

**Associazione Ticinese degli Organisti
ATO**



Bollettino n° 26 – Dicembre 2015

Indice

Editoriale.....	1
L'arte della trascrizione.....	2
Lodate Dio nell'ecumene (<i>nona parte</i>).....	10
Gita ATO dalla Mascioni.....	28
Masterclass con Ludger Lohmann a Barzio.....	32
Masterclass ATO a Bellinzona.....	35
L'organo della chiesa parrocchiale dei SS. Giovanni Ev. e Martino a Bironico.....	38
Improvvisare all'organo: come iniziare (resoconto sul seminario).....	42
Uscita organistica / Visita a Milano (resoconto).....	44
Due concerti d'organo dedicati a Johann Sebastian Bach.....	48
La Diocesi di Lugano e la riforma liturgica del Concilio Vaticano II.....	50
Arte Organaria e Organistica 93 e 94.....	54
Lavora con noi.....	60

ATO – Associazione Ticinese degli Organisti

Comitato:

Lauro Filipponi (*presidente*), Marina Jahn (*vicepresidente*), Gian Pietro Milani (*segretario*), Franco Trapletti (*cassiere*), Giovanni Beretta, Enrico Gianella, Alessandro Passuello, Achille Peternier, Raffaella Raschetti.

sito web: www.ato-ti.com

e-mail: info@ato-ti.com

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

recapiti: Lauro Filipponi, 6672 Gordevio (091 753 10 05)
Gian Pietro Milani, via Contra 478, 6646 Contra (091 745 38 02)

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

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

***In copertina: l'organo della chiesa parrocchiale
dei SS. Giovanni Evangelista e Martino a Bironico
(vedi scheda descrittiva a pag. 38)***

Editoriale

Questo ventiseiesimo numero del Bollettino, che c'introduce nel decimoquinto anno di vita e d'attività dell'ATO, tocca, come di consueto, i temi che concernono da vicino gli interessi e le attività di chi ha che fare con l'organo quale strumento d'uso liturgico o da concerto.

Una cospicua parte è occupata dalla sezione, giunta ormai alle nona puntata, che ha setacciato il repertorio ufficiale dei canti in uso nelle celebrazioni, in buona parte ecumenici, cioè comuni alle varie confessioni cristiane presenti da noi. È indubbiamente una buona occasione per meglio rendersi conto del radicamento storico del patrimonio di canti eseguiti domenica dopo domenica e delle loro plurime varianti, frutto di adattamenti a seconda dei tempi, dei luoghi e delle necessità liturgiche. E ciò offre anche lo spunto per percepire e saggiare la validità o meno di proposte più recenti o in voga in quest'ambito, non di rado effimere e rapidamente datate quanto a gusto e sostanza, come ben viene rilevato nella recensione del lavoro di ricerca di Timoteo Morresi sull'importante contributo della Diocesi di Lugano dato alla riforma liturgica promossa dal Concilio Vaticano II mezzo secolo fa.

L'organista della domenica, ma anche il professionista, ha poi potuto trovare nelle proposte o nelle segnalazioni dell'ATO occasioni formative di sicura validità, quali le masterclass con i Maestri Parodi e Lohmann, o i corsi d'improvvisazione, preziosi appuntamenti per arrivare ad affinare le proprie competenze interpretative o creative, di cui viene riferito più dettagliatamente all'interno. In merito rileviamo l'apertura di un bando (*Lavora con noi*) aperto a persone qualificate che possano proporre dei corsi in relazione con le attività e le tematiche legate al mondo dell'organo, occasioni formative pensate principalmente a neofiti e che non richiedano particolare impegno di preparazione preliminare, da attuare nel corso della stagione 2016/17.

Prosegue inoltre la serie di contributi miranti all'ampliamento della conoscenza dello strumento da noi più praticato, sia della sua fattura, del suo vario funzionamento, sia del repertorio. S'intende a tal proposito la non episodica occasione di visita alle ditte organarie più presenti con loro strumenti sul nostro territorio, ciò che permette di sempre meglio rendersi consapevoli della complessità degli aspetti comportati dalla creazione, ma anche della scelta, della posa e del restauro di un organo. A tal fine contribuiscono pure le annuali gite organistiche, che offrono la possibilità a ogni socio di avvicinarsi a strumenti meno familiari e meno accessibili, dalla più svariata concezione, disposizione e tradizione, e di poterli provare, conferendo così ai partecipanti un ulteriore grad(in)o di competenza in materia.

In tema di repertorio, la novità di questo numero è la presentazione della prima parte dello studio sull'arte della trascrizione di opere concertistiche adattate agli strumenti a tastiera, organo compreso, in cui si scopre quanta abilità artistica sia richiesta e in-sita anche in una valida trascrizione.

Infine la consueta segnalazione di articoli particolarmente interessanti delle riviste del nostro ambito e di recenti novità discografiche. Buona lettura!

Gian Pietro Milani

L'arte della trascrizione

I Quadri di una esposizione di Musorgskij – Ravel – Guillou

Tesi di Laurea in Musicologia di Caterina Saponara, anno accademico 2014-2015.
Relatore: Prof. Enrico Careri, Università degli Studi "Federico II" di Napoli.

Ringraziamo Caterina per aver messo a disposizione dei nostri lettori il suo lavoro: ampi stralci verranno pubblicati in questo e nei prossimi Bollettini.

Caterina Saponara, palermitana, è diplomata in Organo e Composizione Organistica con il massimo dei voti, lode e menzione sotto la guida del M° M. Helfer presso il Conservatorio della sua città, dove è diplomanda in pianoforte. Ha seguito il corso di Arte Organistica e Organaria dai Maestri Cannizzaro, Perucci, Mammarella e Catalucci e le Masterclass Internazionali dei Maestri Daniel Roth e Jean Guillou e come pianista ai corsi di perfezionamento del MC R. Plano. Si esibisce come solista e con formazioni corali presso diversi Enti, Parrocchie e Teatri. Nel 2013 vince il 1° Premio Assoluto per la sezione "Organo" al concorso internazionale "P. Barrasso" (Pe). Nel 2015 ha debuttato con L'Orchestra Sinfonica Siciliana e attualmente frequenta il Master in Performance di Organo nella classe del M° Stefano Molardi presso il Conservatorio della Svizzera Italiana.

Dal 2016 ricopre l'incarico di Organista Titolare presso la Parrocchia del Cristo Risorto di Lugano.



Introduzione

L'arte della trascrizione è un'arte che affascina moltissimi musicisti, compositori e musicologi. Durante il mio percorso di studi musicali in Conservatorio mi sono più volte accostata a diverse trascrizioni, e mi sono più volte chiesta da dove nascesse l'idea di trascrivere un brano e quanto la personalità del trascrittore potesse venir fuori attraverso un'opera già composta.

Questo elaborato è frutto di un percorso importante che ha inizio con la scelta del brano moderno da eseguire per l'esame finale di Diploma del corso di Organo e

Composizione Organistica. La scoperta casuale della trascrizione dei “Quadri di una Esposizione” per Organo a cura del Maestro Jean Guillou è alla base del presente lavoro.

Quando mi accostai per la prima volta alla trascrizione conoscevo i “Quadri di una Esposizione” di M. Musorgskij ma non in maniera approfondita; la curiosità di capire da dove era nata l’opera del maestro francese fu subito molto forte, e fin dall’inizio dello studio all’organo parallelamente cominciai a studiare la forma e le scelte che l’autore russo aveva compiuto e quelle invece che aveva fatto Guillou; subito notai alcune differenze evidenti e man mano anche quelle più nascoste. Ogni volta che mi avvicinavo allo studio all’organo scoprivo qualcosa di nuovo; così volli capire se, date le numerose trascrizioni dei “Quadri”, Guillou ne fosse stato influenzato e cominciai anche ad analizzare l’opera di M. Ravel. Mi trovai di fronte a tre scritture molto diverse: la prima originale per pianoforte, la seconda orchestrale e la terza per organo. Quali similitudini e quali differenze possono esserci in questi tre organici così imponenti e diversi? Ovviamente Ravel aveva a sua disposizione un’orchestra ricca di colori, di timbri e di strumenti, Guillou invece aveva i registri dell’organo con la sua maestosità. Guillou e Ravel avevano fatto scelte timbriche simili? Entrambi sicuramente avevano dovuto ripensare l’opera, ma fino a che punto si erano spinti?

Per rispondere a tutte queste domande cominciai a lavorare, a fare degli schemi che potessero far saltare all’occhio le differenze che diventavano sempre più numerose man mano che il tempo passava. Ma queste nuove idee a cosa erano dovute, quali ragioni spingevano i “nuovi compositori” a quelle scelte? Sicuramente gli elementi a disposizione erano quelli: gli strumenti per l’orchestra e i registri per l’organo, ma fra tutti quelli a disposizione perché quelle combinazioni? Così mi avventurai anche nella vita dei due compositori cercando di capirne la poetica e lo stile. Su Ravel esistono molte biografie, testi, saggi che illustrano anche le sue trascrizioni per orchestra. Per quanto riguarda Guillou, dato lo scarso materiale bibliografico a disposizione, sono riuscita ad approfondire la sua conoscenza attraverso la partecipazione in qualità di organista a una masterclass internazionale tenuta dal Maestro proprio in Italia; decisi allora che sarebbe stato fondamentale parlare con lui e intervistarli, un uomo di ottantacinque anni che ha dato la sua vita alla musica e che suona come pochi.

Tutto questo materiale è incluso in questa tesi, lavoro finale di un percorso di studi universitario, svolto parallelamente agli studi musicali, che intende valorizzare il patrimonio culturale; da musicista questa era la scelta migliore, parlare di musica.

La tesi è articolata in maniera semplice e per distribuire nel modo migliore le tantissime informazioni venute fuori ho deciso di iniziare il lavoro con un capitolo introduttivo che intende far da cornice alla nobile arte della trascrizione spiegando nel dettaglio cos’è la trascrizione e come si è evoluta nel corso dei secoli e qual è il compito del trascrittore. Subito dopo comincia il corpo centrale dell’elaborato che vede susseguirsi i tre pilastri affrontati: si inizia con Musorgskij e il tempo in cui egli visse che fanno da culla alla nascita dell’opera e l’analisi e la storia della sua compo-

sizione analizzandone i singoli brani; segue in ordine temporale Ravel e la sua orchestrazione e infine la trascrizione per organo di Guillou con annessa l'intervista al Maestro fatta nel mese di ottobre 2014. Per rendere con maggiore evidenza quanto analizzato ho inserito numerosi esempi tratti dalle tre edizioni esaminate.

Il lavoro si conclude con quegli schemi di confronto tra le tre versioni che fin dall'inizio hanno accompagnato il mio studio e che intendono far percepire a prima vista le differenze e similitudini più importanti sotto diversi punti di vista: il primo è il numero di battute che come vedremo varia nei quadri delle tre edizioni, il secondo è il fraseggio e il terzo le dinamiche utilizzate dai tre compositori.

1. L'arte della trascrizione

1.1 La trascrizione musicale

La trascrizione musicale è da considerarsi un'arte vera e propria che ha occupato e occupa un ruolo importante nella storia della musica.

A questo termine, nel corso dei secoli, sono stati associati diversi significati, alcuni dei quali hanno contribuito a creare confusione non distinguendo la trascrizione dall'arrangiamento, mescolandone i processi che consistono invece in due modi ben diversi di rivedere un'opera. La trascrizione musicale è la trasposizione di un lavoro, precedentemente composto, da un mezzo musicale a un altro; l'arrangiamento richiede invece un processo compositivo più complesso e articolato, perché il materiale preesistente da cui esso nasce può essere anche solo una melodia – o persino un accenno di melodia – per il quale l'arrangiatore trova armonia, contrappunto e a volte una specifica dimensione ritmica diversi rispetto all'originale.¹

La trascrizione non è però solo una mera traslazione del materiale musicale, ma molto di più: significa ripensare la musica originale e darle, attraverso lo spirito creativo e la sensibilità del trascrittore, una nuova vita, un'altra vita. In una trascrizione quindi si afferma anche l'individualità del trascrittore che, come l'esecutore, ha compiti diversi rispetto al compositore.

La musica per sua natura, a differenza delle altre arti, preesiste alla sua creazione, in quanto l'atto del comporre è diverso e precedente rispetto all'atto della fruizione che necessita di un interprete che possa diffondere e trasformare il messaggio musicale da un testo a dei suoni; in tutte le arti il destinatario può interpretare personalmente l'opera, nella musica invece l'ascoltatore percepisce l'interpretazione che l'esecutore offre.²

L'esecutore quindi ha un compito molto importante e fondamentale, non è l'autore ma l'interprete. Per interpretare nel migliore dei modi un brano bisogna ricordare che il compositore ha fatto determinate scelte nella sua composizione e ignorarle è

¹ SAMUEL ADLER, *The Study of Orchestration*, W.W. Norton & Company, Inc, 2002.

² ENRICO CARERI, *Studi su Esecuzione e Interpretazione Vivaldi, Schubert*, E. A. Mario, Libreria Musicale Italiana, 2014.

come dire che i compositori si sono sbagliati. Bisogna conoscere bene il percorso di suoni ideato dal compositore e i margini di libertà che l'interprete può sfruttare, che variano di epoca in epoca e di compositore in compositore. Si tratta di *nuances* espressive che fanno variare una esecuzione dall'altra. L'arbitrio dell'esecutore/interprete può arrivare a snaturare l'opera e il senso della composizione, sostituendosi di fatto al compositore. Da qui nasce il problema della fedeltà al testo e del relativo "tradimento" che viene affrontato anche nella trascrizione oltre che nell'interpretazione.³

Nella trascrizione si pone anche il problema se la figura del trascrittore abbia la stessa importanza di quella del compositore originale, se entrambi abbiano la stessa creatività. Ovviamente non si può parlare di completa creatività da parte del trascrittore, in quanto la composizione originale esiste ed è il tessuto su cui poi sarà fatta la trascrizione; ma comunque il trascrittore pone la sua individualità, in quanto crea un'opera d'arte che si innesta sul ramo di un'opera già scritta e alla quale deve essere ricondotta.

«È proprio perché si sviluppano elementi personali durante la lettura di una musica che un musicista viene nella determinazione di trascriverla; elementi che consistono nel sovrapporsi della sua personalità a quella che emerge dall'opera originale e che la modificano. L'intensità di essi può essere naturalmente varia, dando luogo ad una trascrizione insignificante o ad una trascrizione che rechi un suggello inconfondibile.»⁴

La trascrizione diventa così una nuova opera, che non è peggiore o migliore dell'originale ma semplicemente diversa.

Per padroneggiare l'arte della trascrizione occorre innanzitutto avere una profonda conoscenza degli strumenti musicali, delle loro caratteristiche timbriche, dei diversi registri, della loro estensione e delle relative possibilità tecniche, usati sia nel brano originale che si vuole trascrivere sia nella trascrizione che si intende realizzare; occorre anche conoscere a fondo la struttura della composizione e i suoi aspetti formali per poterli poi utilizzare come telaio su cui imbastire il lavoro; è necessaria una certa familiarità con lo stile del compositore e del contesto in cui l'opera si inserisce e prende vita; e per ultimo, non per importanza, bisogna aver amore per il lavoro che si vuole svolgere che è una buona ragione per voler trascrivere quel pezzo in particolare.

