

Robin	♩ = 110	quarti inég. – alcuni abbellimenti
Bouvard	♩ = 102	quarti inég. – diversi abbellimenti
Brosse	♩ = 135	quarti inég. – alcuni abbellimenti
Alain (89)	♩ = 102	quarti inég. – senza abbellimenti
Ablitzer	♩ = 83	quarti inég. – molti abbellimenti
Hurford	♩ = 84	ég. – alcuni abbellimenti
Chapuis (77)	♩ = 116	quarti inég. – quasi senza abbellimenti
Isoir	♩ = 122	quarti inég. – senza abbellimenti
Alain (70)	♩ = 136	ég. – senza abbellimenti
Chapuis (66)	♩ = 132	quarti inég. – quasi senza abbellimenti

A parte Hurford e Alain (versione 1970), tutti gli interpreti eseguono i quarti in modo “inégal”. La velocità di esecuzione varia assai da interprete a interprete; si osservi che nelle versioni successive, sia Alain che Chapuis hanno diminuito di molto la velocità. In alcuni casi (Hurford e Alain, in entrambe le versioni) l’interprete non aggiunge nessun abbellimento all’unico trillo segnato da Couperin nell’ultima battuta. Ablitzer invece aggiunge abbellimenti quasi ad ogni battuta.

7. 2.e Couplet. Benedicimus Te. Petite Fugue sur le Chromhorne.

Robin	♩ = 110	ottavi inég. – alcuni abbellimenti
Bouvard	♩ = 102	ottavi inég. – alcuni abbellimenti
Brosse	♩ = 160	ég. - abbellimento solo sull’ultima nota (al soprano)
Alain (89)	♩ = 122	ég. – qualche raro abbellimento
Ablitzer	♩ = 88	ottavi inég. – moltissimi abbellimenti
Hurford	♩ = 126	ég. – alcuni abbellimenti
Chapuis (77)	♩ = 114	ottavi inég. – alcuni abbellimenti
Isair	♩ = 114	ottavi inég. – pochi abbellimenti
Alain (70)	♩ = 138	ég. – qualche raro abbellimento
Chapuis (66)	♩ = 126	ottavi inég. – molti abbellimenti

Qui le differenze di velocità davvero grandi: Brosse esegue quasi a velocità doppia di Ablitzer. Come nel versetto precedente, sia Alain che Chapuis riducono la velocità nella versione più recente; Chapuis riduce pure assai drasticamente il numero di abbellimenti aggiunti. Alain in entrambe le versioni esegue gli ottavi in modo “égal”, così pure Hurford e Brosse.

8. 3.e Couplet, Glorificamus Te, Duo sur les Tierces

Robin	♩ = 78	diversi abbellimenti
Bouvard	♩ = 84	diversi abbellimenti
Brosse	♩ = 86	qualche abbellimento
Alain (89)	♩ = 84	qualche abbellimento (più o meno come nella versione 70)
Ablitzer	♩ = 82	diversi abbellimenti
Hurford	♩ = 76	qualche abbellimento
Chapuis (77)	♩ = 86	qualche abbellimento (su altre note rispetto alla vers. 66)
Isair	♩ = 72	qualche abbellimento
Alain (70)	♩ = 90	qualche abbellimento
Chapuis (66)	♩ = 86	qualche abbellimento

Qui non ci sono delle sostanziali differenze di velocità, ed essendo in ritmo di 6/8, non si pone il problema delle “notes inégales”; le differenze tra le varie interpretazio-

ni sono più sottili, e non riassumibili in pochi dati. Nell'originale di Couperin troviamo già numerosi abbellimenti, e gli interpreti non hanno aggiunto tanto di più.

9. 4.e Couplet, Domine Deus, Rex coelestis, Dialogue sur les jeux de Trompettes, Clairs et Tierces du Grand Clavier et le Bourdon avec le Larigot du Positiv

Robin	$\text{♩} = 68$	ottavi inég. (salvo b. 77-81) – diversi abbellimenti
Bouvard	$\text{♩} = 63$	ottavi inég. (salvo b. 24-27, 77-81) – qualche abbellimento
Brosse	$\text{♩} = 94$	ég. – qualche abbellimento
Alain (89)	$\text{♩} = 74$	ottavi inég. (salvo b. 77-81) – qualche abbellimento
Ablitzer	$\text{♩} = 70$	ottavi inég. (salvo b. 77-81) – diversi abbellimenti
Hurford	$\text{♩} = 86$	ég. – qualche abbellimento
Chapuis (77)	$\text{♩} = 72$	ottavi inég. (salvo b. 77-81) – qualche abbellimento
Isoir	$\text{♩} = 70$	ottavi inég. (salvo b. 77-81) – qualche abbellimento
Alain (70)	$\text{♩} = 86$	ég. – qualche abbellimento
Chapuis (66)	$\text{♩} = 72$	ottavi inég. (salvo b. 77-81) – qualche abbellimento

Nessuno esegue gli arpeggi delle battute 77-81 in modo “inégal”.

Le due interpretazioni di Chapuis sono quasi identiche, mentre l'ottica di Alain è assai cambiata nel tempo (nella versione 1989: note “inégaies” e rallentamento del ritmo). Gli abbellimenti aggiuntivi sono per lo più posti sulle cadenze o sulla quinta nota del tema (sulla quale non sempre Couperin aggiunge un mordente).

10. 5.e Couplet, Domine Deus, Agnus Dei, Trio a deux dessus de Chromhorne et la Basse de Tierce

Robin	$\text{♩} = 130$	ottavi inég., salvo b. 63-66 – diversi abbellimenti
Bouvard	$\text{♩} = 138$	ég. – qualche abbellimento
Brosse	$\text{♩} = 200$	ég. – qualche abbellimento
Alain (89)	$\text{♩} = 118$	ottavi inég. – qualche abbellimento
Ablitzer	$\text{♩} = 118$	ottavi inég. – diversi abbellimenti
Hurford	$\text{♩} = 90$	ég. – qualche abbellimento
Chapuis (77)	$\text{♩} = 150$	ottavi inég., salvo b. 64 – qualche abbellimento
Isoir	$\text{♩} = 138$	ég. – qualche abbellimento
Alain (70)	$\text{♩} = 118$	ottavi inég., salvo b. 63-66 – qualche abbellimento
Chapuis (66)	$\text{♩} = 156$	ottavi inég., salvo b. 64 – diversi abbellimenti

Le differenze di ritmo qui sono estreme: la velocità di esecuzione di Brosse è più che doppia rispetto a quella di Hurford. A parte questi due estremi, gli altri interpreti scelgono tempi non molto differenti tra di loro. I pareri sull'esecuzione degli ottavi in

modo “inégal” sono assai discordanti. Anche qui gli abbellimenti aggiuntivi sono per lo più posti sulle cadenze (salvo Ablitzer e Robin e Chapuis – specialmente nella versione 1966 – che aggiungono vari abbellimenti alle tre voci).

11. 6.e Couplet, Qui tollis peccata mundi, suscipe, Tierce en Taille

Robin	♩ = 59	ottavi inég., salvo b. 37-43 – molti abbellimenti
Bouvard	♩ = 66	ottavi inég., salvo b. 41-43 – pochissimi abbellimenti
Brosse	♩ = 64	ottavi inég., salvo b. 41-43 – pochissimi abbellimenti
Alain (89)	♩ = 62	ottavi inég., salvo b. 41-43 – pochissimi abbellimenti
Ablitzer	♩ = 54	ottavi inég., salvo b. 41-43 – molti abb., non solo sul tema
Hurford	♩ = 54	ég. – quasi nessun abbellimento
Chapuis (77)	♩ = 53	ottavi inég., salvo b. 41-43 – molti abbellimenti
Isoir	♩ = 54	ottavi inég., salvo b. 37-43 – pochi abbellimenti
Alain (70)	♩ = 52	ottavi inég., salvo b. 37-43 – quasi nessun abbellimento
Chapuis (66)	♩ = 59	ottavi inég., salvo b. 41-43 – molti abbellimenti

In questo versetto, invece, i tempi scelti dai vari interpreti sono assai simili. Hurford (e questo capita spesso) non fa uso di “notes inégales”. Interessante segnalare che gli arpeggi nella mano sinistra alle battute 41-43 non sono mai a note “inécales”, alcuni interpreti eseguono a “notes égales” anche le battute 37-41. Pure interessante osservare che nel tema di cinque ottavi discendenti, Couperin indica un mordente sulla quarta nota, nella prima e nella seconda battuta; poi nelle successive entrate l’abbellimento talvolta è scritto e talvolta omissso, senza un’apparente logica (è scritto 13 volte su 23). Alcuni interpreti (Brosse, Ablitzer, Alain 1970, Chapuis 1966) aggiungono il mordente (quasi) ad ogni entrata del tema, altri (Bouvard, Hurford, Isoir) eseguono (quasi) come indicato da Couperin. La libertà declamatoria che si prende Chapuis (versione 1977) nella tirata in sedicesimi alla battuta 18 non ha uguali in nessuna delle altre nove interpretazioni!

12. 7.e Couplet, Quoniam tu solus, Dialogue sur la Voix humaine

Robin	♩ = 84	ottavi inég. – qualche abbellimento
Bouvard	♩ = 82	ottavi inég. – pochi abbellimenti
Brosse	♩ = 91	ottavi inég. – quasi senza abbellimenti
Alain (89)	♩ = 102	ottavi inég. – quasi senza abbellimenti
Ablitzer	♩ = 100	ottavi inég. – diversi abbellimenti (specialm. da batt. 52)
Hurford	♩ = 116	ottavi inég. solo a partire da b. 56 – quasi senza abbellim.
Chapuis (77)	♩ = 76	ottavi inég. – quasi senza abbellimenti
Isoir	♩ = 91	ottavi inég. – quasi senza abbellimenti
Alain (70)	♩ = 102	ottavi inég. solo a partire da b. 56 – quasi senza abbellim.

Chapuis (66)	♩ = 120	ottavi inég. – qualche abbellimento
--------------	---------	-------------------------------------

Tra le dieci interpretazioni, curiosamente, Chapuis è sia il più veloce (nella versione 1966) che il più lento (nella versione 1977). Solo Alain (versione 1970) e Hurford eseguono a note “égales” la prima parte del brano (sino a battuta 55). In generale vengono aggiunti pochi abbellimenti a quello già scritti da Couperin.

13. 8.e Couplet, Tu solus Altissimus, Dialogue en Trio du Cornet et de la Tierce

Robin	♩ = 112	ottavi inég. – diversi abbellimenti
Bouvard	♩ = 115	ottavi inég. – pochi abbellimenti
Brosse	♩ = 100	ottavi inég. – pochi abbellimenti
Alain (89)	♩ = 103	ottavi inég. – pochi abbellimenti
Ablitzer	♩ = 100	ottavi inég. – molti abbellimenti
Hurford	♩ = 86	ég. – pochi abbellimenti
Chapuis (77)	♩ = 124	ottavi inég. – quasi senza abbellimenti
Isoir	♩ = 98	ottavi inég. – diversi abbell., specialm. nelle battute finali
Alain (70)	♩ = 108	ég. – pochi abbellimenti
Chapuis (66)	♩ = 124	ottavi inég. – pochi abbellimenti

A parte Hurford (che prende un tempo assai più lento) le velocità scelte dai vari interpreti non sono molto differenti tra di loro. Qui Couperin aveva già indicato numerosi abbellimenti sulla partitura, per questo gli esecutori (salvo Ablitzer, e in parte anche Robin) si limitano per lo più ad aggiungere alcuni trilli nelle cadenze.

Solo Hurford e Alain (nella versione 1970) eseguono gli ottavi in modo “égal”; nella versione 1989 tuttavia Alain, pur mantenendo all’incirca la stessa velocità, esegue tutti gli ottavi in modo “inégal”.

14. Dernier Couplet du Gloria, Amen, Dialogue sur les Grands Jeux

Robin	♩ = 135	ottavi inég. – qualche abbellimento
Bouvard	♩ = 128	ottavi inég. – quasi nessun abbellimento
Brosse	♩ = 150	ottavi inég. appena percettibili – quasi nessun abbellimento
Alain (89)	♩ = 120	ottavi inég. – qualche abbellimento
Ablitzer	♩ = 129	ottavi inég. – molti abbellimenti
Hurford	♩ = 132	ottavi inég. – qualche abbellimento
Chapuis (77)	♩ = 144	ottavi inég. – quasi nessun abbellimento
Isoir	♩ = 138	ottavi inég. – quasi nessun abbellimento
Alain (70)	♩ = 144	ég. – quasi nessun abbellimento
Chapuis (66)	♩ = 147	ottavi inég. – quasi nessun abbellimento

L'elevata velocità del brano non permette (o per lo meno sconsiglia) agli interpreti di aggiungere altri abbellimenti a quelli che Couperin aveva già indicato. Ablitzer, come sempre, fa eccezione. Ancora una volta, Alain tra il 1970 e il 1989 cambia il modo di interpretare gli ottavi (da “égal” a “inégal”), e in questo versetto cambia pure la velocità di esecuzione (che nella versione 1989 è assai più lenta).

15. Offertoire sur les Grands Jeux

(Le tre indicazioni per ogni interprete si riferiscono alle tre sezioni in cui è diviso il brano: battute 1-68 [1. sezione], battute 69-129 [2. sezione], battute 130-183 [3. sezione].)

Robin	♩ = 106	ottavi inég. – diversi abbellimenti
	♩ = 92	ottavi inég. – molti abbellimenti
	♩ = 74	diversi abbellimenti
Bouvard	♩ = 115	ottavi inég. – diversi abbellimenti
	♩ = 110	ottavi inég. – molti abbellimenti
	♩ = 80	diversi abbellimenti
Brosse	♩ = 120	ottavi inég. – molti abbellimenti
	♩ = 120	ég. – molti abbellimenti
	♩ = 80	diversi abbellimenti
Alain (89)	♩ = 96	ottavi inég. – pochi abbellimenti
	♩ = 102	ottavi inég. – alcuni abbell., specialmente nella prima fuga
	♩ = 78	diversi abbellimenti
Ablitzer	♩ = 104	ottavi inég. – molti abbellimenti
	♩ = 104	ottavi inég. – molti abbellimenti
	♩ = 78	diversi abbellimenti
Hurford	♩ = 100	ottavi inég. – alcuni abbellimenti
	♩ = 98	ottavi inég. – pochi abbellimenti
	♩ = 72	diversi abbellimenti
Chapuis (77)	♩ = 122	ottavi inég. – alcuni abbellimenti
	♩ = 148	ottavi inég. – molti abbellimenti
	♩ = 86	pochi abbellimenti
Isoir	♩ = 92	ottavi inég. – alcuni abbellimenti
	♩ = 98	ég. – molti abbellimenti, specialmente nella prima fuga
	♩ = 72	pochi abbellimenti
Alain (70)	♩ = 110	ottavi inég. – pochi abbellimenti
	♩ = 110	(100) ottavi inég. – alcuni abbellimenti
	♩ = 84	pochi abbellimenti
Chapuis (66)	♩ = 120	ottavi inég. – alcuni abbellimenti
	♩ = 144	(118) ottavi inég. – molti abbellimenti
	♩ = 83	pochi abbellimenti

Per quanto riguarda il ritmo, nella prima sezione non ci sono delle grandissime differenze di velocità, a parte Isoir e Alain (nella versione 1989, assai più lenta della versione 1970). Bouvard (ed è l'unico caso di questo genere) inizia con un ritmo assai moderato (92), poi accelera gradatamente sino a raggiungere 125 ottavi al minuto, quale velocità finale. L'indicazione ritmica che abbiamo scritto per Bouvard (115) è un po' una "media" su tutta la prima sezione.

La seconda sezione è una fuga, che a sua volta è divisa in due parti: una prima a 3 voci (battute 69-95) e una seconda a 4 voci (battute 96-129). Qui è interessante segnalare che nelle due registrazioni più lontane nel tempo (Chapuis 1966 e Alain 1970) gli interpreti usano un ritmo nettamente più lento per la seconda fuga. Questa particolarità non è più stata ripresentata nelle altre due registrazioni di Chapuis e Alain che abbiamo esaminato: alla battuta 96 (inizio della seconda fuga) si continuerà poi con lo stesso ritmo. E così fanno tutti gli altri sei interpreti. Interessante pure osservare come è interpretato il collegamento tra la prima e la seconda sezione: diversi interpreti (Bouvard, Brosse, Ablitzer, Hurford) continuano con lo stesso ritmo (esattamente o all'incirca). Ma c'è anche chi (Robin) prende la seconda sezione in modo più lento, o chi (Alain, Isoir, Chapuis) la prende più velocemente.

Nella terza sezione, le differenze di ritmo non sono così forti (a parte Isoir e Hurford).

La seconda sezione si presta pure ad una riflessione sulla scelta dei registri. Nella seconda fuga (battuta 96), Couperin prescrive "Grand Clavier". E tutti gli interpreti ritornano ai registri usati nella prima sezione (Grand Jeu), Tutti, salvo Chapuis (versione 1966), Alain (versione 1970) e Isoir (1973). Si osservi che, ancora una volta, queste sono le tre versioni più lontane nel tempo.

Per quanto riguarda gli abbellimenti, non ci sono particolari osservazioni da fare: come nel resto della Messa, Ablitzer (e in parte anche Brosse, Bouvard, Robin) aggiunge molti abbellimenti, mentre Hurford è assai restio su questo punto. Isoir fiorisce la prima fuga della seconda sezione in modo assolutamente personale, cambiando un po' anche le note scritte da Couperin (anche in altri brani succede che Isoir modifica a suo modo certe linee musicali, specialmente di accompagnamento).

Nella prima sezione, tutti gli interpreti concordano nel fare gli ottavi in modo "inéga-
le"; nella seconda invece i pareri divergono un po'. Nella terza, essendo un ritmo di 12/8, il problema non si pone, poiché dalla partitura risultano già chiaramente le divisioni ritmiche.