Alla base di qualunque trascrizione vi è dunque una conoscenza completa dell'opera altrui sotto tutti gli aspetti, a cui vanno poi aggiunti elementi peculiari della personalità del trascrittore che, "facendo suo" il brano originale, può far venir fuori il proprio estro comunicando qualcosa di nuovo. La composizione iniziale non resta comunque solo una fonte, perché è il frutto del pensiero dell'autore originario a cui si

³ Ibid. p. 8.

⁴ GIACOMO ALBERTO MANTELLI, *Compositore e Trascrittore*, in RaM, 1934.

deve la nascita dell'opera, ed è a lui che deve essere comunque sempre ricondotta; al trascrittore è dato invece il compito di diversificare l'opera, attraverso la sua individualità e sensibilità, senza far venir meno la fisionomia di quella originale.

1.2 Trascrizioni e trascrittori nel tempo

Tracciare la storia della trascrizione musicale ed elencarne i trascrittori succedutisi nel tempo sarebbe come dover scrivere un libro di storia della musica, dato che la sua evoluzione è parallela a quella della musica strumentale a cui è strettamente connessa; per questo motivo mi limiterò a ricostruire le fasi più importanti e a menzionare i maggiori trascrittori, le cui opere trascritte sono diventate famose in alcuni casi più dell'originale.

Prima di addentrarci nell'*excursus* storico vi è un quesito che bisogna soddisfare: da dove nasce la trascrizione e perché si trascrivono opere già composte? A questa domanda ci possono essere diverse risposte.

- In primo luogo ci possono essere ragioni commerciali: la diffusione di una grande opera teatrale o sinfonica è facilitata dalle trascrizioni, per pianoforte o per piccoli organici strumentali, che la rendono accessibile al mercato amatoriale;
- In secondo luogo ragioni didattiche: da sempre la trascrizione è uno dei metodi di studio privilegiati dai compositori, non solo perché costringe ad affrontare i problemi di una specifica tecnica vocale o strumentale e dell'adattamento a un diverso organico, ma anche perché è un ottimo mezzo per studiare la forma, il piano delle modulazioni, il lavoro tematico di una composizione;
- Infine ci possono essere ragioni pratiche: alle trascrizioni devono forzatamente ricorrere i musicisti che suonano strumenti il cui repertorio è povero di composizioni originali.

La storia della trascrizione comincia a fare i primi passi già nel Medioevo, quando una melodia, scritta inizialmente per un testo, veniva destinata a uno diverso o quando si utilizzava una melodia preesistente come base per la costruzione *polivocale*, ossia una forma di composizione musicale che prevede l'utilizzo di più voci; in entrambi i casi più che di trascrizione però si dovrebbe parlare di adattamento. Si verificavano invece vere e proprie trascrizioni estemporanee quando una o più parti di una composizione polifonica vocale venivano suonate invece che cantate, prassi utilizzata fino al Cinquecento. Ma è con l'avvento della musica strumentale rinascimentale che la trascrizione prende campo. Possiamo considerare trascrizioni già le prime *intavolature*⁵, ossia le riduzioni di una composizione polifonica vocale per

⁵ Nel Cinquecento la pratica dell'intavolatura dei pezzi vocali nasce come punto di partenza nella creazione di un repertorio per gli strumentisti legati alla musica polifonica vocale che ne fanno proprie le for-

strumento polivoco (a tastiera o a pizzico) oppure anche l'utilizzo del *canto figurato*⁶, che manteneva al canto la voce superiore e le altre voci suonate insieme nell'accompagnamento strumentale (processo che veniva utilizzato nella *Frottola*⁷). I trascrittori gareggiavano per realizzare le migliori intavolature, e le diminuzioni e gli abbellimenti erano gli elementi su cui ci si scontrava.

Vi era poi molta musica composta e destinata a essere "sonata con ogni sorta di strumento" per cui il trasferimento da uno strumento all'altro della stessa melodia non rappresentava una vera e propria trascrizione ma una prassi ormai consolidata. Un impulso maggiore all'utilizzo delle trascrizioni si ebbe con lo sviluppo della monodia accompagnata e delle forme musicali che da essa derivano. *Melodrammi* e *Oratori* si pubblicavano nella riduzione per canto e cembalo, in cui le parti orchestrali erano trascritte per lo strumento a tastiera.

Così la trascrizione cominciò a farsi strada e dalla metà del Seicento in poi e per tutto il Settecento le riduzioni e trascrizioni per strumenti a tastiera (clavicembalo e organo) diventarono numerosissime. In Germania J. G. Walther trascrisse per organo diversi concerti degli antichi maestri italiani (Albinoni, Gentili, Torelli...), lo stesso fece J. S. Bach con i concerti di Vivaldi e le opere di Telemann e Albinoni, e F. Geminiani con le opere di Corelli. In questo periodo trascrivere opere proprie o altrui era una pratica molto diffusa e proprio per Geminiani rappresentava sicuramente la principale fonte di guadagno. Tra le trascrizioni di Geminiani si possono distinguere le trascrizioni di proprie composizioni per diverso organico, le trascrizioni di composizioni altrui e le opere "nuovamente ristampate e con diligenza corrette". In generale Geminiani si mantiene fedele alle versioni originali e le sue trascrizioni sono il risultato di diverse motivazioni: il desiderio di migliorare una composizione; il desiderio di aggiornarla al gusto moderno; il desiderio di esemplificare i propri principi teorici; il desiderio di rendere fruibile la sua musica a un più vasto pubblico; il desiderio di mantenere vivo il suo prestigio e naturalmente il desiderio economico.⁸

Quando il pianoforte sostituì gli antichi strumenti a tastiera, la pratica della trascrizione si diffuse notevolmente e quest'arte si fuse con il virtuosismo creando brani in cui l'abilità del trascrittore (quasi sempre un famoso ed eccellente esecutore) si manifestava anche attraverso la sua fantasia e creatività. Ricordiamo fra i primi W. A. Mozart che trascrisse per pianoforte la Sonata K 547a derivante dalla sua Sonata per violino e pianoforte K 547.

Giungiamo così al Romanticismo, periodo in cui si susseguono tantissimi compositori che, oltre a scrivere musica propria e a essere anche virtuosi del pianoforte, si dedicano a trascrivere opere dei loro contemporanei, a volte anche amici o conoscenti, e composizioni da loro stessi concepite inizialmente per un altro strumento o or-

me e lo stile fino a farne un linguaggio autonomo e originale. Le intavolature erano utili anche e soprattutto ai dilettanti che così potevano intonare la parte superiore e accompagnarsi con lo strumento.

⁶ Il canto figurato è un tipo di polifonia che presenta varietà di figurazioni melodiche e ritmiche (più note contro una nota, sincopi, contrattempi, fioriture, ecc.).

⁷ La frottola è una composizione per tre o quattro voci con la voce dal tono più alto che conteneva la melodia; spesso le voci erano accompagnate da uno strumento musicale.

⁸ ENRICO CARERI, *Francesco Geminiani*, Libreria Musicale Italiana, 1999.

ganico musicale. Tra i diversi compositori romantici ricordiamo R. Schumann a cui si deve la trascrizione pianistica di metà dei *24 Capricci* per violino di Paganini, F. Liszt che compose le sei *Grandes Études de Paganini*, opera che tocca l'apice del virtuosismo pianistico, anch'essa derivante dai *24 Capricci*. Tra le altre trascrizioni lisztiane vanno sicuramente citate quelle tratte dalle opere di Bach; il rispetto e l'ammirazione per "il grande di Eisenach" e la volontà di diffondere tali musiche, adattandole al carattere del pianoforte, impegnò diversi compositori europei, tra cui F. Busoni, K. Tausig e M. Reger.

Per altri compositori, come ad esempio J. Brahms (che trascrisse opere di Chopin, Weber, Bach oltre a opere da lui stesso composte), la trascrizione di musica altrui aveva prevalentemente finalità tecnico-strumentali.

In questo periodo comincia a diffondersi e radicarsi l'idea della trascrizione come un processo creativo in cui il trascrittore ricerca e valorizza le caratteristiche timbriche dello strumento. Questa visione della trascrizione, che condiziona ancora oggi il modo di rivedere l'opera altrui, unita alla pratica trascendentale sviluppatasi, culmina nelle cosiddette *Fantasia e Parafrasi* su motivi di opere teatrali, a cui sono legati i nomi di Liszt, Thalberg, Tausig per il pianoforte, Paganini, Vieuxtemps e Wieniawsky per il violino.

Per M. Ravel invece la trascrizione è un fatto integrante nella sua attività creativa; non sono poche infatti le opere, inizialmente composte per pianoforte e messe in seguito in partitura orchestrale dallo stesso autore, che sembrano concepite già in partenza per l'orchestra dati gli effetti coloristici e dinamici. Nascono così stupende versioni orchestrali che sono l'altra faccia della medaglia rispetto a quelle pianistiche, è il caso ad esempio di *Alborada del Gracioso*, *Le Tombeau de Couperin*, *Ma Mère l'oye*.

Ravel confermò le sue eccellenti doti di trascrittore anche con versioni orchestrali di opere di Chopin, Schumann, Chabrier, Debussy e Satie, ma è con la trascrizione dei *Quadri di una Esposizione* di Musorgskij che toccò il vertice riuscendo a sfruttare tutte le risorse della tecnica orchestrale pur restando molto fedele al testo originale. Questa trascrizione ha fatto quasi dimenticare l'originale di Musorgskij ed è entrata nel repertorio sinfonico raggiungendo una popolarità senza precedenti.

Dal Novecento a oggi il genere della trascrizione si è sempre più evoluto, superando a volte i suoi stessi confini, spingendosi in direzioni del tutto nuove: bisogna citare una particolare forma definita da alcuni studiosi *trascrizione dotta* (anche se in realtà si tratta di traslitterazione): è il caso di quell'adattamento del linguaggio, praticato nella musica moderna, che avviene quando una melodia gregoriana, scritta su un tetragramma con chiavi antiche o addirittura in campo aperto, viene riportata su un pentagramma con chiavi moderne; non si tratta quindi di una trascrizione ma di un cambio di linguaggio. Per concludere, abbiamo numerosi esempi di trascrizioni odierne concepite per organici molto particolari che vanno dalle bande, passando poi dai complessi jazz, fino alla musica elettronica.

(segue)

Caterina Saponara



Chiaverano (Ivrea) Chiesa S.Silvestro Papa Organo G. Bruna 1795

Carlo Dell'Orto
Massimo Lanzini
Organari

www.dellortoelanzini.it
via Mazzini 12 I 28040 Dormelletto
Tel. 0039 322 45453

Lodate Dio nell'ecumene

*Uno studio sinottico sui canti in uso nelle varie comunità cristiane del Ticino
(nona parte)*

Per comodità del lettore, ricordiamo le sigle usate in questo studio:

LD*Lodate Dio, Edizione 1985*

LD**Lodate Dio, Edizione 1971*

KG66 ...*Katholisches Gesang- und Gebetbuch der Schweiz, Ed. 1966*

KG98 ...*Katholisches Gesang- und Gebetbuch der Schweiz, Ed. 1998*

IC*Innario Cristiano, 2000*

PC*Psaumes, Cantiques et Textes à l'usage des Eglises réformées suisses, 1966*

AL*Alléluja. Un recueil de chants au service des Eglises francophones, 2007*

EG*Gesangbuch der Evangelisch-reformierten Kirchen der Schweiz, 1998*

CG*Gebet- und Gesangbuch der Christkatholischen Kirche der Schweiz*

NA*Innario Neo-Apostolico, 1993*

RN*Repertorio Nazionale, Conferenza episcopale italiana, 2009*

Dopo aver preso in esame i canti per il tempo d'Avvento, di Natale, per la Quaresima, per il periodo Pasquale, per le solennità e Feste del Signore, dei Santi, in onore della B. V. Maria, per la liturgia dei defunti, i canti indicati come "canti vari" e quelli per "La Cena del Signore", ci occupiamo ora dei canti per il *culto eucaristico* e per la *liturgia delle Ore*, dei Salmi e dei Cantici (parte che comprende i numeri da 271 a 518). E questo conclude la nostra analisi sinottica.

12. Il culto eucaristico

273 Gioiosi, cantiamo il mistero

A *ecc.*

B *ecc.*

LD	273	Gioiosi, cantiamo il mistero ¹	versione A
RN	355	Gioiosi, cantiamo il mistero	versione B

¹ Già presente in LD* (LD*362) ma con ritmo di 2/4; nel passaggio da LD*362 a LD273 anche il testo ha subito alcuni aggiustamenti.

Tonalità:

fa maggiore per entrambe le versioni.

Indicazioni ritmiche:

RN indica 6/8, poi 3/4 nelle ultime 4 battute; LD non dà indicazioni.

Autori:

entrambe le versioni indicano Luigi Picchi.

Altre osservazioni:

- la versione B è scritta in un costante ritmo 6/8 (con la parte finale in 3/4); la versione A ha un ritmo più libero, altalenante tra 6/8 e 5/8 (con parte finale pure in 3/4);
- curiosamente, RN antepone al canto vero e proprio una pausa di 6 battute (presumibilmente per un'introduzione musicale, non scritta nell'innario);
- i testi di LD e di RN sono identici.

274 Molte le spighe

LD	274	Molte le spighe
KG98	143	Dank sei dir, Vater
AL	24/03	Nous qui mangeons le pain
EG	4	Die Nacht ist da
	320	Dank sei dir, Vater
	635	Lobet den Herrn
CG	494	Dank sei dir, Vater
RN	365	Molte le spighe

Tonalità:

re minore per tutte le versioni (ma LD non indica il si bemolle nell'armatura in chiave).

Indicazioni ritmiche:

AL e RN indicano ♩ , nelle versioni di KG98, EG e CG viene indicato 2/2; LD non dà indicazioni.

Autori:

tutte le versioni indicano Johann Crüger; KG98, AL, EG e CG aggiungono "1640"; RN aggiunge invece "1648".

Altre osservazioni:

- le tre versioni di KG98-143, EG-320, CG-494 sono identiche sia per quanto riguarda la melodia che per il testo, salvo il fatto che CG-494 riprende solo 5 delle 6 strofe presenti negli altri due innari (manca la strofa 6);
- le due versioni di LD-274 e di RN-365 sono identiche.

275 E venne il giorno



LD	275	E venne il giorno
RN	353	E venne il giorno

Tonalità:

re minore (con finale in la minore) per entrambe le versioni.

Indicazioni ritmiche:

RN scrive 3/4 e dà un suggerimento metronomico; LD non dà indicazioni ma le stanghette di battuta indicano pure 3/4.

Autori:

entrambe le versioni indicano Dusan Stefani.