16. Plein-Chant du premier Sanctus, en Canon

Robin	♩ = 108	ottavi inég. – pochi abbellimenti
Bouvard	♩ = 100	ottavi inég. – pochi abbellimenti
Brosse	♩ = 114	ottavi inég. – molti abbellimenti, spec. nelle prime 4 battute
Alain (89)	♩ = 90	ottavi inég. – molti abbellimenti, spec. nelle prime 4 battute
Ablitzer	♩ = 108	ottavi inég. – molti abbellimenti, spec. nelle prime 4 battute
Hurford	♩ = 94	ég. – un solo abbellim. (trillo nella penult. nota del soprano)

Chapuis (77)	♩ = 118	ég. – un solo abbellim. (mordente inf. nella seconda nota)
Isoir	♩ = 104	ottavi inég. – due abbellimenti nelle prime battute
Alain (70)	♩ = 94	ottavi inég. – molti abbellimenti, spec. nelle prime 4 battute
Chapuis (66)	♩ = 118	ég. – tre abbellimenti nelle prime battute

Chapuis mantiene nelle due versioni un ritmo piuttosto veloce, al contrario di Alain (che nella versione 1989 è ancora leggermente più lenta rispetto alla versione 1970). Anche se in questo versetto Couperin non indica nessun abbellimento, alcuni interpreti (Alain, Brosse, Ablitzer) aggiungono vari abbellimenti, specialmente nelle prime 4 battute (quando il pedale con il cantus firmus tace). Le note che possono essere eseguite il modo “inégale” sono veramente poche e spesso nascoste dal fragore della tromba nel pedale e dalle voci del Plein-jeu.

17. Récit de Cornet

Robin	♩ = 92	ottavi inég. – quasi nessun abbellimento
Bouvard	♩ = 92	ottavi inég. – alcuni abbellimenti
Brosse	♩ = 80	ottavi inég. – quasi nessun abbellimento
Alain (89)	♩ = 98	ottavi inég. – meno abbellimenti che nella versione 70
Ablitzer	♩ = 98	ottavi inég. – alcuni abbellimenti
Hurford	♩ = 70	ég. – quasi nessun abbellimento
Chapuis (77)	♩ = 90	ottavi inég. – meno abbellimenti che nella versione 66
Isoir	♩ = 90	ég. – nessun abbellimento
Alain (70)	♩ = 98	ottavi inég. – pochi abbellimenti
Chapuis (66)	♩ = 100	ottavi inég. – alcuni abbellimenti

Ancora una volta Hurford sceglie un tempo (sin troppo) comodo, mentre Chapuis (nella versione 1966) si dimostra il più veloce. Poi, nella versione 1977, diminuirà sensibilmente la velocità, mentre Alain mantiene lo stesso ritmo nelle due versioni. Per quanto riguarda gli abbellimenti, Couperin stesso ha abbondato assai, e quindi è comprensibile che gli interpreti non aggiungano molto del loro.

18. Benedictus, Elevation, Chromhorne en Taille

Robin	♩ = 58	ottavi inég. – diversi abbellimenti
Bouvard	♩ = 60	ottavi inég. – pochi abbellimenti
Brosse	♩ = 60	ottavi inég. – quasi nessun abbellimento
Alain (89)	♩ = 60	ottavi inég. – diversi abbellimenti (di più che nella vers. 70)
Ablitzer	♩ = 53	ottavi inég. – molti abbellimenti
Hurford	♩ = 53	ég. – quasi nessun abbellimento
Chapuis (77)	♩ = 58	ottavi inég. – molti abbellim. (di meno che nella vers. 66)

Isoir	♩ = 55	ottavi inég. – diversi abbellimenti
Alain (70)	♩ = 60	ottavi inég. – quasi nessun abbellimento
Chapuis (66)	♩ = 64	ottavi inég. – molti abbellimenti

A parte Hurford, gli ottavi di tutti gli interpreti sono suonati in modo “inégal”. Non ci sono sostanziali differenze di tempo, salvo forse Chapuis nella versione 1966 (un po’ più veloce degli altri); è interessante segnalare che Alain, nella versione 1989 ha aggiunto un numero maggiore di abbellimenti rispetto alla versione precedente (1970), mentre Chapuis (nel confronto tra le due versioni) ha fatto esattamente il contrario.

19. Plein-Chant de l’Agnus, En basse et en taille alternativement

Robin	♩ = 56	ottavi inég. – un solo abbellimento (sulla quarta nota)
Bouvard	♩ = 52	ottavi inég. – senza abbellimenti
Brosse	♩ = 57	ottavi inég. – pochi abbellimenti (nelle prime 4 battute)
Alain (89)	♩ = 45	ottavi inég. – quasi senza abbellimenti (come nella vers. 70)
Ablitzer	♩ = 54	ottavi inég. – alcuni abbellimenti
Hurford	♩ = 52	ég. – senza abbellimenti
Chapuis (77)	♩ = 65	ottavi inég. – pochissimi abbell. (meno che nella vers. 66)
Isoir	♩ = 60	ottavi inég. – pochissimi abbellimenti
Alain (70)	♩ = 59	ottavi inég. – quasi senza abbellimenti
Chapuis (66)	♩ = 63	ottavi inég. – alcuni abbellimenti

Questa volta è Alain (nella versione 1989) che assume un tempo sensibilmente più lento, e assai più lento anche della sua versione 1970. Tutti gli interpreti (salvo, come spesso, Hurford) eseguono gli ottavi in modo “inégal”. I rari abbellimenti aggiunti lo sono per lo più nelle prime 4 battute (quando non entra ancora il pedale con il cantus firmus).

20. 3.e Couplet de L’Agnus Dei, Dialogue sur les Grands Jeux

Robin	♩ = 66	sedicesimi leggermente inég. – molti abbellimenti
Bouvard	♩ = 66	sedicesimi inég. – diversi abbellimenti
Brosse	♩ = 86	ég. – pochissimi abbellimenti
Alain (89)	♩ = 64	sedicesimi inég. – pochissimi abbellimenti
Ablitzer	♩ = 57	sedicesimi inég. – moltissimi abbellimenti
Hurford	♩ = 80	ég. – pochissimi abbellimenti
Chapuis (77)	♩ = 80	ég. – diversi abbellimenti
Isoir	♩ = 74	ég. – pochissimi abbellimenti
Alain (70)	♩ = 80	ég. – pochissimi abbellimenti
Chapuis (66)	♩ = 76	ég. – diversi abbellimenti

In questo versetto le interpretazioni di Ablitzer e di Brosse sono quasi agli antipodi l'una dall'altra: Brosse si distingue per la scorrevolezza e la quasi totale assenza di abbellimenti aggiunti ai pochi indicati da Couperin, Ablitzer per la pacatezza del suo ritmo che gli permette di mettere bene in valore i numerosissimi abbellimenti aggiunti. Anche Robin si distingue per i numerosi abbellimenti. Questo differente modo di sentire il brano tra i vari interpreti lo si può osservare anche nell'uso (o non uso) delle “notes inégales”: con più il tempo è lento, con più c'è la tendenza ad usare “notes inégales”; anche Alain nella versione 1989 rallenta il tempo ed esegue in modo “inégal” i sedicesimi (a differenza della versione 1970).

21. Deo Gratias, Petit Plein Jeu

Robin	♩ = 112	ottavi inég. – diversi abbellimenti
Bouvard	♩ = 118	ottavi inég. – molti abbellimenti
Brosse	♩ = 104	ottavi inég. – molti abbellimenti
Alain (89)	♩ = 72	ottavi inég. – pochi abbell. (come nella versione 70)
Ablitzer	♩ = 112	ottavi inég. – molti abbellimenti
Hurford	♩ = 90	ég. – pochi abbellimenti
Chapuis (77)	♩ = 120	ottavi inég. – diversi abbell. (meno che nella versione 66)
Isoir	♩ = 118	ottavi inég. – pochi abbellimenti
Alain (70)	♩ = 72	ottavi inég. – pochi abbellimenti
Chapuis (66)	♩ = 130	ottavi inég. – molti abbellimenti

Anche nel breve versetto che conclude la Messa, le differenze d'interpretazione sono notevoli e significative. Basti confrontare la velocità di esecuzione di Alain (versione 1970 o 1989) con quella di Chapuis (specialmente nella versione 1966). Oppure comparare la versione assai spoglia di ornamenti di Isoir con quella così ricca di trilli e mordenti di Ablitzer. O ancora, contrapporre l'interpretazione (a dire il vero un po' compassata) a “notes égales” di Hurford a quella molto più esuberante e briosa (grazie anche alle “notes inégales”) di Bouvard.

Conclusioni

Strumenti scelti

Gli strumenti scelti sono di assoluto valore:

- organo (Iznard [1772-75] della Basilique Sainte-Marie-Madeleine, a Saint-Maximin-la-Sainte-Baume (Chapuis 1966 – Bouvard)
- organo (F.-H. Cliquot [1787]) della Cattedrale di Poitiers (Alain 1970, Robin)
- organo di Saint -Germain-des Prés a Parigi (Isoir)
- organo (P. Marchand [1601]) della chiesa di Saint-Nicolas a Pertuis (Chapuis 1977)

- organo (R. Delaunaz [1683]) della chiesa di Saint-Pierre des Chartreux a Toulouse (Hurford)
- organo (Verniole [1637], de Joyeuse [1680], 1772 [Cavaillé], Formentelli [1982]) della Basilica dei SS. Nazario e Celso a Carcassonne (Ablitzer)
- organo (Mouchere [1734], Formentelli [1980]) della Cattedrale di Sainte Cécile ad Albi (Alain 1989)
- organo (Swiderski [1970]) della Cattedrale di St. Bertrand a Saint-Bertrand-de-Comminges (Brosse)

Il problema delle “notes inégales”

Scrivendo Couperin nel suo trattato “L’Art de toucher Le Clavecin” (1716):

“Il y a selon moi dans notre façon d’écrire la musique, des défauts qui se rapportent à la manière d’écrire notre langue. C’est que nous écrivons différemment de ce que nous exécutons, ce qui fait que les étrangers jouent notre musique moins bien que nous ne faisons la leur. Au contraire les Italiens écrivent leur musique dans les vraies valeurs qu’ils l’ont pensée. Par exemple, nous pointons plusieurs croches de suites par degrés-conjoints, et cependant nous les marquons égales. Notre usage nous a asservis, et nous continuons.”