Altre osservazioni:

- ritmicamente tra le due versioni c'è una leggera differenza nel passaggio dalla 5.a strofa alla coda; per quanto riguarda il testo, nella prima strofa l'espressione "il Figlio di Dio" (in LD) viene sostituita (in RN) da "il Figlio dell'Uomo";
- salvo queste due osservazioni, le due versioni sono identiche.

276 Adoriamo il Sacramento



LD	276	Adoriamo il Sacramento ²	versione 0
KG66	529	Preise, Zunge, das Geheimnis	versione A
KG98	219	Preise, Zunge, das Geheimnis	versione B

² Già presente, identico in LD*: LD*145.

versione 0: senza le parti A e B;
 versione A: con finale “Amen” aggiunto come alla battuta indicata con A;
 versione B: con finale “Amen” aggiunto come alle battute indicate con B.

Tonalità:

do maggiore in LD, re maggiore nelle altre due versioni.

Indicazioni ritmiche:

KG98 indica 4/4 e nel contempo segnala la minima come pulsazione ritmica; lo stesso dicasi per KG66 (che però non indica 4/4); LD non dà indicazioni.

Autori:

LD indica “Kyriale Lussemburghese 1768”; fonte confermata dalle altre due versioni (che indicano “Luxemburg 1768”).

Altre osservazioni:

salvo per l’Amen finale citato sopra, le due versioni di KG66-529 e KG98-219 sono identiche.

13. Liturgia delle Ore

283 Dammi, Padre, di cantare



LD	283	Dammi, Padre, di cantare ³
RN	275	Dammi, Padre, di cantare

Tonalità:

sol maggiore per entrambe le versioni.

Indicazioni ritmiche:

assenti in entrambe le versioni; RN dà delle indicazioni metronomiche.

Autori:

entrambe le versioni indicano Dusan Stefani.

Altre osservazioni:

le due versioni sono identiche.

284 Il giorno ormai scompare



³ Già presente, identico in LD*: LD*183.



LD	284	Il giorno ormai scompare ⁴	versione A
KG66	33	O Heiland, reiss die Himmel auf	versione B*
KG98	302	O Heiland, reiss die Himmel auf	versione B
EG	361	O Heiland, reiss die Himmel auf	versione B
CG	522	O Heiland, reiss die Himmel auf	versione B
RN	283	Il giorno ormai scompare	versione A*

versione A*: la pausa dopo l'ultima nota non è indicata

versione B*: scritta con il ritmo di 3/4;

e la 16.a nota è indicata come una minima seguita da una pausa

Tonalità:

do minore per KG66; re minore per le altre versioni.

Indicazioni ritmiche:

RN indica 3/4; KG98, EG e CG indicano 6/4; LD e KG66 non danno indicazioni (ma quest'ultimo indica la semiminima come pulsazione ritmica).

Autori:

KG98, EG e CG indicano "Rheinfelsisches Gesangbuch, Augsburg 1666"; RN indica "Augsburg 1666" e LD semplicemente "Corale 1666"; KG66 non dà indicazioni.

Altre osservazioni:

- si tratta di un tipico corale di Avvento, rivestito (in LD e RN) con parole che poco hanno a che vedere con la sua destinazione originale;
- nel passaggio da KG66-33 a KG98-302 il testo ha subito profondi rimaneggiamenti, e il numero delle strofe è passato da 4 a 6;
- le tre versioni KG98-302, EG-361 e CG-522 sono identiche;
- le versioni di LD e RN sono identiche.

14. Salterio con antifone

310 Il Signore è il mio pastore (antifona)



LD	310	Il Signore è il mio pastore ⁵
RN	359a	Il Signore è il mio pastore

⁴ Già presente, identico in LD*: LD*187.

⁵ Già presente, identico in LD*: LD*365a.

Tonalità:

mi bemolle maggiore in LD; re maggiore in RN.

Indicazioni ritmiche:

RN indica 2/4 e dà delle indicazioni metronomiche; LD non dà indicazioni ma le stanghette di battuta indicano pure 2/4.

Autori:

Virgilio Bellone, per entrambe le versioni.

Altre osservazioni:

- in RN il numero 359 comprende sia l'antifona che il salmo (come lo era in LD*), mentre in LD antifona e salmo sono indicati con due numeri differenti (310 e 311); questo succederà ancora in parecchie occasioni;
- nella versione di RN viene tralasciata l'ultima battuta; l'antifona in RN termina dunque su una semiminima (ma con una corona);
- salvo quanto appena detto, le due versioni sono identiche.

311 Il Signore è il mio pastore (salmo)

LD	311	Il Signore è il mio pastore ⁶
RN	359b	Il Signore è il mio pastore

Tonalità:

mi bemolle maggiore in LD; re maggiore in RN.

Indicazioni ritmiche:

RN indica 1 (intendendo 1/1) e dà delle indicazioni metronomiche; LD non dà indicazioni.

Autori:

Virgilio Bellone, per entrambe le versioni.

Altre osservazioni:

le due versioni sono identiche.

321 Una cosa al Signore domando

LD	321	Una cosa al Signore domando ⁷
RN	341a	Una cosa al Signore domando

⁶ Già presente, identico in LD*: LD*365b.

⁷ Già presente, identico in LD*: LD*169.

Tonalità:

re maggiore per entrambe le versioni.

Indicazioni ritmiche:

RN indica 2/4 + 3/4; LD non dà indicazioni.

Autori:

Dusan Stefani, per entrambe le versioni.

Altre osservazioni:

- a parte la nota finale (che in LD è una minima, mentre in RN è una semiminima con una corona) le due versioni sono identiche.
- in RN, lo stesso numero (341) oltre all'antifona comprende anche un salmo.

329.2 Cristo, nostra Pasqua

LD	329.2	Cristo, nostra Pasqua ⁸
RN	163a	Cristo, nostra Pasqua

Tonalità:

do maggiore per entrambe le versioni.

Indicazioni ritmiche:

assenti; RN dà delle indicazioni metronomiche.

Autori:

Giovanni Maria Rossi, per entrambe le versioni.

Altre osservazioni:

- in RN il numero 163 comprende sia l'antifona che il salmo, mentre in LD antifona e salmo sono indicati con due numeri differenti (329.2 e 330);
- le due versioni sono identiche.

330 + 331 Benedirò il Signore in ogni tempo

LD	330 + 331	Benedirò il Signore in ogni tempo
RN	163b	Benedirò il Signore in ogni tempo

⁸ Già presente, identico in LD*: LD*320.

Tonalità:

do maggiore per entrambe le versioni.

Indicazioni ritmiche:

assenti.

Autori:

Felice Rainoldi, per entrambe le versioni.

Altre osservazioni:

- in LD il numero 331 è la continuazione (sulla stessa melodia) del 330 e comprende le strofe (o piuttosto i versetti) da 6 a 12; in RN il numero 163b contiene solo le strofe (o i versetti) da 1 a 9; mancano le ultime tre;
- al di là di questa osservazione, le due versioni sono identiche.

345 Purificami o Signore



LD	345	Purificami o Signore
RN	92.1	Purificami o Signore

Tonalità:

re minore (con finale in la) per entrambe le versioni.

Indicazioni ritmiche:

RN indica 2/4 e suggerisce un'indicazione metronomica; LD non dà indicazioni.

Autori:

Antonio Martorell, per entrambe le versioni.

Altre osservazioni:

- in RN il numero 92 comprende sia l'antifona che il salmo, mentre in LD antifona e salmo sono indicati con due numeri differenti (345 e 346);
- le due versioni sono identiche.

346 Pietà di me, o Dio, nel tuo amore



LD	346	Pietà di me, o Dio, nel tuo amore
RN	92.2	Pietà di me, o Dio, nel tuo amore

Tonalità:

la minore per entrambe le versioni.

Indicazioni ritmiche:

RN indica 1 (intendendo 1/1); LD non dà indicazioni.

Autori:

entrambe le versioni indicano Joseph Gélineau.

Altre osservazioni:

- la melodia usata per questa formula salmodica è la stessa nelle due versioni (salvo per la nota finale, che in RN dura 2 battute);
- RN usa lo stesso testo di LD, rimaneggiato in alcune parti, ma tralascia la nona (e penultima) strofa.

349 Esulteranno nel Signore le ossa umiliate



LD	349	Esulteranno nel Signore le ossa umiliate ⁹
RN	321.1	Esulteranno nel Signore le ossa umiliate

Tonalità:

sol minore per entrambe le versioni.

Indicazioni ritmiche:

RN indica 3/4; LD non dà indicazioni.

Autori:

entrambe le versioni indicano Luigi Agustoni.

Altre osservazioni:

- in RN il numero 321 comprende sia l'antifona che il salmo, mentre in LD antifona e salmo sono indicati con due numeri differenti (349 e 350);
- le due versioni sono identiche.

350 Pietà di me, o Dio, secondo la tua misericordia



LD	350	Pietà di me, o Dio, secondo la tua misericordia
RN	321.2	Pietà di me, o Dio, secondo la tua misericordia

Tonalità:

sol minore per entrambe le versioni.

⁹ Già presente, identico in LD*: LD*470.

Indicazioni ritmiche:

assenti.

Autori:

LD indica Felice Rainoldi, mentre per RN l'autore è Luigi Agustoni.

Altre osservazioni:

- In RN il testo dei versetti 18 e 19 (di LD) sono fusi in uno solo; inoltre RN traslascia la dossologia finale (Gloria al Padre, ecc.);
- salvo questa osservazione, le due versioni sono identiche.

354 L'anima mia ha sete di te

LD	354	L'anima mia ha sete di te ¹⁰
RN	331a	L'anima mia ha sete di te

Tonalità:

fa maggiore per entrambe le versioni.

Indicazioni ritmiche:

RN indica 2/4 + 3/4; LD non dà indicazioni.

Autori:

LD indica Luigi Agustoni, mentre per RN l'autore è Felice Rainoldi.

Altre osservazioni:

- le due versioni sono identiche;
- in RN il numero 331, oltre all'antifona, comprende anche il salmo; in LD invece antifona e salmo sono indicati con due numeri differenti (354 e 355); tuttavia, per il salmo, LD e RN usano schemi melodici differenti.

366.1 La mia eredità, o Signore

LD	366.1	La mia eredità, o Signore ¹¹
RN	329.1	La mia eredità, o Signore

¹⁰ Già presente, identico in LD*: LD*156.

¹¹ Già presente in LD* (LD*489), con ritmo leggermente diverso e in tonalità di mi bemolle maggiore.

Tonalità:

fa maggiore per entrambe le versioni.

Indicazioni ritmiche:

EG indica 2/4; LD non dà indicazioni.

Autori:

entrambe le versioni indicano Felice Rainoldi.

Altre osservazioni:

le due versioni sono identiche.

366.2 I puri di cuore

LD	366.2	I puri di cuore
RN	329.2	I puri di cuore

Tonalità:

fa maggiore per entrambe le versioni.

Indicazioni ritmiche:

assenti.

Autori:

entrambe le versioni indicano Felice Rainoldi.

Altre osservazioni:

le due versioni sono identiche.

371.1 Di te si dicono cose stupende / Le sue fondamenta sono sui monti

LD	371.1	Di te si dicono cose stupende
RN	201a	Di te si dicono cose stupende

Tonalità:

la minore per entrambe le versioni.

Indicazioni ritmiche:

RN indica 6/8; LD non dà indicazioni.

Autori:

entrambe le versioni indicano Felice Rainoldi.

Altre osservazioni:

- le due versioni sono identiche;
- in RN il numero 201, oltre all'antifona, comprende anche il salmo; in LD invece antifona e salmo sono indicati con due numeri differenti (371.1 e 371.2).

371.2 Le sue fondamenta sono sui monti



LD	371.2	Le sue fondamenta sono sui monti
RN	201b	Le sue fondamenta sono sui monti

Tonalità:

la minore per entrambe le versioni.

Indicazioni ritmiche:

assenti.

Autori:

entrambe le versioni indicano Felice Rainoldi.

Altre osservazioni:

- si tratta del salmo associato all'antifona LD-371.1;
- le due versioni sono identiche.

387 Cantate al Signore un canto nuovo



LD	387	Cantate al Signore un canto nuovo ¹²
RN	73.2	Cantate al Signore un canto nuovo

Tonalità:

fa maggiore (ma senza si bemolle in armatura) per LD; mi bemolle maggiore (senza la bemolle in chiave) per RN.

Indicazioni ritmiche:

assenti.

Autori:

entrambe le versioni indicano Joseph Gélineau.

Altre osservazioni:

- In RN, con il numero 73, il salmo è associato all'antifona “Per noi è nato un bambino”, non disponibile in LD.
- RN non riprende il testo di LD-387, ma utilizza il testo di LD*332; lo schema melodico è invece identico;
- è forse opportuno segnalare l'esistenza del canto LD-382, che usa uno schema melodico molto simile a LD-387, ampliato a versetti di maggiore lunghezza.

¹² Già presente in LD* (LD*332), con un testo assai differente in molti dettagli.

388 Dio ci ha mandato

LD	388	Dio ci ha mandato ¹³	versione A
KG98	36	Gehet hin in alle Welt	versione B
KG98	87	Du machst uns den Tisch bereit	versione B
KG98	338	Christus ist geboren ... Gott hat uns	versione B
KG98	365	Werde Licht, Jerusalem	versione B
KG98	366	Christus ist geboren ... In ihm ist Gott erschienen	versione C
KG98	446	Christus ist erstanden ... Seid ihr mit Christus	versione B
KG98	458.3	Christus ist erstanden ... Er hat den Tod bezwungen	versione B
KG98	464	Christus ist erstanden ... Ehr sei dem Vater	versione C
KG98	485	Gott hat uns seinen Geist geschenkt	versione B
KG98	490	Christus ist erhöht zum Vater	versione C
EG	303	Du machst uns den Tisch bereit	versione B
EG	338	Gehet hin in alle Welt	versione B
EG	396	Christus ist geboren ... Gott hat uns	versione B
EG	465	Christus ist erstanden ... Seid ihr mit Christus	versione B
EG	505	Gott hat uns seinen Geist geschenkt	versione B
CG	443	Du machst uns den Tisch bereit	versione B
CG	543	Christus ist geboren ... Gott hat uns	versione B
CG	583	Werde Licht, Jerusalem	versione B
CG	655	Christus ist erstanden ... Seid ihr mit Christus	versione B
CG	675.3	Christus steigt auf zur Höhe	versione C*
CG	684	Gott hat uns seinen Geist geschenkt	versione B
CG	733	Gehet hin in alle Welt	versione B

versione C: scritta in notazione quadrata sul pentagramma*

Tonalità:

fa maggiore per LD-388, KG98-365, KG98-366, KG98-464, KG98-490, CG583 e CG-675.3; sol maggiore per tutte le altre versioni.

Indicazioni ritmiche:

assenti, ma in tutte le versioni B una minima indica la pulsazione.

Autori:

LD indica “gregoriano e Luigi Agustoni”; gli altri innari indicano “dall’antifona *Notum fecit Dominus*, attorno all’anno 1000”.

¹³ Già presente, identico in LD*: LD*251.

Altre osservazioni:

- in realtà, tutte quelle che abbiamo contrassegnato come “versioni B”, e “versioni C” si differenziano tra di loro per alcuni piccoli dettagli (qualche sillaba in più, presenza di un versetto, ecc.); per motivi di spazio abbiamo rinunciato a segnalare queste differenze.
- le versioni di KG98-36, EG-338 e CG-733 sono identiche tra di loro;
- le versioni di KG98-87, EG-303 e CG-443 sono identiche tra di loro;
- le versioni di KG98-338, EG-396 e CG-543 sono identiche tra di loro;
- le versioni di KG98-446, EG-465 e CG-655 sono identiche tra di loro;
- KG98-458.3 è uguale a KG98-446, ma senza la strofa salmodica;
- le versioni di KG98-485, EG-505 e CG-684 sono identiche tra di loro;
- le versioni di KG98-365 e CG-583 sono identiche tra di loro; KG98-365 comprende anche un salmo con il suo schema melodico;

419 Camminerò alla presenza del Signore



LD	419	Camminerò alla presenza del Signore ¹⁴
RN	315	Camminerò alla presenza del Signore

Tonalità:

mi minore per entrambe le versioni.

Indicazioni ritmiche:

RN indica 2/4; LD non dà indicazioni.

Autori:

entrambe le versioni indicano Felice Rainoldi.

Altre osservazioni:

- le due versioni sono identiche;
- in RN il numero 315, oltre all'antifona, comprende anche il salmo.

428 Apritemi le porte della giustizia



LD	428	Apritemi le porte della giustizia ¹⁵
RN	314	Apritemi le porte della giustizia

¹⁴ Già presente, identico in LD*: LD*491.

¹⁵ Già presente, identico in LD* (LD*478), ma nella tonalità di mi maggiore.

Tonalità:

mi bemolle maggiore per entrambe le versioni.

Indicazioni ritmiche:

RN indica 2/4 + 3/4; LD non dà indicazioni.

Autori:

entrambe le versioni indicano Luigi Agustoni.

Altre osservazioni:

- le due versioni sono identiche;
- in RN il numero 314, oltre all'antifona, comprende anche il salmo.

432 Udii una voce dal cielo

LD	432	Udii una voce dal cielo
RN	338	Udii una voce dal cielo

Tonalità:

re maggiore per entrambe le versioni.

Indicazioni ritmiche:

RN indica 2/4 + 3/4; LD non dà indicazioni.

Autori:

entrambe le versioni indicano Felice Rainoldi.

Altre osservazioni:

- le due versioni sono identiche;
- in RN il numero 338, oltre all'antifona, comprende anche il salmo.

433 Esultai, quando mi dissero

LD	433	Esultai, quando mi dissero ¹⁶
RN	320.1	Esultai, quando mi dissero

Tonalità:

sol maggiore per entrambe le versioni.

Indicazioni ritmiche:

RN indica 2/4 + 3/4; LD non dà indicazioni.

¹⁶ Già presente in LD* (LD*39a) in una versione ritmica leggermente diversa

Autori:

entrambe le versioni indicano Luigi Agustoni.

Altre osservazioni:

- le due versioni sono identiche;
- in RN il numero 338, oltre all'antifona, comprende anche il salmo.

434 Quale gioia, quando mi dissero



LD	434	Quale gioia, quando mi dissero
RN	320.2	Quale gioia, quando mi dissero

Tonalità:

sol maggiore per entrambe le versioni.

Indicazioni ritmiche:

RN indica 1 (intendendo 1/1); LD non dà indicazioni.

Autori:

entrambe le versioni indicano Luigi Agustoni.

Altre osservazioni:

- RN traslascia la dossologia finale (Sia gloria al Padre onnipotente, ecc.);
- a parte questo, le due versioni sono identiche.

436 Luce per me sarai, o Signore



LD	436	Luce per me sarai, o Signore
RN	332.1	Luce per me sarai, o Signore

Tonalità:

la maggiore per entrambe le versioni.

Indicazioni ritmiche:

RN indica 6/8; LD non dà indicazioni.

Autori:

entrambe le versioni indicano Felice Rainoldi.

Altre osservazioni:

- le due versioni sono identiche;
- in RN il numero 332, oltre all'antifona, comprende anche il salmo.

437 A te levo i miei occhi



LD	437	A te levo i miei occhi
RN	332.2	A te levo i miei occhi

Tonalità:

la maggiore per entrambe le versioni.

Indicazioni ritmiche:

assenti.

Autori:

entrambe le versioni indicano Felice Rainoldi.

Altre osservazioni:

- RN traslascia la dossologia finale (Sia gloria al Padre e al Figlio, ecc.);
- a parte questo, le due versioni sono identiche.

439 Coloro che seminano in lacrime



LD	439	Coloro che seminano in lacrime ¹⁷
RN	318.1	Coloro che seminano in lacrime

Tonalità:

re minore per entrambe le versioni.

Indicazioni ritmiche:

RN indica 2/4 + 3/4; LD non dà indicazioni.

Autori:

entrambe le versioni indicano A. Pini.

Altre osservazioni:

- le due versioni sono identiche;
- in RN il numero 318, oltre all'antifona, comprende anche il salmo.

440 Quando il Signore ricondusse i prigionieri



¹⁷ Già presente, identico in LD*: LD*414a.

LD	440	Quando il Signore ricondusse i prigionieri ¹⁸
RN	318.2	Quando il Signore ricondusse i prigionieri

Tonalità:

re minore per entrambe le versioni.

Indicazioni ritmiche:

RN indica 1 (intendendo 1/1); LD non dà indicazioni.

Autori:

entrambe le versioni indicano A. Pini.

Altre osservazioni:

- RN traslascia la dossologia finale (Sia gloria al Padre Creatore, ecc.);
- a parte questo, le due versioni sono identiche.

475 Lodate Dio nel suo Santuario



LD	475	Lodate Dio nel suo Santuario ¹⁹
RN	288	Lodate Dio nel suo Santuario

Tonalità:

fa maggiore per entrambe le versioni.

Indicazioni ritmiche:

RN indica 2/4 + 3/4; LD non dà indicazioni.

Autori:

entrambe le versioni indicano Giovanni Maria Rossi.

Altre osservazioni:

- in RN vengono suggeriti gli accordi in vista di un accompagnamento (anche) con chitarre.
- nella terzultima battuta (della parte riservata ai versetti) RN modifica completamente lo schema melodico;
- a parte questo, le due versioni sono uguali.

(continua nel prossimo numero)

Lauro Filippini

¹⁸ Già presente in LD* (LD*414b), con melodia e testo leggermente differenti.

¹⁹ Già presente in LD* (LD*333), con un testo di sole 3 strofe (invece delle 4 proposte in LD e RN).

Gita ATO dalla Mascioni

19 giugno 2015

I comitati ATO – belle riunioni in alcune serate di venerdì – sono spesi a mangiare biscotti, se qualcuno li ha portati per tutti, e a discutere di temi, per noi, appassionanti. Il capitolo gite, da qualche tempo, è attraversato da un invito di Andrea Mascioni. Andremo a trovarlo? Gita di comitato? Di gruppo? Quella annuale lanciata con iscrizioni trasmesse da bollettino e assemblea? Andrea, organaro di una ditta che sarà nota ai più ormai, spesse volte ci ha fatto compagnia sui bus affittati dalla ATO per portare i soci a visite guidate di organi e/o ristoranti e ha allacciato con noi un sodalizio e una amicizia forte e sentita. Tra una conversazione e l'altra alle soste nei viaggi aveva fatto cenno a progetti che non vi potrei citare più. Ecco, la curiosità mia e dei soci è pressante perché sappiamo da tempo immemorabile che la Mascioni e l'organaro in Ticino hanno molte storie in comune. Andrea, è da menzionare, non è un caso unico. Molti altri organari di altre ditte della vicina Italia ci sono vicini. Si muovono con noi anche tecnici, ingegneri, insegnanti di scuole professionali, dilettanti della costruzione casalinga di oggetti di varia natura, tutte persone attratte dall'opportunità che una associazione come la nostra offre per sondare l'interdisciplinarietà dell'organaria.

Finalmente data e ora sono suggeriti da Andrea. Dopo una pubblicità, si raccolgono iscrizioni rappresentative dei vari interessi menzionati sopra e si decide per il viaggio con delle macchine. Ne bastano tre, il sottoscritto accetta di contattare il proprietario di una di queste per fare da autista e si organizzano gli appuntamenti con tutti. Arriviamo con buon anticipo (guido io). Marina è con me, e ci spiega dettagliatamente perché il fratello non le presta l'automobile per andare in Italia. Stando a lui ci sarebbero nuove regole che non permettono di guidare un veicolo non proprio se il proprietario non è tra i passeggeri oltreconfine. Non è il mio caso perché Peppino Manzoni, compagno di viaggio tra i più amabili, è con noi ed è ben contento di non avere lo stress della guida. L'idea del prestito della macchina è sua. Ecco, a ogni viaggio si impara qualcosa di nuovo. La vita diventa sempre più complessa. Si cerca sempre di più la qualità in ogni cosa. In auto ho anche una giovane organista che si sta diplomando un po' dappertutto in varie discipline. Le spiegazioni che ci fornisce sono un'ulteriore conferma ... l'evoluzione nei gusti e nelle esigenze è veloce anche dove si usufruisce di patrimoni culturali e di vecchie istituzioni.

Sono le cinque del pomeriggio, finalmente i battenti della Mascioni si aprono non prima che Andrea ci accolga sul parcheggio con un discorso introduttivo. Ci si presenta anche se tutti già si conoscono almeno di vista. Andrea spende qualche parola per commentare il ruolo della sua ditta nella difesa del patrimonio organaro, da non confondersi con quelle dell'Associazione Italiana Organari (precisazione simpatica a una mia domanda impertinente). Compare un bel giovanotto che vedremo successivamente a Magadino al festival e, per chi ci è stato di noi, a una Masterclass estiva in Italia.

Si passa al “piatto forte”. Il Santuario di Fatima in Portogallo, quello costruito sull’esempio di Lourdes al seguito di apparizioni famose in tutto il mondo, ha commissionato un lavoro importante e stiamo per entrare nel suo cantiere. Il vecchio organo, imponente, con tre corpi separati collocato in tre punti diversi ma gestiti da una unica consolle, è stato condannato. La critica unanime a questo strumento, che ormai non funzionava più, è la eccessiva somiglianza tra loro dei registri e delle canne. C’era monotonia timbrica passando da uno all’altro e la versatilità stilistica non era tale da far contenti gli organisti, limitati nel repertorio nonostante la mole dello strumento. Questa è stata la carta vincente della Mascioni, vincitrice del concorso indetto, che ha potuto convincere i titolari di Fatima della bontà di un progetto di costruzione nuova, un solo grande corpo centrale e una varietà stilistica per consentire un vasto repertorio concertistico. Sopralluoghi e rilevamenti hanno preceduto lo smontaggio e il trasporto in ditta.



Entriamo e facciamo tappa di fronte all’intonatore delle canne. Egli ripete sostanzialmente le critiche espresse prima e fa una dimostrazione del marchingegno che si è costruito per preintonare le canne. Questa è una sua specialità, non necessaria a ditte concorrenti visto che l’intonazione sul posto è, in ogni caso, necessaria. È però preferibile avere nell’ambiente

di destinazione già qualcosa di pronto a suonare, in modo da sentire meglio come si vuole procedere all’intonazione vera e propria.

Il labirinto di corridoi ci fa scorgere vecchi tesori. Rimarranno nascosti per un po’, mi sembra di capire. Alla sala superiore siamo attorno a un tavolo con della documentazione. Ai muri ci sono volumi interessanti e un rinfresco preparato per noi. Numerose immagini e fotografie sono appese alle pareti. Da un computer Andrea spiega in dettaglio la storia dello strumento e l’elaborazione del progetto. Scopriamo che la torre campanaria, che vediamo dall’esterno nelle foto che tutti ricordiamo trasmesse da molte tv, è il luogo dove c’era e dove sarà inserito il re degli strumenti. Le simulazioni a tre dimensioni al computer descrivono l’antecedente e il futuro. Il realismo permette di andare sul sicuro nel misurare l’impatto visivo del lavoro e ci lascia ammirati. Lo scadenario è pronto, i pochi mesi necessari alla costruzione sono motivo di orgoglio e incentivo a dare il meglio. Tutto sarà finito e in uso in Portogallo mentre si stampano queste righe.

Scendiamo, il grande locale per la lavorazione del metallo è sfruttato in ogni interstizio. Canne di ogni forma e grandezza sono disposte dappertutto. Passare attorno ai tavoli è attraversare un labirinto. Si ammirano gli attrezzi di lavoro. Un lingotto, pe-

santissimo per tutti noi che lo solleviamo, è usato come esempio della densità straordinaria della lega su cui si lavora. La giovane organista decide che deve fare esercizi per avere la forza fisica necessaria all'esame di pianoforte.

Il locale delle consolle – sono tante – ci presenta quella originale. Oggi non si lavora più così, sono passati pochi decenni ma questa sontuosità nelle decorazioni e nelle sculture è ora impensabile. Il legno è bellissimo, scuro, compatto, perfettamente liscio e monocromatico. Lo stile monumentale, liberty forse, è indefinibile, impressionante in ogni caso. Accanto c'è il non meno



bel lavoro moderno dei nostri. Quanto lusso. Quante tastiere, registri, pedali di espressione e il design nelle curve lavorate con una precisione da fantascienza.

La navata centrale è il cantiere per il corpo in legno del manufatto. Lo visitiamo all'esterno e all'interno come un ritrovamento archeologico. Le dimensioni superano di molto quanto noi amanti dell'organo conosciamo abitualmente. La tecnologia necessaria ad assemblare tutti quei pezzi è ammirevole. Io e un avventore ci chiediamo come potevano gli antichi fare altrettanto con i mezzi e con i legni non necessariamente stagionati e dunque non sicuri nelle deformazioni che avrebbero assunto con il tempo.

Tornati nella sala superiore per l'aperitivo Andrea riesce a convincerci che non possiamo ignorare le sue raccomandazioni per un ristorante a qualche chilometro da lì sul Lago Maggiore. Io e, penso, tutti gli crediamo e, nonostante divergenze di vedute sul percorso più opportuno, ci ritroviamo sul posto e gustiamo, come consigliatoci da chi ci ha mandato, il misto di primi piatti di pesce seguito, è ovvio, dal primo e secondo e quant'altro. Che bella giornata. Il colore blu del cielo limpido e ventoso ci propizia bei momenti in compagnia nella terrazza interna con ottimo servizio e gradevole silenzio.

Il mio ritorno a casa sarà meno avventuroso del previsto. Dopo aver lasciato a Lugano Marina e la ragazza organista-pianista-musicologa (e siciliana) accompagno Pepino con la sua auto a Taverne e mi appresto a prendere un treno dopo mezzanotte per tornare ad Ascona. Per quanto incredibile riesco ad arrivare a casa in bus a quell'ora impossibile. La spesa era coperta sia all'andata sia al ritorno dalla giornaliera arcobaleno con abbonamento metà prezzo.

Per dire, si può vivere anche da pedoni e da organisti. Grazie ATO!