Tuttavia i pareri sul quando e sul come eseguire queste “notes inégales” sono assai discordi. Si potrebbe dire che Hurford suona in modo “assai poco francese”: nei 21 movimenti dove è possibile suonare in modo “inégal”, lo fa solo in 6 occasioni.¹ Robin e Ablitzer eseguono invece sempre in modo “inégal”, Bouvard e Isoir quasi sempre, Brosse e Chapuis, spesso. Alain su questo argomento ha mutato assai il suo punto di vista tra una registrazione e l’altra (ma vedi più oltre in questo studio).

Gli abbellimenti

Oltre ai numerosi abbellimenti scritti, che contraddistinguono tutta la musica francese per tastiera di quel periodo, alcuni interpreti ne aggiungono altri, infiorando ulteriormente la linea musicale. Ablitzer certamente si distingue per il gran numero di abbellimenti “supplementari” che aggiunge in ogni versetto. Hurford, Isoir e Alain invece sono molto parchi nelle loro aggiunte. Interessante è anche l’osservazione che questi “abbellimenti supplementari” spesso sono aggiunti dai vari interpreti in luoghi diversi, ossia su note diverse. Non entriamo in questi dettagli, altrimenti l’ampiezza delle nostre osservazioni crescerebbe a dismisura.

La velocità

Talvolta tra le varie interpretazioni ci sono delle differenze notevoli di velocità, e alcuni dettagli li abbiamo segnalati nel commento posto in calce ad ogni versetto. In generale, Brosse prende dei tempi assai più rapidi degli altri interpreti, e così pure Chapuis, specialmente nella versione 1966. Hurford, Ablitzer, Isoir e Alain (nella

¹ Perché 21 movimenti? Perché se ai 20 versetti aggiungiamo i tre movimenti dell’Offertoire, e togliamo il versetto N. 8 e il terzo movimento dell’Offertoire (in ritmo 6/8 e 12/8), otteniamo proprio il numero 21.

versione 1989) invece sono più contenuti nei loro movimenti. Ma, a parità di velocità, c'è una notevole differenza tra la versione di Ablitzer, a “notes inégales” piena di abbellimenti, e la versione di Hurford, senza “notes inégales” e (quasi) senza abbellimenti.

Le due versioni di Chapuis

A dire il vero, non sono molto differenti. I tempi sono all'incirca gli stessi, anche se c'è una leggera tendenza ad assumere un tempo meno rapido nella versione più recente. Clamoroso è il cambiamento di velocità al versetto N. 12 (Tu solus): da 120 a 76. Anche il numero di abbellimenti cambia: nella versione 1977 Chapuis lo riduce, talvolta anche in modo drastico. Si può quindi dire che la versione 1977 è meno esuberante, più raccolta e, per certi aspetti, meno fantasiosa.

Le due versioni di Alain

Sono assai differenti. I tempi sono quasi sempre più lenti (naturalmente bisogna anche considerare l'acustica del luogo, che incide assai sulla scelta dei tempi). Nella versione 1977 Alain aggiunge pochissimi abbellimenti, mentre si dimostra più generosa nella versione 1989.

Ma è nell'uso delle “notes inégales” che Alain modifica, e di parecchio, il suo punto di vista. In 6 versetti modifica la sua interpretazione: da un'esecuzione tutta a “notes égales” (versione 1977) passa a “notes inégales” (versione 1989), mentre in nessun brano succede il contrario. E in ognuno di questi 6 brani, l'esecuzione a “notes inégales” porta a un rallentamento della velocità di esecuzione. È assai singolare questo cambiamento di prospettiva rispetto alle “notes inégales”, se si tien conto che proprio M.-C. Alain aveva pubblicato nel 1967 sulla rivista *L'Organo* un saggio dal titolo *Appunti sulla “maniera francese”*, dove vengono esaminati i vari casi di “notes inégales” (*L'Organo, Anno V, N. 1, gennaio-giugno 1967*).

* * *

Già l'abbiamo scritto: il lavoro vuol essere un invito ad uno studio più consapevole e più “storicamente centrato” di questi brani. Perché solo quando lo studio tecnico è accompagnato da un approfondimento storicamente corretto, noi riusciremo a farli rivivere nello spirito in cui l'autore li aveva concepiti. E, il capire come gli interpreti che abbiamo preso in considerazione (alcuni dei quali hanno passato buona parte della loro vita su queste musiche) hanno affrontato e risolto i problemi interpretativi, può essere molto istruttivo e illuminante.

Lauro Filipponi

Come l'organo Goll arrivò a Lodrino

Nel ricco patrimonio organistico ticinese, che comprende parecchi strumenti storici e altri costruiti anche recentemente, troviamo pure qualche gioiello di fine Ottocento o inizio Novecento tra cui l'organo della Chiesa parrocchiale di Sant'Ambrogio a Lodrino. Questo strumento venne costruito dalla rinomata ditta svizzera Goll nel 1897 per la Nägelikapelle a Berna e solo attorno il 1960 arrivò a Lodrino. Ma come l'organo Goll arrivò a Lodrino?

Nel secondo volume de *Gli organi della Svizzera Italiana* Aldo Lanini si limita a dire: “...l'organo attuale della chiesa non è stato costruito per la chiesa stessa ma ripreso a condizioni di favore da un'altra chiesa della Svizzera tedesca. Lo strumento fabbricato dalla Ditta Goll di Lucerna si trovava infatti in una chiesa evangelica di Berna...”¹.

Più esaurienti risultano essere le informazioni, già esposte in un mio precedente articolo², che ho ricevuto oralmente da Paul Hunziker di Berna, il quale verso la fine degli anni quaranta da ragazzo suonava regolarmente questo organo: confermano che lo strumento venne costruito, nel 1897, con un prospetto neogotico per l'Evangelisches Missionswerk, Nägeligasse 9-11 a Berna. Sempre secondo Paul Hunziker, nel 1959 l'organo venne trasportato in treno a Lodrino dalla ditta Wälti di Berna, la quale nello stesso anno costruì per la chiesa bernese un nuovo organo. Ritenni esatte queste informazioni, tanto più che ancora a Berna, nella seconda metà degli anni cinquanta, a cura della stessa ditta Wälti, la disposizione fonica dell'organo Goll aveva subito diversi cambiamenti in base ai gusti di allora che si orientavano verso l'organo neobarocco³. Nel mio precedente articolo ho quindi riportato i fatti secondo questa versione.

Una domanda è però sempre rimasta senza risposta: perché la ditta Wälti non è stata incaricata della manutenzione ordinaria dell'organo giunto a Lodrino o, in alternativa, perché la Parrocchia di Lodrino non si è rivolta alla ditta costruttrice Goll, ma piuttosto ha scelto la ditta Pürro di Willisau? A questo riguardo ho potuto raccogliere nuovi elementi dal signor Piergiorgio Ambrosini di Lodrino in occasione di un concerto che nel dicembre 2007 ho potuto dare proprio sull'organo Goll. Il signor Ambrosini mi ha detto di ricordarsi ancora bene come l'organo arrivò con il treno e come lui assistette al montaggio in chiesa, che però venne effettuato non dalla ditta Wälti, ma dalla ditta Pürro.

Per ulteriori precisazioni mi sono quindi rivolta direttamente alla ditta Pürro con la domanda se sapesse qualcosa di più su questo trasporto. Alcune settimane dopo mi è

¹ A. LANINI, *Gli organi della Svizzera Italiana. Volume II: Organi moderni del Sopraceneri e del Grigioni Italiano*, Lugano 1986, p. 50.

² *L'organo Goll di Lodrino* apparso sul Bollettino ATO no. 6 – ottobre 2005 (consultabile anche sul sito www.ato-ti.ch).

³ Essendo il tema di questo articolo la questione del trasporto a Lodrino non mi prolungo ulteriormente sulle caratteristiche foniche dello strumento, un aspetto che il lettore interessato può trovare nel mio articolo sopracitato.

arrivata una gentilissima lettera da parte dell'organaro Heinrich Pürro con la conferma che è stata la sua ditta a trasportare l'organo da Berna a Lodrino. Il suo racconto è così vivace, in quanto ricordo d'infanzia, che vale la pena proporre la lettera, scritta in tedesco il 14 marzo 2008, in una mia traduzione:

“Il contatto con Lodrino avvenne quando mio padre lavorava al grande organo della Cattedrale di Friburgo. L'organista di allora, il signor Jean Piccand, conosceva il signor Lino Ambrosini di Lodrino⁴ che in quel periodo studiava all'università di Friburgo.