Giovanni Beretta

LUGANO - CHIESA S. NICOLAO
OPUS 1065 - 1984
RESTAURO 2014



Da 180 anni al servizio dell'arte organaria

MASCIONI
dal 1829

WWW.MASCIONI-ORGANS.COM

Masterclass con Ludger Lohmann a Barzio

La musica organistica tedesca dal Barocco al Romanticismo

18-21 agosto 2015

In primavera in una newsletter ATO era stata segnalata una masterclass su *La musica organistica tedesca dal Barocco al Romanticismo* tenuta dall'organista tedesco Ludger Lohmann a Barzio tra il 18 e il 21 agosto 2015. Subito sono stata attirata da questa proposta, tanto più che diversi anni fa ho potuto conoscere, se pur di sfuggita, il maestro. Le date erano convenienti e, dopo la scoperta che Barzio non si trova neanche così lontano dal Ticino nella regione del Lago di Como, vicino a Lecco, la decisione era presa: m'iscrivo.

E non sono stata l'unica socia ATO: ben quattro sui nove membri del nostro comitato hanno colto l'occasione. E così lunedì 17 agosto il nostro presidente Lauro Filipponi, Raffaella Raschetti, Enrico Gianella e io ci siamo recati nella Valsassina, dove abbiamo alloggiato in un albergo nelle vicinanze di Barzio.

Il giorno seguente, la mattina alle 9.00 nella Chiesa Parrocchiale S. Alessandro Martire a Barzio ci siamo trovati con una trentina di persone: ben 19 partecipanti attivi e una decina di uditori.

L'organizzatore Daniele Invernizzi, organista e dipendente presso la ditta Mascioni, dopo il saluto ufficiale, ci ha presentato brevemente l'organo della chiesa, uno strumento meccanico a tre tastiere con 38 registri costruito da Mascioni nel 1978, che tra gli insider viene chiamato "fratello maggiore" dell'organo Mascioni 1984 (III/42) di San Nicolao Lugano-Besso. Infatti, il prospetto è molto simile all'organo della chiesa luganese. La disposizione invece è più neobarocca rispetto a quella più eclettica di San Nicolao.

Poi si è presentato Ludger Lohmann che in un buon italiano ci ha salutato e introdotto



nella tematica del corso mettendoci subito a nostro agio. E subito sono iniziate le lezioni vere e proprie tanto attese, in particolar modo dai giovani ed entusiasti partecipanti attivi, in parecchi provenienti dalle vicinanze di Lecco e Como, e qualcuno da località italiane più lontane. Solo una giovane russa, pur non sapendo una parola d'italiano, è venuta dalla lontana Mosca per assistere a questo corso di Lohmann. Gli altri stranieri eravamo noi, il quartetto ticinese con tre partecipanti attivi ed Enrico come uditore.

Senza tanto aspettare che qualcuno di noi avesse il coraggio di rompere il ghiaccio mettendosi alle tastiere, Lohmann ha invitato il più giovane partecipante, un ragazzo quattordicenne, a suonare il preludio e fuga in mi minore BWV 533 di Johann

Sebastian Bach. Dopo l'esecuzione dell'intero brano, il maestro ha dato diverse spiegazioni a tutti. Poi si è messo all'organo suonando parti del brano dando diverse indicazioni specifiche al giovanissimo corsista che infine ha risuonato il pezzo dal quale erano chiaramente udibili gli spunti appena ricevuti.

E in questo modo il maestro procedeva con ogni brano e partecipante, fin quando tutti i diciannove attivi avessero avuto il loro turno. Poi riprendeva il giro con gli attivi in modo che nel corso dei quattro giorni ognuno avesse avuto la possibilità di usufruire almeno due volte del suo insegnamento.

Anche la sequenza dei brani non era lasciata al caso. Dopo diverse pagine di Bach si è passati al periodo romantico con alcune composizioni di Mendelssohn per poi ritornare con Buxtehude al periodo barocco. Tra i pezzi di questi tre compositori più presentati, regolarmente erano inseriti dei brani di Bruhns, Muffat, Froberger, Schumann, Liszt o altri,



il che rendeva il corso variato e vivo. Grazie alla grande conoscenza musicologica e filologica di Lohmann, non mancavano gli interessanti e istruttivi commenti, intercalati talvolta da un aneddoto.

Lohmann si esprimeva in modo netto, diretto, senza tante divagazioni, ma senza nessuno schematismo e rigorismo interpretativo. Per l'esecuzione seguiva sì una chiara linea interpretativa curando molto i dettagli, in particolare i vari aspetti dell'articolazione, però lasciando intravedere anche una certa libertà di esecuzione. Per esempio alla domanda se suonare una determinata nota con o senza bemolle, non rispondeva tout court di fare così o così, secondo quello dettato magari da un certo trattato o una determinata edizione musicale. Consigliava invece, soprattutto se non si avevano chiare indicazioni, di lasciare agire la sensibilità musicale cercando di addentrarsi nel carattere del brano e del suo periodo, e di decidere anche con una sana intuizione. Interessante notare come Lohmann cerca di far cantare l'organo che per sua natura ha un suono piuttosto fisso. Non raramente suggeriva di pensare una frase in crescendo o decrescendo, e ciò non solo in brani romantici. Effettivamente così l'interpretazione, unita a un'articolazione curata e precisa, conquista cantabilità, ma anche vitalità e slancio.

Impressionante come Lohmann conosce il vasto repertorio organistico. Non importava che brano si stava trattando, lui poteva sedersi all'organo e suonarlo come se lo avesse preparato per un prossimo concerto.

Un intermezzo un po' diverso c'è stato la sera dopo la prima giornata di corso, il martedì 18 agosto. A Margno, a circa 20 km da Barzio, dove si trova un organo di Giuseppe Bernasconi del 1859, ha avuto luogo un concerto con musiche dell'Ottocento italiano. Caso vuole che l'interprete fosse Giancarlo Parodi che un mese dopo avrebbe tenuto la masterclass ATO a Bellinzona. È stato un interessante, e anche divertente, momento musicale per le numerose persone accorse, e per noi anche un'ottima introduzione alla musica organistica italiana dal Seicento all'Ottocento, tema del corso proposto dalla nostra associazione in settembre.

La sera del terzo giorno della masterclass c'è stato il concerto dei partecipanti. Per non avere un programma lunghissimo, inevitabilmente Lohmann ha dovuto fare una scelta tra i diciannove corsisti attivi. Questa però non fu fatta solo in base al livello di bravura e padronanza tecnica, ma anche secondo criteri di scelta dei brani da proporre. Ciò permetteva pure a chi non aveva preparato un grande Bach o un'intera sonata di Mendelssohn di suonare al concerto e così anche qualcuno di noi ticinesi ha avuto l'occasione di presentarsi con un brano. Per tutti è stata una serata molto bella e arricchente.

La mattina dopo ci siamo incontrati di nuovo per le lezioni. È stato apprezzato il fatto di aver avuto ancora un giorno di corso senza dover pensare alla preparazione del concerto dei partecipanti. Infatti, si sono potuti riprendere e approfondire ancora alcuni aspetti musicali e interpretativi.

A conclusione della masterclass, si è svolto la sera il concerto tenuto dal maestro stesso in veste d'interprete di un impegnativo programma di pagine d'autori del periodo trattato durante il corso. Dopo quattro giorni d'intenso lavoro d'insegnamento e con pochissime ore a disposizione per la sua preparazione, Lohmann è riuscito con grande maestria a offrire al numeroso pubblico della regione, ai corsisti e ai loro parenti e conoscenti una serata davvero speciale. La sua limpida e sicura esecuzione, il fraseggio chiaro e l'articolazione precisa e viva sono stati il riassunto concreto del suo insegnamento che avevamo ricevuto.

Dopo il concerto, in un contesto amichevole e allegro, è avvenuta la consegna ufficiale dei diplomi di partecipazione, un documento ricco di ornamentazioni colorate in formato A3 che ciascuno con il giusto orgoglio ha potuto portarsi a casa.

Infine in un vicino ristorante ci si è riuniti per una pizza e per un momento conviviale prima di congedarsi.



Poi ognuno è ritornato alla propria quotidianità arricchito da nuove esperienze e spunti musicali utili per la propria attività d'organista e ricolmo di gratitudine e di riconoscimento al grande organista e musicista Ludger Lohmann per questi quattro giorni indimenticabili trascorsi a Barzio.

Marina Jahn

Masterclass ATO settembre 2015

Bellinzona, Collegiata dei SS. Pietro e Stefano
19-20 settembre 2015

Il tradizionale appuntamento formativo promosso dalla Associazione Ticinese degli Organisti ha avuto luogo quest'anno presso la Collegiata di Bellinzona. Lo strumento della Collegiata è il decano degli organi ticinesi. Esso conserva pressoché integralmente l'originario materiale fonico di Graziadio Antegnati (1588). A questo materiale assolutamente pregevole e ottimamente conservato si sono aggiunte successivamente e per



per ampliamento le integrazioni di Giovan Battista Biroldi (1750), Paolo e Giovanni Battista Chiesa (1793) e Carlo Bossi (1810). Lo strumento è stato infine oggetto di un'operazione di ripristino affidata alla casa organaria Mascioni, sotto

la supervisione del M° Luigi Ferdinando Tagliavini. L'opera si è conclusa nel 1998. La complessa e plurisecolare vicenda storica dell'organo della Collegiata ne fa lo strumento ideale per esplorare la letteratura organistica italiana di tre secoli.





Da queste condizioni è nata l'idea di affidare al M^o Giancarlo Parodi l'incarico di tenere una Masterclass sul repertorio italiano dal Seicento all'Ottocento. Preceduta da un concerto del Maestro Parodi, che ha ottimamente messo in evidenza le diverse *anime* dello strumento con un nutrito programma di autori rappresentativi dei secoli XVII, XVIII e XIX, la Masterclass si è svolta nelle giornate di sabato 19 e domenica 20 settembre, con un breve *excursus*, la mattina di domenica, all'organo della Chiesa Parrocchiale dei SS. Giovanni Evangelista e Martino di Bironico (organo di anonimo del XVII secolo). Ritornando al tema, va detto che la partecipazione a una Masterclass con il M^o Parodi offre l'opportunità di contestualizzare il repertorio organistico, di soppesare e passare al vaglio le scelte esecutive e interpretati-

ve attraverso una minuziosa e approfondita disamina storica alla quale un musicista non può sottrarsi. Si tratta di un *paradigma interpretativo* che – se messo in atto – distingue l'organista *musicista* dal *semplice* organista. Infatti, se è indispensabile e necessario rifarsi alle fonti della prassi esecutiva (laddove esistenti), è anche vero che questa condizione non è del tutto sufficiente. Di fatto, la riduzione alle sole fonti e al dato notazionale rischia di diventare una *ri-*



duzione materialistica che non rende integralmente giustizia all'interpretazione musicale del repertorio preso in considerazione. Quest'ultima deve tenere conto di una complessità per comprendere la quale è necessario allargare lo sguardo ampliando l'indagine storica, sovente sconfinando in prassi esecutive di altri ambiti musicali. Ma è soprattutto il contesto culturale ad amplissimo raggio – non sempre esclusivamente musicale – a fare da riferimento per la ricerca. Una corretta ricerca dei canoni interpretativi non può marginalizzare le condizioni storiche, sociali, culturali, estetiche, materiali, spirituali e anche emotive in cui si sono trovati a operare gli autori del passato: ogni piccolo dettaglio di questo intreccio serve a dar forma a una visione più *concreta* e quindi più vicina alla realtà del brano che dobbiamo eseguire. Un ultimo particolare riguarda noi stessi come parte di questo variegato intreccio. In quanto esecutori, elementi essenziali della produzione sonora di un brano, oltre alla responsabilità della ricerca storico-filologica abbiamo il compito di interagire con un presente caratterizzato da condizioni particolari (il tipo di strumento, l'acustica del luogo, etc.) al fine di far valere con una *libera responsabilità* le nostre scelte di *organisti musicisti*. Abbiamo potuto esperire – grazie a questa lezione – quanta attualità espressiva possano contenere i brani di un repertorio “antico” e quanto essi riescano ancora a comunicarci e a comunicare attraverso la nostra professione di organisti.



Alessandro Passuello

L'organo della chiesa parrocchiale dei SS. Giovanni Evangelista e Martino a Bironico (comune di Monteceneri)

scheda descrittiva

Bibliografia:

MISCHIATI OSCAR, *Gli organi della Svizzera italiana*, vol. III, *Organi antichi del Sottoceneri*, Ricerche Musicali nella Svizzera italiana, Lugano 1993.

A CURA DELLA SOCIETÀ DI STORIA DELL'ARTE IN SVIZZERA, *Guida d'arte della Svizzera Italiana*, Bellinzona 2007.

Su internet:

<http://orgeldokumentationszentrum.ch/#/detail/2262/recent>

Centro di documentazione organologica di Lucerna, diretto da Marco Brandazza.



La chiesa, documentata sin dal 1205, fu consacrata nel 1438.

Sulla base di accenni nei libri contabili della parrocchia, l'organo dovette essere costruito in una data imprecisata, ma prima del 1682, sotto la cura del Prevosto Giovanni Battista Buoni. Che la spesa fosse importante e che i pagamenti si dovettero protrarre per diversi anni lo testimoniano vari altri documenti d'archivio redatti dal prevosto Giuseppe Quadrio, successore di Buoni.

Nel 1755 l'allora Parroco Antonio Maria Curonico affidò all'organaro Domenico Caccia, di Corido della Pieve di Porlezza, la riparazione dello strumento.

Altre riparazioni vennero eseguite negli anni 1772-74, sempre dallo stesso organaro.

Nel 1786, in occasione dei lavori effettuati nel periodo in cui era Priore Domenico Guidetti, furono "messi di nuovo nell'organo" i Contrabassi.

Nel 1810, dato lo stato dello strumento, la congregazione dei Venerabili della Confraternita del SS. Sacramento decise di farlo riparare incaricando il Priore Carlo Buoni di cercare una persona idonea allo scopo. Nel 1811 si decise dunque di ricorrere a Carlo Bossi (Bergamo), sulla base di un progetto da lui già presentato.

Ancora nel 1820 lo stesso Carlo Bossi ricevette 231 Lire per aver "ritoccato" l'organo e aggiunto i Timpani.

In seguito sono ancora documentati vari interventi di manutenzione e di restauro: con l'organaro Somanini (1857), Luigi Mentasti (1878), Enrico Cavaglieri (1915). Per quest'ultimo intervento è conservato il rapporto di D. Giuseppe Spinelli (20 ottobre 1915) dove si afferma che *"La meccanica venne intieramente rifatta ed è degna di lode la nuova tastiera che, mediante un ingegnoso sistema di leve, riuscì silenziosa e leggera come negli organi pneumatici-tubolari e pronta come in quelli meccanici."*

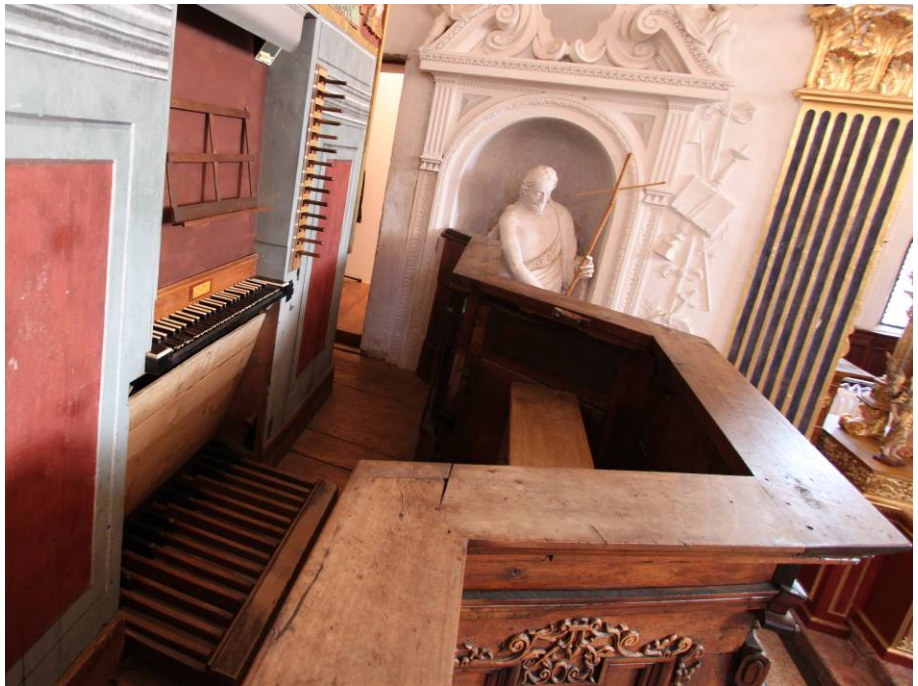
Lo stato attuale dello strumento è frutto dell'ultimo restauro compiuto da Hans Füglistner di Grimisuat (Vallese) nel 1960.

Anche questo restauro, secondo il parere di Oscar Mischiati, non è esente da critiche¹: ecco quanto scrive²: *"Nel restauro effettuato da Hans Füglistner nel 1960 lo strumento ha perduto inspiegabilmente numerosi elementi originali o pre-esistenti: il somiere di basseria, manticeria, tastiera, pedaliera, crivello, tavole di cate-nacciatura (sia della tastiera che dei registri); si noti del resto l'estremamente improbabile successione delle manette e l'altrettanto poco attendibile presenza del Flauto 2 Bassi, senza contare la sua collocazione sul somiere a ridosso della facciata (posizione consueta per i registri ad ancia)."*



¹ Si veda ad esempio la scheda riguardante l'organo di Morcote: Bollettino ATO N. 22, pag. 35 e segg.

² Mischiati, op. citata, pag. 56.



Facciata di 21 canne appartenenti al registro “Principale” (da fa_1 a mib_3), disposte a cuspid.

Tastiera di 51 tasti ($do_1 - re_5$).

I tasti “cromatici” della prima ottava ($do\#_1$, mib_1 , $fa\#_1$, $sol\#_1$) non hanno canne proprie, ma sono accoppiati meccanicamente a quelli dell’ottava superiore.

Pedali orizzontale di 24 tasti ($do_1 - si_2$), costantemente unita alla tastiera.

Ogni registro di pedale consta di solo 12 note ($do_1 - si_1$); nella seconda ottava (do_2 , si_2) risuonano le stesse canne della prima.

Trasmissione meccanica sia per la fonica che per i registri.

Somiere a vento, con 12 pettini.

Registri per il Manuale e per il Pedale azionati da manette spostabili e fissate a incastro, disposte su di un’unica colonna a destra della tastiera.

per il Manuale:

Voce umana	[8’, da do_3]
Flauto Soprani 2’	[da do_3]
Flauto Bassi 2’	[da do_1 a si_2]
Flauto 4’	[le prime 12 note (da do_1 a si_1) non hanno canne proprie, ma azionano le corrispondenti canne del registro Ottava 4’]
Cornettino	[3 file, 2 2/3’ + 2’ + 1/3/5’, da do_3]
Vigesimanona 1/2’	[ritornella al mi_2 , fa_3 , $fa\#_4$]
Vigesimasesta 2/3’	[ritornella al sol_2 , $sol\#_3$]
Vigesimaseconda 1 1/3’	[ritornella al $do\#_3$, re_4]
Decimanona 1 1/3’	[ritornella al sol_4]
Decimaquinta 2’	
Ottava 4’	
Principale 8’	

per il Pedale:

Basso armonico 8’	[ritornella al do_2]
Contrabasso 16’	[ritornella al do_2]

Divisione tra bassi e soprani: $si_2 - do_3$

[concerne solo Flauto 2’, Cornettino e Voce umana]

Accessori:

Tiratutti del Ripieno [azionano i registri del Ripieno (da Principale a Vigesimanona e i due registri di pedale)]

Mantice a stantuffo, posto verticalmente in un vano a destra, esterno alla cantoria.

Elettroventilatore.

Altezza del corista (la_3): 449 Hz a 11°C.

Lauro Filippini

Improvvisare all'organo: come iniziare

Resoconto sul seminario tenutosi a Gordola
sabato 3 ottobre e sabato 10 ottobre 2015

Quest'anno l'attività formativa dell'ATO riproponeva il seminario avente come tema l'improvvisazione, intesa come possibilità, durante un servizio religioso, di suonare qualcosa in modo estemporaneo indipendentemente o quasi da uno spartito, nonché dalle note di un canto, rimanendo però nell'ambito tonale.



L'interesse più comune presso gli organisti attivi nelle parrocchie, come ho già avuto modo di scrivere su queste pagine, è infatti quello di saper proporre a un'assemblea, *performances* più o meno brevi che richiamino la tonalità e il carattere dei canti in programma.

A tal proposito ci siamo dunque avvalsi di modelli, di schemi e di tracce fondati, ad esempio, su concatenazioni armoniche prestabilite oppure su forme particolari, e pur tuttavia, senza che queste diventino strettamente vincolanti.

Con le prime infatti vi è la possibilità di esercitare la variazione metrico-ritmica, la fioritura melodica in ogni parte, ma anche la possibilità di usare il modello proposto in modo frammentario o parziale proprio come si può fare, per intenderci, con le parole rispetto alle frasi.

Con le seconde invece – ho accennato alle forme particolari e nel nostro caso si è trattato di *toccata* – la possibilità di invenzione è ancora più ampia: la forma proposta ha un carattere decisamente libero il quale permette di “sostare”, o meglio, di “correre” su e giù con scale e arpeggi prima di decidere dove andare a fermarsi per poi forse... riprendere.

Tornando all'aspetto del carattere dei canti è interessante notare che un inno processionale, o canto d'inizio, è generalmente festoso e solenne – si terrà certamente in considerazione il tempo litur-

gico – per cui la sua introduzione, o intonazione, per mezzo di una toccata può rivelarsi scelta felice, mentre il canto d’offertorio e il canto di comunione si contraddistinguono per un maggior raccoglimento. Qui ben si addice preludere o continuare con dei “versetti”.

Uno schema armonico con moto del basso omoritmico e, spesso, per gradi congiunti (ma anche con i salti tipici delle progressioni armoniche di vario tipo e delle cadenze) può portare a risultati convincenti e – forse non ancora nello stile della canzona o dei versetti di D. Zipoli – ancor più gratificanti se, praticando, giungeremo a creare diminuzioni e piccole imitazioni tra le voci (potrà essere qualcosa che si avvicina di molto ai tempi lenti dei Voluntaries inglesi di J. Stanley e contemporanei).

Le possibilità si ampliano poi se – al di là della corretta prassi esecutiva: è nostra produzione e decidiamo noi! – ci si sbizzarrisce con i registri e, a tre voci, si suonano pedale e manuali separati con la conquista, in aggiunta, di un ulteriore affinamento, tanto da avvicinarsi... alle sonate in trio.

Forum di organisti ☺ ☺ ☺

Soggetto: improvvisare durante la messa

Da: seba85 A: giro83

Le sonate in trio di Bach (sì accidenti!) e anche tutti gli altri brani d’autore sono più belli di quello che riesco ad inventare io! Perciò tanto vale... ☺

Soggetto: improvvisare durante la messa

Da: giro83 A: seba85

Hai ragione. Però durante un offertorio o una comunione non hai sempre a portata di mano il brano in quella tonalità e nemmeno il tempo per cercarlo e mettertelo sul leggio e poi: vuoi mettere, ogni tanto, la soddisfazione di creare qualcosa di simile a quello che hanno creato i grandi e magari con dentro qualcosa della melodia del canto appena fatto o che si sta per cantare?

Sai la gente...? ☺

Chi si accorge, neh!” aha ha ha ha.....

Trattandosi, similmente al precedente, di un corso introduttivo e illustrativo e senza perciò una vera e propria connotazione di percorso, la partecipazione attiva dei presenti è stata discreta.

Vivace d’altro canto l’interesse mostrato, per cui intendo, in un prossimo futuro, proporre ai partecipanti degli incontri per percorsi personalizzati.

Raffaella Raschetti

Uscita organistica / Visita a Milano

sabato 24 ottobre 2015

È scuro ancora ma i 15 organisti dell'ATO sono già in piedi. Oggi si va a Milano. Automobile fino a Chiasso, poi treno (stracolmo) fino a Milano, metropolitana per gli spostamenti in città. Lauro conosce bene la capitale lombarda e ci porta con sicurezza nei luoghi previsti. C'è entusiasmo, curiosità, voglia di suonare!



Il primo strumento che visitiamo è un gioiello di Gian Giacomo Antegnati del 1557, rimaneggiato da Balbiani nel 1877 e restaurato dalla Ditta Mascioni nel 1982 con criteri storico-filologici. Cantoria sopra gli stalli del coro delle monache e cassa armonica riccamente lavorata. Tastiera di 50 note, pedaliera a leggio, registri azionati “a manetta”. Nel corso dell'ultimo restauro (1982), ricostruzione su modelli “antegnateschi” della tastiera e pedaliera, del somiere “a vento” e delle canne mancanti.

Inizio da “Mamma mia”: l'organo non funziona, non c'è elettricità. Dopo laboriose ricerche finalmente l'organo “respira” e subito Lauro si mette alla tastiera e ci presenta con corte improvvisazioni i singoli registri: Principale, le varie file del Ripieno, Fiffaro e Flauti. Segue



una *Toccata V* per l'elevazione di Froberger. Poi Raffaella presenta una *Toccata* di Storace e una *Canzona* dalla Messa della Madonna di Frescobaldi. Marina suona la *Toccata avanti la Messa della domenica*, l'*Aria variata “La Frescobaldiana”* di Frescobaldi e una *Toccata* di Pasquini. Achille ripropone Frescobaldi con l'*Aria detta “Balletto”*, Gian Pietro ci suona un *versetto* di Carissimi e Lauro infine conclude ancora con Frescobaldi: la *Toccata VI* dal II libro.

Una presentazione generosa dello strumento dalle sonorità soavi (bellissimo il Principale da 8') e dai Ripieni tipici e brillanti.



Ma il secondo miracolo di San Maurizio sono gli affreschi che coprono tutte le pareti: diversi splendidi cicli cinquecenteschi di Bernardino Luini, Giovanni Pietro Luini e altri. Gli ultimi restauri, iniziati nel 1984, sono terminati all'inizio di questo secolo!

Un consiglio: se andate a Milano, prendetevi il tempo di visitare San Maurizio con i suoi affreschi splendidi di mille colori! Ne vale veramente la pena!



Quindi ci rechiamo a Sant'Alessandro in Zebedia, poco lontano dal Duomo, dove gli organari Dell'Orto e Lanzini ci presentano il loro piccolo gioiello: un organo copia del Gottfried Silbermann della Marienkirche di Rötha (vicino a Lipsia): 1 tastiera, Pedale e 12 registri. I tedeschi direbbero "Klein aber oho!". Sonorità robuste (tipiche di Gottfried Silbermann) dato che il piccolo strumento deve reggere l'acustica di una delle più grandi chiese di Milano.



Inizio dedicato a J. S. Bach: Achille con diverse *Variazioni Goldberg*, Giovanni con delle *Suite francesi*, Lauro con alcuni *Corali Neumeister* e Raffaella con il *Preludio e Fuga in sol maggiore BWV 541*. Marina propone la *Toccata IV* di Muffat, la *Toccata in mi* di Pachelbel e il Corale *Wie schön leuchtet der Morgenstern*. Poi Gian Pietro con un *Postludio* di Nicolas Lebègue e Achille con *Christ lag in Todesbanden* di Scheidemann. E altri, e altro: sono risuonati anche diversi Preludi e Fughe di Bach (Fughe 543, 546, 552).

Pranzetto in comune allegria poi via per San Simpliciano con il bus, e tra la folla perdiamo alcuni soci che ci raggiungeranno in seguito!



Ci attende Sofia, un'allieva di Lorenzo Ghielmi, che ci presenta lo strumento di Ahrend del 1990, 3 tastiere + pedaliera; 35 registri, in stile nordico tedesco, con bel prospetto provvisto di Positivo tergale; trazione interamente meccanica. Si inizia con la presentazione dei registri attraverso la Partita bachiana "*O Gott du frommer Gott*". Ogni registro è una pura "goduria": Principale lirico, Ri-

pieni brillanti, Sesquialtera tagliente, Ance ben equilibrate col Plenum, Pedale ben presente con Ance 16'- 8'- 4'. Un vero gioiello di arte organaria!

E il concerto continua con Marina: il Corale *Vater unser* di Böhm e due altri brani di Buxtehude. Poi Raffaella con una sua composizione: *Variazioni su "Nitida stella"* (nell'ATO ci sono anche compositori!). Seguono gli scalpitanti Achille con il Corale *Herr Christe der einige Gottessohn* di Scheidemann e Lauro con diversi corali *Neumeister* di Bach. Infine Giovanni pure con la Partita *Christ lag in Todesbanden* e il Corale *Allein Gott in der Höh sei Ehr*, pure di Bach. Si tratta proprio di uno strumento dalle sonorità eccelse, ben equilibrate, che riempiono la gigantesca navata della basilica romanica.

Ci congediamo ringraziando Sophie anche per averci aiutato a scegliere una registrazione adeguata per i nostri brani!



Non vi sembra che abbiamo esagerato? Un repertorio così grande e variato in un solo giorno lo si sente solo nelle maratone organistiche oltralpe. Ma l'ATO sa fare miracoli!!

Rieccoci in Patria soddisfatti dalle belle sonorità ascoltate: grazie Lauro, Gian Pietro e Achille per l'ottima organizzazione!

Sarebbe bello se queste nostre uscite fossero più frequentate dai nostri soci ATO: proprio non volete vivere questi bei momenti unici e arricchenti?