Secondo i nostri documenti e i miei ricordi, mio padre Heinrich Pürro smontò l'organo alla Nägeligasse di Berna nel 1961⁵. Da ragazzo tredicenne potevo aiutarlo. Così mio padre, un nostro dipendente ed io abbiamo smontato con cura questo organo ripartendolo nei suoi singoli componenti. Per il trasporto ci è stato messo a disposizione, su un rimorchio speciale, un vagone merci delle FFS proprio davanti alla chiesa. A causa del già allora forte traffico, il caricamento sul vagone poteva essere effettuato solo di notte. La mattina presto, alle 5.00 circa, il vagone davanti la chiesa venne di nuovo ripreso e rimesso sui binari alla stazione merci. Il vagone merci con l'organo fu portato ad Osogna, dove lo strumento venne scaricato e trasportato da parrocchiani volontari nella chiesa di Lodrino.

Poiché l'organo era piuttosto grande per questa chiesa, si dovettero fare diversi adattamenti costruttivi alla chiesa.

Nell'anno 1988, in occasione del restauro della chiesa, anche all'organo vennero eseguiti diversi lavori, come la revisione dello strumento e il collocamento del nuovo mantice con motore sulla cassa dell'organo espressivo, non essendoci stato all'interno della chiesa alcun altro posto a disposizione.”

È stata quindi la ditta Pürro a effettuare il trasporto e a prendersi poi cura fino al giorno d'oggi dell'organo di Lodrino. Il patrimonio organistico del Ticino può continuare a vantarsi di uno strumento storico di fine Ottocento che si trova in uno stato assai buono e di cui ora conosciamo con maggiore precisione le circostanze dell'arrivo a Lodrino.

Marina Jahn

⁴ un cugino del padre di Piergiorgio Ambrosini.

⁵ Secondo il signor Hunziker (vedi sopra) l'organo arrivò a Lodrino già nel 1959 e anche il signor Piergiorgio Ambrosini me lo ha confermato.

Le matinées organistiche nella Collegiata di Locarno

Come i lettori più attenti ben sanno, l'organo della Collegiata di S. Antonio – proprietà, come del resto la Chiesa, della Città di Locarno – è stato smontato e rimesso a nuovo dopo molti anni di incuria alla fine degli anni '80. Questa importante operazione fu resa possibile da un cospicuo credito concesso dal Consiglio Comunale di allora.

Durante i lavori di smontaggio e pulitura ebbe a verificarsi un rovinoso incendio che distrusse, tra altre cose, anche il vecchio somiere, che dovette perciò essere rifatto ex-novo dalla ditta Marzi di Pogno incaricata dei lavori di restauro. Su proposta degli esperti del restauro (il compianto don Aldo Lanini e il Mo. Livio Vanoni), lo strumento della Collegiata fu in gran parte conservato nel suo stato primitivo, ma anche potenziato (un esempio: la Gran Quinta 5 2/3 al pedale) e ammodernato (esempio: 64 combinazioni pre-registrabili) per un complesso sonoro di 42 registri reali che sfiora le 2.800 canne.

Dopo il memorabile Concerto di inaugurazione tenuto da Daniel Chorzempa nel maggio del 1991, si costituì l'Associazione degli Amici dell'Organo di Locarno (AOL), che curò la successiva tenuta di concerti sull'organo di S. Antonio in "momenti forti" della Liturgia, invitando via via organisti di grande nome e fama – si pensi solo a Marie-Claire Alain o a Jean Guillou – affinché ne fossero esaltate le rinnovate qualità e caratteristiche. Il punto forte dell'anno è però sempre restato il Concerto di S. Stefano, il tradizionale incontro locarnese e ticinese degli amanti della musica organistica che riscuote sempre grande successo (con da 400 a 700 ascoltatori).

Successivamente, gli Amici dell'Organo di Locarno pensarono anche alla possibilità di accompagnare questi "grandi concerti" – sempre difficili da sostenere finanziariamente – con delle "Matinée" che permettessero tre cose: la continua valorizzazione dello strumento, la possibilità di esibirsi di bravi organisti "nostri" o della nostra zona geografica (meno conosciuti, magari, ma pronti ad affrontare un concerto solistico) e anche l'accesso gratuito di tali concerti ad amanti dell'organo e/o a turisti che frequentano Locarno soprattutto per diversi anni. Altri eventi e nuove difficoltà finanziarie ebbero ad interrompere temporaneamente questa iniziativa, che però ha ripreso nuovo slancio proprio quest'anno grazie all'interessamento dell' "Ente per le iniziative del Locarnese". Il programma di queste nuove "Matinée", preparato con la consulenza del Mo. Giovanni Galfetti, si è svolto sull'arco di nove concerti – sempre di mercoledì e sempre alle ore 11.00 – dal 14 maggio all'8 ottobre 2008. Esso ha di nuovo riscontrato l'interesse e la presenza di un pubblico attento. C'è vivamente da sperare che questa bella serie di "piccoli concerti d'organo del mattino" possa essere mantenuta e magari potenziata nei prossimi anni con le modalità sperimentate ed apprezzate finora.

Marco Balerna

Come giunsi a suonare l'organo

Quando mio figlio maggiore iniziò le scuole medie, noi genitori gli proponemmo lo studio di uno strumento musicale, per allargare le sue conoscenze in questo campo, oltre quelle di base offerte dalla scuola. Egli fu d'accordo, e, avendo assistito a qualche esibizione di un suo amico che suonava la tastiera, chiese di poter studiare l'organo, però facendo "musica seria". Così gli cercammo un maestro diplomato al conservatorio, che venisse a domicilio, e gli acquistammo un piccolo organo elettronico.

Io ho sempre avuto interesse per la musica: frequento regolarmente i concerti della radio e della Primavera Concertistica, ascolto volentieri i dischi. Così mi venne abbastanza spontanea l'idea di riprendere a suonare (nei lontani anni delle scuole elementari avevo strimpellato per un breve periodo la fisarmonica), visto che lo strumento era in casa ed il maestro disponibile. Gli dissi: "Proviamo per tre mesi, e vediamo cosa riesce". L'inizio non fu facile, a 42 anni ormai suonati. Ricordo la faccia quasi disperata del maestro, la prima volta che tentammo un esercizio a due mani: la sinistra non voleva saperne di muoversi indipendentemente dalla destra. Eppure, col tempo e la pazienza, arrivai a risultati discreti, per un dilettante senza particolari predisposizioni.

Nel frattempo mio figlio smise, per gli impegni degli studi universitari e della professione. Io invece continuo ancora, per tenermi qualche attività gratificante per la vecchiaia imminente: se non potrò più eseguire degli allegretti, ci sarà la possibilità di passare agli adagio o ai larghi. Vado regolarmente a lezione nella chiesa di S.Nicolao a Lugano, e mi godo il suo bellissimo strumento.

Per gli esercizi a casa ho acquistato un ottimo strumento elettronico a tre tastiere, con incorporato un incisore per dischetti. Così mi son divertito a incidere le mie esecuzioni, che poi con l'aiuto di un computer ho riportato su CD. Visto che i pezzi imparati vengono rapidamente dimenticati se non esercitati di continuo, mi son creato una specie di "album dei ricordi", che conserva la memoria dei brani che mi sono piaciuti e che sono riuscito ad eseguire in maniera decente.

Sull'arco di oltre vent'anni, sono più di cento piccoli pezzi, di autori di ogni paese ed epoca, da Frescobaldi a Franck, con prevalenza dei miei preferiti, che sono i compositori francesi del periodo barocco (Couperin, Dandrieu, Raison, Lebègue, e via dicendo), anche perché autori più difficili, dal sommo Bach ai romantici, sono fuori delle mie possibilità.

Così, da una scommessa fatta quasi per gioco, è nato un interesse che dura da venticinque anni.

Guido Ferrazzini

Gita organistica a Stans, Muri, Villmergen

Era il 27 ottobre 2007, e i bagliori di un'alba musicale risvegliano i 21 organisti che a Cadenazzo si ritrovano amichevolmente e festosamente stringendosi le mani. Si parte per la Svizzera centrale in automobile.

La prima meta è Stans, raggiunta dopo una “fermata Gipfeli” ad Erstfeld. Ma arriviamo a Stans in anticipo e la chiesa è occupata per una messa. Allora i “Gipfeliorganisten” si concedono il bis di caffè.

L'organista della parrocchiale di Stans, signora Gander, è assente a causa di un impegno politico, ed è sostituita dalla sua vice signora Odermatt, che ci informa sulla storia della chiesa e degli organi. La spiegazione si protrae assai, anche perché è necessaria una traduzione in italiano. Alcuni tra di noi s'innervosiscono e scalpitano dal desiderio di toccare le tastiere.

E l'organo del coro, vero gioiello storico (è il più antico organo della Svizzera centrale) diventa così la prima vittima delle mani organistiche innervosite dal tanto attendere. Costruito nel 1646 da Niklaus Schönenbühl di Alpnach e conservato integralmente, è stato restaurato da Hans Füglistler (Grimisuat/VS) nel 1986 con competenza e minuziosità. Alcuni partecipanti si destreggiano con gli 8 registri dell'unico manuale, con musiche di Frescobaldi e Scarlatti. Attraverso



L'organo Mathis di Stans

una scaletta raggiungiamo poi la cantoria principale con l'organo Mathis del 1987 (buffet di Matthäus Abbrederis del 1710): 3 manuali con 43 registri. Qui risuona anche la toccata dorica di Bach e musiche francesi del 700.