Enrico Gianella



Due concerti d'organo dedicati a Johann Sebastian Bach

Lugano-Besso, chiesa di S. Nicolao

venerdì 8 e 15 aprile 2016

Nella primavera 2016, per l'ottavo anno consecutivo, Marina Jahn e Stefano Molardi proporranno nella Chiesa San Nicolao a Lugano due concerti d'organo dedicati a Johann Sebastian Bach. Eseguiranno il Preludio e Fuga in do minore BWV 546, il Preludio e Fuga in re maggiore BWV 532, il Preludio in la minore BWV 569, le Fantasie BWV 562, 563, 570, 1121, la Fuga in do minore BWV 575, la Canzona in re minore BWV 588, il Trio in re minore BWV 583, la quinta e la sesta Sonata in trio, e diversi Corali vari.

L'appuntamento sarà per venerdì 8 aprile e venerdì 15 aprile 2016, sempre alle ore 20.30.

L'entrata è libera; è gradita un'offerta.

(red.)

Vendita, noleggi
servizio tecnico
accordature, riparazioni

Via Canonica 18
CH - 6900 Lugano
Tel. 091-922 91 41
Fax 091-923 91 71

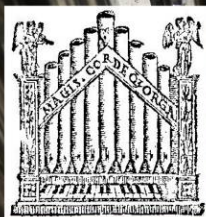
www.bottegapianoforte.ch
bottegapianoforte@bluewin.ch

Piano Probst AG, Chur
www.pianoprobst.ch
una succursale della
bottegapianoforte

LA BOTTEGA DEL
PIANOFORTE

STEINWAY & SONS

*Ci pensiamo noi
al miglior suono...*



Colzani organi s.n.c.

di Ilie Colzani e Ettore Bastici

Costruzione, restauro e manutenzione
di organi a canne

associati alla



ASSOCIAZIONE
ITALIANA
ORGANARI

Via Varesina 90, 22079 Villa Guardia (Como)

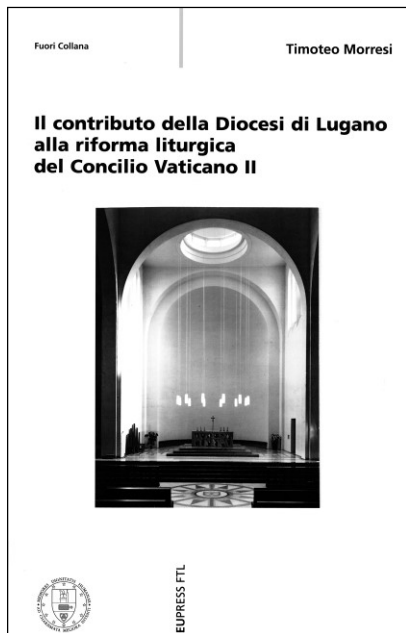
tel./fax 0039031/483027

e-mail: info@colzaniorgani.it

www.colzaniorgani.it

La Diocesi di Lugano e la riforma liturgica del Concilio Vaticano II

Timoteo Morresi, *Il contributo della Diocesi di Lugano alla riforma liturgica del Concilio Vaticano II* (FC 4), Eupress FTL, Lugano 2014



Il Concilio Vaticano II sembra essere stato confinato nella storia e con esso ovviamente anche gli importanti contenuti della Costituzione “Sacrosanctum concilium” e delle Istruzioni di “Musicam sacram”, per citare unicamente i documenti più vicini a noi che ci occupiamo di liturgia e di musica sacra.

Si tratta di un’impressione personale, avvalorata però da costatazioni reali. Una è che in varie nostre chiese, talune delle quali importanti e guidate da sacerdoti giovani, non solo di estrazione straniera, si è ripreso a strapazzare chitarre e a cantare brani languidi e sdolcinati, di scarsissimo valore in assoluto, introdotti da chi non è in chiaro sulle competenze e sulla musica in genere e pure sui testi. E quello che è preoccupante è che in quasi tutte le accezioni, i responsabili effettivi sono i preti. Mons. Lazzeri quasi non sembra volerci credere, garantendo che in Seminario i nostri sacerdoti

sono stati e sono tuttora preparati bene sulla liturgia e sui canti. Infatti assicura che il libro di canti e preghiere ufficiale della Diocesi, il “Lodate Dio”, è in pratica testo unico, usato quotidianamente dai futuri sacerdoti. Non dubitiamo delle sue affermazioni, insinuando però che allora sarebbe peggio ...

Abbiamo ritenuto di fare cosa utile ricordare quanto ha contribuito la Diocesi di Lugano alla riforma liturgica del Concilio Vaticano II.

Nel 2012 il vescovo Pier Giacomo Grampa incaricò Timoteo Morresi di presentare in modo ordinato il contributo della nostra Diocesi alla riforma del Vaticano II. Dopo due anni di lavoro, all’inizio del 2015, la Facoltà di Teologia di Lugano ha pubblicato il volume di 156 pagine nel quale l’autore ripercorre eventi e persone della Riforma Liturgica legati alla Diocesi di Lugano.

Lo scorso 26 maggio un importante numero di persone sono convenute nell’aula magna della Facoltà di teologia dell’Università della Svizzera Italiana, per la presentazione del libro di Morresi. Ha fatto gli onori di casa il nuovo rettore don Robert Roux assieme all’ex rettore, mons. Chiappini, subito seguito da mons. Lazzeri che

ha motivato la volontà della Diocesi, allora presieduta da mons. Grampa, di produrre un documento che riportasse quanto fu fatto in funzione della giusta interpretazione dei contenuti del Concilio Vaticano II.

Ha poi parlato lo stesso mons. Grampa, vescovo emerito e promotore della ricerca. L'autore ha chiuso ringraziando coloro che lo hanno aiutato: l'archivista della Diocesi Piergiorgio Figini in particolare, purtroppo scomparso lo scorso anno, ma anche tutte le persone intervistate che hanno fornito particolari, riguardo specialmente al Seminario di Lugano e ai primi convegni liturgici.

Nel volume si documenta "il contributo offerto dalla Chiesa che è in Lugano, grazie alla sua posizione di Chiesa tra il Nord e il Sud dell'Europa" (dalla Prefazione di mons. Grampa). Uno sguardo rapido alla Cronologia (1953 - 1970) favorisce la lettura degli avvenimenti, trattati in otto capitoli.

Il primo oseremmo addirittura definirlo "divertente": come si celebrava prima della riforma liturgica. Chi è in là con gli anni troverà spassosi passaggi, soprattutto circa quel che succedeva nelle "messe basse": il dialogo – in latino! – tra celebrante e chierichetti, il *Suscipiat* recitato da tutta l'Assemblea con effetti del tipo torre di Babele, la "messa grande", i vesperi e le altre funzioni, i canti popolari ("Noi vogliam Dio!"), e la maltrattata "Missa de Angelis" ... In buona sostanza: si contestualizza il bisogno di cambiamento.

"Il movimento liturgico internazionale: lo sfondo teologico e culturale" fa da titolo al secondo capitolo. Obiettivo centrale era la partecipazione attiva di tutti i fedeli alla liturgia. Nel contesto nostro diocesano, l'autore inquadra la meravigliosa figura di don Martino Signorelli, prima professore di lettere e di musica nel Seminario di Lugano, in un secondo tempo rettore del Collegio Papio. La documentazione è copiosa, mirata e scelta con criteri che fanno scoprire, anche ai meno attenti, divertentissimi passaggi di alcuni scritti di Signorelli. È qui che viene proposta la questione della funzione nuova delle *Scholae cantorum*. Il lavoro di aggiornamento progredisce e aumentano pure gli interpreti di una operazione che si preannuncia fondamentale. E si succedono, quasi naturalmente, figure nuove, quelle che marcheranno il percorso del rinnovamento.

Luigi Picchi, un compositore al servizio della liturgia.

Picchi, al Seminario San Carlo di Lugano, avvia e forma all'organo intere generazioni di chierici per più di trent'anni (1935 - 1968). È stato un punto di riferimento per ottenere giudizi di valore sulle nuove composizioni indirizzate alle funzioni liturgiche: a sapere cioè se fossero adatte alla liturgia innanzitutto e inoltre se, tecnicamente, alla portata di un organista parrocchiale. Picchi riteneva fondamentale la partecipazione dell'Assemblea. Oggi nessuno oserebbe sostenere il contrario. Ecco allora d'obbligo estendere un grande Grazie al maestro comasco, ma pure a don Luigi Agustoni, l'allievo prediletto di Picchi.

Luigi Agustoni aveva studiato canto gregoriano al Pontificio Istituto di Musica Sacra di Milano e ottenuto il diploma di Magistero a Roma. Legato a dom Eugène

Cardine prima e in seguito a dom Gajard del monastero di Solesmes, culla del gregoriano, si afferma in tutta Europa con pubblicazioni fondamentali per l'interpretazione dei canti gregoriani. I suoi studi comparati dei documenti da lui letti con la competenza dell'esperto (San Gallo – Stiftsbibliothek Cod. 359, 339, 390 e 391, Einsiedeln 121, Laon 239) hanno portato avanti il discorso del come cantare il gregoriano nel modo maggiormente aderente alle intenzioni iniziali. Il suo interesse conglobava la liturgia nelle varie accezioni. Grazie alla sua attiva partecipazione a incontri specialistici in Germania soprattutto, ma anche a Maastrich, in Belgio, in Francia, ovviamente in Italia e altrove, Agustoni fu una delle menti più autorevoli anche nei nuovi studi sul canto gregoriano.

Il seme era gettato e i risultati non tardarono a emergere, grazie anche all'appoggio concreto di papa Benedetto XVI nei suoi discorsi e in precise direttive.

L'argomento attualmente è portato avanti dall'Associazione internazionale "Universa laus" per lo studio del canto gregoriano e della musica al servizio della liturgia. Timoteo Morresi ne è tuttora socio attivo.

La quarta appendice del libro (pag. 139 e segg.) riporta le annotazioni di una conferenza inedita, tenuta da don Luigi Agustoni a Orselina nel marzo del 1971. La lettura di queste note è veramente da raccomandare.

Don Luigi Cansani ebbe un ruolo importante come compositore di canti non solo destinati ai libri liturgici e infine **don Silvano Albisetti**, in pratica l'autore di tutti i testi destinati alla composizione dei canti liturgici.

Argomento del terzo capitolo sono i convegni internazionali. Di quello di Lugano (il terzo della serie), che si tenne dal 14 al 18 settembre 1953, sono riassunti gli argomenti e presentati alcuni testi, con le "reazioni" di alcuni partecipanti ai lavori.

Il periodo dei convegni si concluse ad Assisi nel 1956. In quell'occasione mons. Mistrorigo ha presentato la "Collectio rituum luganensis", con questo commento: "D'autres éléments remarquables se trouvent dans cette Collectio rituum qui honorent le diocèse de Lugano et réjouit tous les fidèles de langue italienne".

È facile immaginare la gioia e l'entusiasmo che suscitarono le prime produzioni in ambito liturgico, uscite dall'attività del Centro di liturgia pastorale della Diocesi di Lugano, istituito il 25 aprile 1953. Il libro di canti e preghiere "Il popolo alla Messa" ebbe un successo notevole anche nelle diocesi italiane vicine (Quarto capitolo).

Il quinto capitolo, di fondamentale importanza, riassume le linee guida della Costituzione Sacrosanctum Concilium sulla liturgia (1963) ed è la base del Vaticano II.

Il brevissimo sesto capitolo si occupa della figura di mons. Angelo Jelmini. È ottimo il senso diplomatico dell'autore nel passare tra le situazioni di disagio e di fierezza "di esserci" di quel nostro vescovo!

Gli ultimi due capitoli mettono in evidenza i cambiamenti nella Diocesi.

La data del 7 marzo 1965, prima domenica di quaresima, è storica: la prima messa in italiano!

In questo periodo emerge la figura di **don Valerio Crivelli**, nuovo convinto protagonista della bontà del Vaticano II. Assume la direzione del Centro cattolico radio e TV, lo fa crescere e soprattutto maturare. Possiamo affermare che è con lui che la Diocesi inizia a dare gli sperati frutti. Fiore all'occhiello la prima edizione del libro di canti e preghiere "Lodate Dio" (1970), il cui successo si ebbe rapidamente anche all'estero. Firmato dal vescovo emerito mons. Ernesto Togni, impostato da don Valerio e realizzato per testi e musica da don Luigi Agustoni e da **don Felice Rainoldi**, compositore prolifico ma mai ripetitivo, inventore di melodie stupende e armonizzatore raffinato e moderno. Fu chiamato dal papa Giovanni Paolo II a far parte della Commissione pontificia di musica, dove rimase fino alla sua quiescenza. Il nostro grazie non ha fatto in tempo a giungere fino nella sua Valtellina, dove viveva da alcuni anni, in verità non molto "felice". Non avrebbe alcun senso commentare. Infatti il 31 dicembre scorso ci ha lasciati per sempre. Parecchi di noi lo ricorderanno con nostalgia e commozione.

Chiudiamo e ci riportiamo sull'introduzione che puntava il dito contro "coloro che stanno dimenticando, in tempi straordinariamente brevi, quando la liturgia si riformava in Ticino in modo serio".

Timoteo Morresi (1973).

Luganese, dottore in musicologia dell'Università di Ginevra (con uno studio su un autore della scuola di San Petronio a Bologna, nel Seicento), aveva già al suo attivo un profilo biografico di Ferdinando Fontana (1850 - 1919), librettista di Puccini, poeta dialettale, profugo in Svizzera, per le edizioni Giampiero Casagrande.

Peppino Manzoni

Sommario

Prefazione: Il grande contributo di una piccola Chiesa

Premessa

1. Come si celebrava prima della riforma liturgica
2. Il movimento liturgico internazionale: lo sfondo teologico e culturale
3. Il Convegno internazionale di studi liturgici a Lugano
4. La produzione del Centro di Liturgia e Pastorale di Lugano
5. La Costituzione *Sacrosanctum Concilium* del Concilio Vaticano II
6. Il vescovo Jelmini al Concilio
7. I cambiamenti della liturgia promossi e attuati in Diocesi
8. La riforma liturgica matura

Appendici

Bibliografia

Indice dei nomi

Il libro è acquistabile al prezzo di Fr. 17 presso la Facoltà di Teologia di Lugano.

Arte Organaria e Organistica 93 e 94

N. 93 ottobre-dicembre 2014

Editoriale – Vittorio Carrara

Con il numero 93 si è concluso il ventennale della rivista, ideata da Vittorio Carrara e Arturo Sacchetti. Nonostante il panorama musicale non fosse particolarmente propizio per il mondo organistico, l'esperienza editoriale si è rivelata una "passeggiata in compagnia di tanti amici", in un clima di stima reciproca e desiderio di collaborazione e scambio. La rivista è stata fin dall'inizio un contenitore di contributi rivolti alla divulgazione della conoscenza organistica e organaria, con l'aiuto di una grafica accattivante e di una duplice vocazione culturale e didattica. Fondamentale è stato anche il sostegno – sotto forma di stimoli e consigli – di organari, organisti e appassionati. Un ringraziamento particolare è infine rivolto all'assiduo collaboratore Wijnand van de Pol. A tutti i lettori va l'augurio che la Rivista possa proseguire il più a lungo possibile la passeggiata iniziata vent'anni fa.