La magnificenza di Muri

Si prosegue speditamente per Muri dove, dopo un generoso pranzo, ci attende Johannes Strobl, organista titolare dell'abbazia benedettina, dove esistono nientemeno che 3 organi storici. Organista musicalmente dotato, dopo un'interessante introduzione, Strobl ci pre-

sentà dapprima i due strumenti simmetricamente posti sul coro, vicino all'altare: in "Cornu Evangelii" di Peter Schnyder del 1665 (un solo manuale con 8 registri) e in "Cornu Epistulae" di Von Zuber 1697, Bossart 1744 (un manuale, con 16 registri). Entrambi gli organi sono stati restaurati da Edskes nel 1992. Organi dalle sonorità prettamente italiane con soavissimi principali e ripieni argentini. Oltre alle improvvisazioni che presentano le sonorità dei registri, risuonano antiche musiche (Frescobaldi e Bonelli, con una "Toccata Atalanta" per due organi).

L'organo sulla cantoria principale di Thomas Schott 1630, Bossart 1744, Metzler-Edskes 1971 (34 registri con due manuali) dal ricco buffet barocco con abbondanti dorature risuona imponente nella navata ottagonale dell'abbaziale. Strobl ci propone la Toccata in Do di Bach e un'improvvisazione. Poi alcuni nostri bravi organisti sfiorano le tastiere con gioia ed entusiasmo, tanto che devono essere quasi trascinati di forza all'autobus che ci doveva condurre a Villmergen.

Lì ci attendeva Stefan Kreutz, titolare dell'organo Metzler del 1978 (3 manuali con 34 registri). In questo strumento l'organaro ha dato una dimostrazione delle sue capacità nell'arte dell'intonazione: pochi organi in Svizzera possiedono una sonorità così nobile ed equilibrata. Il giovane organista improvvisa lungamente sul corale "Jesu meine Freude" presentandoci molte delle combinazioni di registri possibili. E il nostro collega Salvatore ci suona una sonata in trio di Bach.

Infine si riparte per il Ticino; ma c'è ancora la voglia di una cenetta allegra e conviviale al caseificio di Airolo!

Giornata intensa, che ci ha avvicinato ulteriormente all'arte organaria svizzera così ricca, diversa nelle sue sonorità e di grande qualità artigianale!



Grazie a tutti per la perfetta riuscita e collaborazione. L'ambiente amichevole nell'ATO è veramente entusiasmante!

Enrico Gianella

Organi antichi: un patrimonio da ascoltare

Con questo nome è conosciuta un'Associazione che opera per valorizzare il patrimonio organario della città di Bologna e della sua provincia, e che organizza ogni anno una serie itinerante di concerti di altissimo valore.

Proprio quest'anno si festeggia la ventesima edizione della rassegna, e si è approfittato della ricorrenza per tessere un itinerario musicale tra Ferrara e Bologna, all'insegna del motto "*Bologna, città degl'organi rinascimentali*", con questo programma:

4 ottobre:

Ferrara, chiesa di Santa Francesca Romana (organo Fedrigotti, 1657), concerto con Gustav Leonhardt;

5 ottobre:

Bologna, Basilica di San Paolo Maggiore (due organi Negrelli, 1647, ubicati nel transetto sinistro e destro), concerto con Louis Gonzales Uriol e Javier Artigas Pina;

6 ottobre:

Bologna, chiesa di San Martino (organo Cipri, 1556), visita guidata allo strumento;

Bologna, sala Mozart dell'Accademia Filarmonica, conferimento a Gustav Leonhardt della nomina ad Accademico d'onore;

Bologna, chiesa di san Martino, concerto con Gustav Leonhardt;

7 ottobre:

Bologna, Basilica di san Michele in Bosco (organo Facchetti, 1524-26), visita guidata allo strumento;

Bologna, Chiesa di san Procolo, Tavola rotonda sul restauro dell'organo Malanini (1580) della stessa chiesa;

Bologna, Basilica di san Michele in Bosco, concerto con Andrea Macinanti all'organo, con un complesso di trombe e tromboni barocchi;

8 ottobre:

Ferrara, Casa Romei, Conferenza di Étienne Darbellay su Girolamo Frescobaldi;

9 ottobre:

Bologna, Basilica di san Petronio (organo Malanini *in cornu Evangelii*, 1596, e Lorenzo di Giacomo da Prato *in cornu Epistolae*, 1471-75) visita guidata agli strumenti;

Bologna, Basilica di san Petronio, concerto con Luigi Ferdinando Tagliavini e Liuwe Tamminga.

E un particolare non di poco conto: tutte le manifestazioni (concerti, visite, conferenze) erano offerte gratuitamente al pubblico, come del resto tutti i concerti proposti dall'Associazione.

Per altre informazioni si visiti il sito www.organiantichi.org

(lf)

- * **Presentazioni a secco.** A Bologna il vostro cronista ha imparato qualcosa di nuovo: cos'è una "*presentazione a secco*" di un organo. Alle dieci di mattina di un lunedì, il pubblico nella chiesa di san Martino ha ammirato l'organo Cipri del 1556, ha sentito le spiegazioni storiche sullo strumento e molto di più. Peccato che il giorno prima, dopo le funzioni serali, l'organista titolare della chiesa sia partito con la chiave della cantoria in tasca, e peccato che in sacristia non ne esista nessun duplicato. Fortuna volle che nel primo pomeriggio la chiave sia ricomparsa, giusto in tempo per Gustav Leonhardt, che aveva un concerto la sera stessa.
- * **Presentazioni a vuoto.** Tre giorni dopo, ripensando alla presentazione a secco dell'organo di san Martino, il vostro cronista rifletteva sulle sue disavventure di organista, in specie quando una volta dimenticò che gli sposi lo attendevano sulla soglia della chiesa... Con questi pensieri in testa, sempre verso le dieci di mattina, entrò nell'immensa Basilica di san Petronio per vedere finalmente da vicino gli strumenti presentati da chi certamente è la massima autorità in materia. E diverse persone, forse una quindicina, seguendo le indicazioni del programma della settimana, avevano avuto la stessa idea. Dieci e un quarto. Dieci e mezzo. Dieci e tre quarti. E così, dopo un'ora di (vana) attesa, il vostro cronista imparò cos'è una "*presentazione a vuoto*". E ricordandosi dei suoi pensieri di un'ora prima, quando entrava nella Basilica, il vostro cronista trovò, tutto orgoglioso, almeno un punto in comune con il Sommo Organista. Indovinate quale!
- * **Problemi di reincarnazione.** Molto bella, documentata e interessante la conferenza di Étienne Darbellay, a Ferrara. Tutti sanno, immagino, che Darbellay è il maggior conoscitore della musica e della persona di Girolamo Frescobaldi. E tutti sanno, probabilmente, che Darbellay è direttore del Dipartimento di Musicologia dell'Università di Ginevra. Ma non tutti sanno che Darbellay è Frescobaldi stesso, in persona! In appendice alla conferenza, l'Assessore della città ha consegnato una targa di riconoscimento a Darbellay, per i suoi grandi contributi alla conoscenza della figura di Frescobaldi. E lì, l'Assessore ha finalmente spiegato il motivo per cui Darbellay conosce anche i più reconditi pensieri del ferrarese. Ma sì, "*Darbellay è la reincarnazione di Frescobaldi*". Frescobaldi (quale dei due?) era molto divertito dell'osservazione e il vostro cronista si è sentito particolarmente fiero di avere in comune con Frescobaldi il colore del passaporto!
- * **Anche a Bologna...?** Magnifici i due organi della chiesa di san Paolo Maggiore, riportati una ventina di anni fa allo splendore originale dall'organaro Franz Zanin. E bellissimo pure il concerto a due e a quattro mani, con gli organi che dialogavano tra di loro. Il vostro cronista ha poi saputo che, prima del concerto, l'organaro ha dovuto lavorare sodo per rimettere in "stato di marcia" i due strumenti. Ma come? Degli strumenti del Seicento, restaurati non molti anni fa? Poi il vostro cronista ha visto nella navata, poco lontano, una "maestosa" consolle elettronica, con tanto di tastiere, pedaliera e altoparlanti. E si è reso conto che non era più il caso di porsi altre domande ... le risposte erano ormai scontate!

L'organo della Chiesa Parrocchiale di Airolò: un CD di Enrico Viccardi

Incontro con il concertista.

La vivace passione degli amanti dell'organo per i patrimoni artistici e culturali di piccoli e grandi centri ticinesi è l'anima di numerose iniziative quali i concerti, pubblicazioni e dischi. Tra questi spicca quello prestigioso di Enrico Viccardi (Italia) sull'organo di Airolò, pubblicato recentemente da Discantica.

La collana si pone il compito di essere documentazione storica degli organi e il coinvolgimento di Viccardi non è avvenuto per caso. Organista nato a Maleo (LO), stabilitosi nel lodigiano e docente di Organo al Conservatorio di Como, ha partecipato alla quarta edizione della "Rassegna organistica leventinese" con un ricco programma che ha motivato la proposta fattagli di incidere questo CD che il maestro ha voluto con un nuovo programma, dimostrativo delle caratteristiche storiche, geografiche e culturali dello strumento.

Lo incontriamo.

Enrico Viccardi mi accoglie alla sua classe di organo a Como durante la pausa pranzo accompagnato da suoi allievi che si presentano calorosamente. Nel paese dei nonni un organo insuonabile è stata la prima molla di una vocazione che ha spinto Viccardi a Piacenza per un diploma con il massimo dei voti conseguito sotto la guida di Giuseppina Parotti. Seguono due anni da Michael Radulescu a Vienna. A Pistoia, all'Accademia per la musica italiana per organo, segue i corsi di Tagliavini dove incontra Giuseppe Clericetti che se ne ricorderà anni dopo per diventare promotore, con la signora Lidia Giussani dell'Associazione "Aulos", di questa bella registrazione ticinese. Infatti il disco d'organo ha un compito diverso da quello per altri strumenti perché serve come documentazione storica. La Discantica, nella sua collana organistica, ha ben chiaro questo obiettivo, forse di nicchia, ma perseguito con grande sicurezza artistica.

In compagnia del maestro comasco scopro una comunione di intenti con la nostra associazione ATO. Infatti egli sta pubblicando il repertorio degli organi del lodigiano. Il modello di scheda tecnica usato è quello del compianto Oscar Mischiati che ha lasciato incompiuto un progetto ticinese; valorizzare questo enorme lavoro sarà uno dei compiti futuri dell'ATO. Nella pubblicazione sono presenti indicazioni particolari come, ad esempio, l'ambito in centimetri dell'ottava sulla tastiera. La valorizzazione degli strumenti italiani che, per la loro conservazione beneficiano di uno statuto privilegiato, si articola sui due fronti della diffusione delle conoscenze tecniche-storiche e sulla programmazione puntuale di concerti.

Viccardi ha successo, ma nota una disaffezione per l'uso liturgico. La situazione è paradossale: da un lato la CEI (Conferenza Episcopale Italiana) dispone di far restaurare tre organi a regione con cospicue risorse dall'otto per mille, dall'altro lato non c'è, localmente, un grande interesse a fare uso di questi strumenti fuori dall'ambito

concertistico. Sono proprio i concerti a far scoprire ai parrocchiani le caratteristiche timbriche degli strumenti, tutt'altro che trascurabili. Eppure basterebbe avere la fantasia di usare i tiranti dei registri in quei momenti della celebrazione dove non si accompagnano i canti.

L'organizzazione di concerti deve essere mirata. Molte sono le iniziative degli organisti ma sarebbe bene dare a tutte un profilo riconoscibile.

Tra i progetti futuri Enrico Viccardi menziona un DVD, i concerti per il 2009 e 2010 e il nuovo organo del Conservatorio di Como: un tre manuali di Francesco Zanini che potrà essere ascoltato e valorizzato l'anno prossimo. Da non perdere.

L'organo di Airola piace per la sua duttilità: considerando l'intervento di Bossi che ha dato una seconda tastiera e caratteristiche foniche tipiche per un repertorio vasto, si può utilizzare per il "grande repertorio" ed ha la pronuncia giusta per rendere al meglio sia la musica italiana, sia quella più a nord. Questa multiculturalità si ripercuote nel programma che, non avendo nessun Bach, ha nel Kantor un punto di riferimento per l'uso delle forme contrappuntistiche nei brani interpretati di Mozart, Padre Davide de Bergamo, Robert Schumann, Josef Gabriel Rheinberger e Marco Enrico Bossi. La storia ad Airola ha visto l'intervento di Bossi per ampliare e pneumatizzare, e la revisione di Dell'Orto-Lanzini del 1997 che ha ripristinato la trasmissione meccanica e la fonica. Per dare una idea dello stato anteriore Enrico ha imitato un registro scomparso di sedici piedi suonando un'ottava sotto l' "elevazione" di Padre Davide alla seconda tastiera.

I contatti con il Ticino sono intensi: concerti a Monte Carasso, e a Riva San Vitale su di un organo tutto da scoprire, collaborazioni con il Coro della Radio diretto da Diego Fasolis come continuista al positivo ecc..

Enrico e i suoi alunni mi ringraziano e ci salutiamo non dopo aver ricevuto l'omaggio gradito del CD.

Scheda tecnica del disco:

L'Organo Giuseppe Vedani (1892) / Dell'Orto – Lanzini (1997)

Chiesa Parrocchiale SS. Nazaro e Celso – Airola (Svizzera)

organista: Enrico Viccardi

- W. A. Mozart, "Ein Orgelstück für eine Uhr": Fantasia in fa minore KV 608
- Padre Davide da Bergamo, Elevazione in si bemolle maggiore
- R. Schumann, Sechs Studien für den Pedalflügel, op. 56
- J. G. Rheinberger, Sonata n. 4 in la minore op. 98, "Tonus peregrinus"
- M. E. Bossi, Thème et Variations op. 115

Produzione/regia musicale: Giuseppe Clericetti, Wolfgang Müller

Registrato il 2-3 ottobre 2007

DISCANTICA 174

La Bottega Discantica, Via Nirone 5, 20123 Milano (www.discantica.it)

Giovanni Beretta

Tastiere

Questa volta vorrei proporvi alcuni siti che riguardano Olivier Messiaen.

- www.messiaen2008.com
Sito creato in occasione del centenario della nascita, impressionante per la quantità e la qualità dei documenti (anche sonori, interviste) che vi si trovano.
- it.wikipedia.org/wiki/Olivier_Messiaen
Una buona introduzione: la biografia su wikipedia.
- www.oliviermessiaen.org/messiaen2index.htm
Pure un sito interessante (in inglese).
- www.lastfm.it/music/Olivier+Messiaen
Sito su Messiaen con possibilità di ascoltare i primi 30 secondi di ogni brano.
- http://www.liturgiecatholique.fr/IMG/pdf/OM_et_1_annee_liturgique_kars.pdf
Eccellente studio su Messiaen e l'anno liturgico (in francese).
- xoomer.alice.it/fborsari/arretra/oeuvres/opere01.html
Analisi (in italiano) del "Livre d'orgue"; sono 4 pagine ma per passare da una pagina all'altra occorre modificare a mano il link, ossia ../opere02.html, eccetera.
- www.lexpress.fr/culture/musique/classique/dix-regards-sur-olivier-messiaen_689287.html?xtor=RSS-194
Dieci sguardi (in francese) su Messiaen, scritti da Bertrand Dermoncourt.
- www.qobuz.com/info/MAGAZINE-ACTUALITES-Qobuz-Info/PORTTRAITS/Neuf-portraits-de-Olivier-Messiaen18340
Messiaen in nove ritratti, scritti (in francese) da Franck Mallet.

Su youtube troviamo alcuni filmati dove si vede Messiaen stesso al lavoro:

- www.youtube.com/watch?v=IX6Obr3Qkr4 Messiaen prepara i registri
- it.youtube.com/watch?v=WSH9sVjpy8g Messiaen improvvisa
- www.youtube.com/watch?v=9QdgUJss9BU Messiaen e gli uccelli (1. parte)
- www.youtube.com/watch?v=xkKrD9knBvU Messiaen e gli uccelli (2. parte)
- www.youtube.com/watch?v=GSWatsiBErU Messiaen a lezione

Oppure filmati di altri organisti che eseguono opere di Messiaen:

- it.youtube.com/watch?v=poCLSVvHk8s
Marie-Claire Alain alla Hofkirche di Lucerna interpreta brani da "La Nativité".
- it.youtube.com/watch?v=JS37bQ-SN_4
it.youtube.com/watch?v=YOX0FfnFfDU
Olivier Latry al Royal Albert Hall interpreta brani da "l'Ascension" (1 e 2 parte)
- it.youtube.com/watch?v=LyGAfTuJQD4
Naji Hakim all'organo della Ste. Trinité di Parigi interpreta "Dieu parmi nous".

(Tutti questi link sono stati verificati e trovati funzionanti il 12 dicembre 2008)

Lauro Filippini

La Tribune de l'Orgue

Siamo lieti di annunciare al lettore l'interesse dimostrato per noi dai colleghi della Svizzera Romanda. Siamo stati menzionati – vedi passata edizione del Bollettino ATO – dalla “Tribune de L'Orgue”, rivista di grande qualità per contenuti, presentazione grafica e documentazione fotografica.

Accusiamo ricezione dei numeri 60/2 e 60/3, che raccomandiamo vivamente al lettore ATO.

Numero 60/2

L'indice si articola in soggetti, racconti-viaggi e attualità.

Tra i vari soggetti, particolare rilevanza è data alla traduzione, a puntate, di articoli di grande pregio e interesse.

La seconda puntata dell'articolo di David Rumsey sull'organo del Britannic di Seewen e i suoi rulli (tradotto da Guy Bovet) ci apre il mondo sconosciuto di una ditta di organi a rullo, l'equivalente esatto del famoso pianoforte Welte-Mignon o Ampico che, all'inizio del '900, faceva furore nelle case suonando i rulli dei grandi pianisti dell'epoca, questo prima della commercializzazione del grammofono. I rulli ci permettono, oggi, di apprezzare l'arte degli allievi di Franz Liszt e, con l'organo Britannicus, avviene lo stesso per immortalare le interpretazioni di Bossi, Sittard, Breitenbach, Erb, Gigout, Bonnet, Goss-Custand, Baldwin, Faulkes, Reger, Hollins, Lemaire, Walton e Wolstenholme. L'articolo contiene schede biografiche dettagliate per ognuno di questi artisti e una documentazione storica fittissima sulla ditta che li fabbricava.

Denso e prezioso è l'articolo, alla quinta puntata, di Ferdinando Tagliavini sul temperamento musicale, ispiratore di filosofi e scrittori.

La casa organaria Kuhn presenta un nuovo organo costruito per il Jesus College di Cambridge.

Un apparecchio brevettato S.G.D.G., generatore di buchi di memoria, al servizio degli organisti è il soggetto dell'articolo che descrive un apparecchio utilissimo se non fossero state inventate, nel frattempo, le combinazioni aggiustabili.

La storia della commercializzazione dell'Acribès diventerà gli appassionati dell'inolito e degli aneddoti.

Ben quattro pagine costituiscono il “quart d'heure di improvvisazione”. Senza nessun riferimento ai mauvais quart d'heures che possiamo vivere di tanto in tanto, ritengo la lettura stimolante e spunto di ispirazione.

I viaggi di M. Philéas Fogg (un nome, un programma) sono la relazione di quanto lo scrittore ha saputo dal vastissimo mondo della costruzione d'organo per il pianeta. La cultura dell'organista cresce all'infinito.

Dischi, partiture, libri e varia ci conducono al nutrito e qualificato corriere dei lettori, alla recensione della stampa organistica (ben 17 testate commentate), segnalazioni di concorsi, congressi e accademie e ... all'immane polemica sul nuovo innario protestante in francese (inserto di 12 pagine).

Numero 60/3

Il nuovo numero si distingue per un certo numero di argomenti trattati ad alto livello. L'organo romano di Avenches/Aventicum, è un corposo articolo tradotto dal tedesco, riccamente illustrato, che descrive lo stato delle ricerche e delle conoscenze che ruotano attorno al ritrovamento di un organo ad acqua antico dell'epoca romana. È l'occasione per informarsi sulla materia.

La pubblicazione in notazione moderna dell'opera organistica di Francisco Correa de Arauxo (1626), definito da Guy Bovet un compositore dalla musica sublime che sta ai contemporanei spagnoli come Bach ai suoi predecessori tedeschi, è commentata e analizzata in una conferenza che, nello scritto, diventa un vero e proprio manuale ad uso degli esecutori. Segue una analisi critica vertiginosa del trattato scritto da Francisco Correa de Arauxo "Facultad organica", sempre ad opera di Bovet, dal titolo evocatore "Los Peadillos de Francisco".

François Delor ci elargisce una descrizione degli organi di Notre-Dame du Réal a Embrun (Francia) di ben dodici pagine.

François Comment descrive un organo pneumatico Goll/Wittwer scoperto a Horgen. Il sistema, dalla tecnologia complessa che permetteva l'indipendenza di tutti i registri rispetto alle tastiere e pedaliera, era ritenuto scomparso

La rivista è completata in modo gradevole da un racconto organistico di Jules Verne del 1893, dal quarto d'ora di improvvisazione a partire da una analisi modale della musica di Messiaen e dalle copiose informazioni sull'attualità.

Giovanni Beretta

L'opera omnia per organo di Franz Liszt

Un avvenimento eccezionale: Stefano Molardi presenterà all'organo Mascioni della chiesa di San Siro a Canobbio (presso Lugano) l'integrale dell'opera organistica di Liszt. Ecco i dettagli dei sei concerti previsti:

concerto dell'11 gennaio 2009

- Preludio e Fuga sopra B. A. C. H.
- *Regina coeli* da O. di Lasso
- Prélude op. 28/4, da F. Chopin
- Prélude op. 28/9, da F. Chopin
- *Orpheus* – Poema sinfonico
- Consolation V
- Consolation VI
- Offertorium dalla "Ungarische Krönungsmesse"
- Rosario (*Mysteria gaudiosa* – *Mysteria dolorosa* – *Mysteria gloriosa*)
- Weihnachtsbaum
- Der Paps-Hymnus

concerto del 18 gennaio 2009

- Introitus
- Ora pro nobis – Litanei
- Tu es Petrus (dall’Oratorio “*Christus*”)
- Angelus! Prière aux anges gardiens
- Ungarn’s Gott
- Adagio dalla 4a sonata per violino e cembalo di J.S. Bach
- Einleitung zur “*Legende der heiligen Elisabeth*”
- Requiem
- Corale “*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*”, da J.S. Bach
- Ave Maria, da Arcadelt
- Ave Verum, da W. A. Mozart
- Pilgerchor, dal *Tannhäuser* di Wagner

concerto del 25 gennaio 2009

- Einleitung, Fuge und Magnificat, dalla Dante-Symphonie (Divina Commedia)
- Consolation IV
- Einleitung und Fuge, dalla Cantata *Ich hatte viel Bekümmernis* di J. S. Bach
- Ave maris stella
- Les Morts – Oraison (voce recitante: Elisabeth Gillming)
- Corale “*Nun danket alle Gott*”

concerto del 1 febbraio 2009

- Kirchliche Fest – Ouverture sul Corale “*Ein feste Burg ist unser Gott*”
- Evocation à la Chapelle Sixtine
- Dieci Corali per il cardinale Hohenlohe
- Resignazione
- Gebet
- San Francesco. Preludio per il Cantico del Sol di san Francesco

concerto dell’8 febbraio 2009

- Missa pro Organo
- O sacrum convivium
- Weimars Volkslied
- Ave Maria
- *Slavimo slavno slaveni!*
- Agnus Dei, dalla Messa da Requiem di G. Verdi
- Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen

concerto del 15 febbraio 2009

- In domum Domini ibimus
- Andante religioso
- Via Crucis (Lee Hun Hee, baritono; Riccardo Dernini, basso)
- Excelsior
- Am Grabe Richard Wagners
- Fantasia e Fuga sul corale “*Ad nos, ad salutarem undam*”

Ricordo di Gabriele Brazzola (1960-2008)

Ci sono persone che, per un imperscrutabile gioco del destino, vedono le loro esistenze scorrere in parallelo e incrociarsi in modo sorprendente e a più riprese: è il caso di Gabriele Brazzola (scomparso lo scorso mese di agosto) e del sottoscritto.

Conobbi Gabriele (classe 1960, come me) nel giugno del 1978: mi trovavo al primo Convegno delle corali liturgiche di Morbio come organista della Corale Unione Armonia. La mattina si cantò la Messa comunitaria sotto la direzione dell'autore, don Luigi Cansani. Appena entrato in chiesa non potei resistere e infilai la scala dell'organo: mi trovai di fronte un giovane con la barba, serio (a me sembrò, in quel frangente, persino antipatico... qualche anno dopo glielo dissi e ci ridemmo su), che non mi dette retta più di quel tanto. Mi disse appena il suo nome: Gabriele Brazzola.

Il caso volle che i nostri destini tornarono ad incrociarsi tre anni dopo, in occasione di una delle scadenze fondamentali nella vita di un giovane: la scuola reclute che frequentammo insieme nelle truppe Sanitarie a Moudon.

Furono quattro mesi intensi, fatti di vita in grigioverde, di lunghe trasferte nel fine settimana sull'automobile di Gabriele, ma soprattutto di momenti lieti e tristi: ricordo la sera di inizio autunno dove lo vidi sparire nell'oscurità della notte per raggiungere casa sua dove era stato richiamato dalla morte di suo padre, da tempo malato.

La nostra amicizia ebbe poi modo di rinsaldarsi in seguito anche grazie ai corsi di ripetizione.

Dopo la scuola reclute i nostri destini tornarono ad incrociarsi al Conservatorio di Zurigo dove ci vedevamo poco: lui, più avanti di me negli studi, era allievo di Erich Vollenwyder, mentre io ero nella classe di Janine Lehmann.

Come organista Gabriele era straordinario: grande virtuoso dello strumento fu l'unico ticinese che, nella storia, ebbe l'onore di venir invitato da Jean Guillou a tenere un concerto sul mastodontico strumento di St. Eustache a Parigi (all'epoca l'organo più grande di Francia).

I nostri destini continuarono ancora ad incrociarsi: il caso volle che, a pochi anni di distanza, entrambi assumessimo la direzione di due dei maggiori Cori di ispirazione popolare del Cantone; i "Cantori delle Cime" lui e la "Vos da Locarno" io.

A livello professionale ci ritrovammo colleghi alla Magistrale prima e, in seguito, all'Alta Scuola pedagogica. Poi Gabriele fece altre scelte professionali, dedicandosi al Liceo. Insegnante appassionato e coinvolgente, sapeva sorprendere gli studenti e i colleghi (ma anche i suoi coristi) con scelte e proposte sempre innovative, mai scontate, a volte magari anche provocatorie (comunque supportate da una carica che alla fine gli dava sempre ragione).

La sua prematura partenza impoverisce la nostra terra di uno dei musicisti e dei didatti della musica tra i più straordinari.

Dal canto mio ricorderò sempre questo autorevole, ironico, pungente, affettuoso, saggio, competente, sorprendente, straordinario amico.

Giovanni Galfetti



Prestampa
Stampa
Legatoria

Tipografia
Poncioni SA
Via Mezzana 26
6616 Losone
tel. 091 785 11 00
fax 091 785 11 01
info@poncioni.biz

Quarant'anni

da **85**
anni

La bottega dei
maestri ottici

Dal 1920 siamo al vostro servizio con immutato entusiasmo e professionalità. Occhiali e lenti a contatto di ogni genere, binocoli, bussole e svariati altri articoli. Consulenza, esami della vista e test visivo.



Piazza Cioccaro · 6901 Lugano · telefono 091 923 17 19