Incontri – *Un'arte senza compromessi* – Andrea Macinanti

Nella rubrica "incontri" troviamo un'ampia e dettagliata presentazione della figura di Romain Legros, organaro e cembalario di origini corse ma residente e attivo in Italia (Veneto). Allievo di Formentelli, Legros è conosciuto e apprezzato soprattutto per gli interventi di manutenzione e restauro di strumenti antichi, operazioni che egli conduce sulla base di una profonda conoscenza delle tecniche costruttive del passato, unitamente a una minuziosa disamina delle caratteristiche foniche dello strumento da restaurare. Fedele a questi principi, Legros pratica un'arte che non scende a compromessi con le mode del momento, a costo di restare al margine di un "mondo che blandisce sempre più la mercificazione dell'arte".

Liturgia – *L'organo nella liturgia: fra primazia e compromessi sul Re degli Istrumenti* – Gilberto Sessantini

È necessario ritornare al dibattito conciliare per comprendere i motivi della detronizzazione e del conseguente declino dell'organo quale strumento principe della liturgia. Considerando il trinomio musica-liturgia-cultura, lo spirito di rinnovamento ha dato maggiore peso a quest'ultima, stabilendo che fosse la cultura a determinare quale musica e quale liturgia fosse auspicabile per una data assemblea celebrante.

Da qui l'errore di scindere il binomio organo-musica sacra, un binomio consolidato da una cultura e da un sentire millenari, oltrech  da una funzionalit  liturgica che l'organo solamente tra gli strumenti pu  assolvere in modo adeguato. Ma dato che primazia non significa anche supremazia, e dato che l'organista d'oggi deve fare i conti con il repertorio di canti liturgici, i compromessi sono sempre possibili, nel rispetto di un progetto liturgico adeguato alla celebrazione.

Restauro/1 – Una ricca tavolozza timbrica – Francesco Tasini

Grazie all'intervento di Dell'Orto&Lanzini viene recuperato l'assetto fonico dell'organo della Chiesa Parrocchiale di Santa Maria Assunta di Castelfranco Emilia. Lo strumento   opera di Agostino Scarabelli Traeri (1767), ultimo esponente di una tradizione organaria, quella dei Traeri, operante nei territori Estensi e nella loro capitale Modena. La dinastia dei Traeri fu fondata dal bresciano Carlo Traeri (1632-1691), allievo degli ultimi rappresentanti della famiglia organaria degli Antegnati. Soggetto a numerosi interventi (integrazione e ampliamento), lo strumento presenta la caratteristica disposizione fonica suddivisa in registri di principale (con ripieno e fifara per la levatione) e registri da concerto, inizialmente limitati alla coppia di flauti (VIII e XII) e tromboncini, successivamente modernizzati dall'organaro bolognese Alessio Verati (1799-1873) con i registri di fagotto basso, tromba soprano e clarone basso.

Restauro/2 – Quel francese sobrio e delicato – Diego Cannizzaro

Ed   invece grazie all'intervento della ditta Mascioni che l'organo della Cattedrale di Catania   tornato a suonare dopo un lungo periodo di silenzio. Lo strumento fu costruito nel 1877 dall'organaro francese Nicolas Théodore Jaquot, titolare dell'omonima ditta di Rambevillers. Un'interessante ricostruzione storica dei motivi che hanno portato un organaro dei Vosgi a costruire in una terra ricca di tradizioni organarie spiega l'importanza dello strumento e del suo recupero. L'organo di Jaquot corrispondeva a un mutato interesse estetico, a un cambiamento di rotta rispetto alla tradizionale organaria orientata alle sonorit  teatrali-operistiche. Ma le mode passano e quindi, sul finire dell'Ottocento, in epoca di riforma cecilianica, anche l'organo della Cattedrale, che per le sue caratteristiche soddisfaceva pienamente alle nuove esigenze, non era ritenuto idoneo relativamente alla forma e alla collocazione stabilite originariamente da Jaquot. Di qui una serie di interventi che ne hanno decretato, nel corso degli anni, il declino e il conseguente silenzio. Il recupero della ditta Mascioni ha conservato anche gli elementi pi  significativi dell'intervento Laudani&Giudici del 1926 (spostamento e ampliamento con canne di fattura tedesca), considerato fondamentale per l'equilibrio fonico in relazione all'ambiente. Da questa linea di intervento sono nate esigenze e soluzioni innovative, soprattutto per quanto riguarda il sistema di trasmissione.

Cultura – quando l'organista diventa un mistero – Umberto Forni

L'organista "misterioso" cui fa riferimento il titolo dell'articolo   Francesco Rovigo

(1541 ca. - 1597), attivo a Mantova presso la corte del Duca Guglielmo Gonzaga. Allievo di Claudio Merulo a Venezia, dove probabilmente ebbe contatti anche con Girolamo Cavazzoni, Francesco Rovigo trascorse un periodo a Graz in qualità di apprezzato organista alla corte di Carlo II d'Asburgo. Solo nel 1591 tornò definitivamente a Mantova, dove divenne "organista eccellentissimo", musicista "tanto raro da sonar l'organo" sia a corte che presso la Basilica di Santa Barbara (dove sembra sia sepolto accanto a Jaques de Wert). Tali attestati di bravura vanno considerati ancor più meritori se si considera che Francesco Rovigo si trovò a lavorare accanto a musicisti del calibro di Jaques de Wert, Ludovico Grossi da Viadana, Gian Giacomo Gastoldi, Alessandro Striggio e un giovane Claudio Monteverdi. Eppure, di lui rimangono solamente un Salmo a 8 (del periodo trascorso a Graz), un Magnificat e alcune Messe. Tenendo conto che "l'organista... improvvisava i versetti per rispondere al gregoriano, poi la toccata avanti la messa, quella per l'Elevazione, la fuga breve dopo l'Epistola, magari una francesina al Communionio e un po' di ripieno dopo l'Ite Missa est... e tutto questo per due messe cantate al giorno, senza contare i vesperi e le altre pratiche devozionali", è un vero peccato che nessuna produzione strumentale di Francesco Rovigo ci sia pervenuta.

Profili – L'arte dei suoni secondo Gabriele D'Annunzio – Michele Bosio

È nota la predilezione di D'Annunzio per la musica, in particolare quella di Wagner. Numerosi i contributi del Vate in forma di libretti, suggestioni, etc., ma quel che interessa qui è il rapporto con la musica antica. Tra le figure più significative per la biografia del poeta spicca Pierluigi da Palestrina. L'ascolto di un mottetto realizzato all'organo divenne un'esperienza così significativa da essere trasposta nel romanzo *Il fuoco*. Nel 1925 D'Annunzio espone a Benito Mussolini l'idea di fare un film su Palestrina, allo scopo di incrementare il culto della Nazione, al pari di Dante e Michelangelo (la Missa *Ascendo ad Patrem* avrebbe dovuto essere rinominata *Ascendo ad Patriam*). In un'epoca in cui la conoscenza della musica antica era un terreno quasi del tutto inesplorato, D'Annunzio curò personalmente una serie di revisioni e trascrizioni di opere strumentali italiane del XVIII secolo, con il contributo di Malipiero e Pizzetti (per i tipi dell'Istituto Editoriale Italiano di Milano). Stessa considerazione per Claudio Monteverdi (si può dire che fu proprio D'Annunzio a dare inizio alla Monteverdi Renaissance) e per Girolamo Frescobaldi (meriterebbe riferire l'episodio occorso a Venezia, nel 1917, quando, sotto il suono delle sirene d'allarme per un'incursione aerea, D'Annunzio si fece ripetere 24 volte una Toccata di Frescobaldi – probabilmente la *Toccata per la Levatione* della Messa degli Apostoli, delegando due militari al funzionamento manuale del mantice allorché venne meno la corrente elettrica...). Altrettanto meritevoli di nota gli episodi riferiti all'amicizia tra il Poeta e Marco Enrico Bossi, all'epoca direttore del Liceo Musicale di Venezia. Fu D'Annunzio a volere che l'amico musicista fosse ricordato con un'epigrafe posta sulla facciata del Teatro Sociale di Como, epigrafe in cui Marco Enrico Bossi viene definito come "L'organista dalle mille anime" e "l'alto signore dei suoni".

Editoriale – Francesco Tasini

Alcune considerazioni storiche sulla liturgia e sul canto liturgico possono illuminare il compito artistico e ministeriale che spetta all'organista. Per la Chiesa è sempre stata imprescindibile l'esigenza di un'espressione musicale artistica degna della liturgia. I versetti paradigmatici “cantate inni con arte” oppure “Maledictus homo qui facit opus Dei negligenter” sono testimonianza di questa tensione artistica. La cura dell'espressione musicale nella liturgia è allo stesso modo fondamento della cura del patrimonio storico, “espressione della storia della fede”. Il recupero alla piena funzionalità di uno strumento storico con la sua restituzione all'originario splendore ha quindi un valore intrinsecamente “liturgico”.



In breve – Organaria da museo

Una sezione del *Museo Civico di Crema e del Cremasco* verrà permanentemente dedicata alla diversificata presenza dell'arte organaria nella provincia lombarda. Il progetto ha avuto il sostegno della Fondazione Cariplo e del Comune di Crema. Presenti i vari protagonisti della storia organaria: Lingiardi, Franceschini, Cadei, Inzoli, Tamburini. Nella stessa città esiste anche una scuola di formazione professionale per la costruzione e il restauro degli organi. Inaugurazione avvenuta il 9 maggio 2015, con ampia proposta di visite, passeggiate e concerti.

Monumenti – La grande sala dei suoni di ghiaccio – Michela Ruffatti

Se in Italia le più recenti e famose sale da concerto non brillano per la presenza dell'organo da concerto, in una “remota” regione della Cina, lo Heilongjiang, situata nell'estremo nord-est del paese (la Manciuaria), la ditta organaria Ruffatti ha costruito uno strumento a tre manuali e 35 registri. L'organo si trova all'interno dell'Auditorium del modernissimo centro culturale della città di Harbin. La città, che conta 5 milioni di abitanti (e oltre 10 milioni nell'area metropolitana), è famosa per le sculture di ghiaccio, essendo situata in una delle regioni più fredde della Cina. A questa particolarità si è ispirato l'architetto giapponese Arata Isozaki, che ha progettato l'edificio partendo dall'idea di un grande cristallo di ghiaccio galleggiante sull'acqua. L'organo è collocato dietro il palco e, data la particolare conformazione dell'Auditorium, risulta così essere il punto focale dell'intera sala. Nella progettazione dell'impostazione fonica si è seguito il principio di garantire una buona versa-

tilità dello strumento, rendendolo adatto sia al repertorio classico che a quello romantico. Particolarità della consolle è la sua mobilità che le consente di essere collegata allo strumento in diversi punti del palco, a seconda delle esigenze. L'inaugurazione dell'organo è prevista per la fine del 2015.

Restauro – Un modello dall'inedita fisionomia – Cesare Mancini

A causa della mancanza di fonti significative, è difficile ricostruire la storia della presenza dell'organo nella Chiesa del Santissimo Crocifisso del Santuario Casa di Santa Caterina a Siena. Con buona probabilità, il luogo di culto deve aver ospitato nel XVII secolo un organo con canne di legno, una tipologia di strumento diffusa nella Toscana di fine Cinquecento – primo Seicento. Alla Bottega Organaria Puccini di Migliarino (Pisa) è stato affidato il compito di procedere a un radicale restauro dell'organo presente, ripristinando la trasmissione meccanica conformemente al cospicuo corpo di canne seicentesche. La disposizione fonica presenta, accanto alla classica fisionomia italiana (registri dall'VIII alla XXII), un'apertura a risorse foniche che permettono l'accesso a un più vasto repertorio. Ecco quindi una nuova Quintadena, una Tromba 8' di gusto francese, un Controfagotto 16' di scuola olandese, e una Vox Humana di provenienza statunitense. Più che di ripristino o di recupero si deve parlare di un riassetto che fa dello strumento in questione una presenza dalla fisionomia del tutto inedita, un "primo e importante passo per colmare una deplorevole lacuna, e come tale va segnalato quale modello e impulso per l'intero territorio".

Osservatorio – L'isola degli organi – Roberto Milleddu

Ampia pagina dedicata alla realtà organaria della Sardegna. Tra i secoli XVIII e inizio XX la tipologia di strumento presente è invariabilmente quella dell'organo positivo, di piccole/medie dimensioni, dotato dei registri di principale/ripieno, di un flauto e della voce umana. È soprattutto l'organaria napoletana a essere presente sull'isola, sia come esportatrice di strumenti che come realizzatrice in loco. Sono diversi gli organi costruiti, nella seconda metà del Settecento, dal valtellinese Giuseppe Lazzari, arrivato sull'isola come parte delle maestranze chiamate a realizzare manufatti in marmo, per lo più artigiani provenienti dalla Valle d'Intelvi. Verso la fine del Settecento e per tutto l'Ottocento, i luoghi di culto cittadini si aprono alle mode della vicina penisola: compaiono strumenti orchestrali di dimensioni più ampie, tendenza alla quale resteranno sempre estranee le piccole comunità rurali. Tra fine Ottocento e inizi Novecento prevale la presenza di case organarie del Nord Italia e della Toscana (Lingiardi e Tronci). Nell'Isola manca una scuola organistica, per cui non viene avvertita l'esigenza di un adeguamento dell'organaria a un vero repertorio organistico. Bisognerà attendere il secondo dopoguerra per vedere attive le grandi fabbriche italiane dei Mascioni, Balbiani Vegezzi-Bossi e soprattutto Tamburini, con un modello d'organo di tipo eclettico a trasmissione elettrica, conforme ai codici dell'Adunanza di Trento del 1930. A tutt'oggi la Sardegna è rimasta fedele a

questa tipologia di strumento, fatta eccezione per qualche raro caso di strumento a trasmissione meccanica.

Cultura – “Sa musica de sa Sardigna” – Angelo Castaldo

Lo studio dettagliato, dedicato alla musica organistica in Sardegna, correda il precedente contributo sulla presenza organaria nell’Isola. Va premesso che la Sardegna è terra di una cultura ancestrale, millenaria e ancora presente sia in città che soprattutto nei piccoli centri rurali. Questo ha comportato una visione che non antepone alla realtà una netta separazione tra l’ambito sacro e quello profano, tra liturgia e festa popolare, tra oralità e scrittura, professionismo e artigianato. A partire dal 1469 viene istituito presso la Cattedrale di Cagliari il beneficio della Cappella di Santa Caterina, detto degli organi. Ai maestri di cappella e agli stessi organisti spettava il compito di formare nuovi allievi. Anche a Sassari (Duomo di San Nicola) e ad Ales (Cattedrale di San Pietro) è attestata l’istituzione di un beneficio atto a garantire un adeguato servizio musicale liturgico. A Bosa (Cattedrale di Santa Maria Immacolata) tale beneficio viene svolto anche da laici, in mancanza di personale consacrato. È il caso di Benedetto Edelstetten, nativo di Lucerna, sergente maggiore di un reggimento svizzero di stanza ad Alghero. Fu il maestro di Giovanni Stefana Masala, nato a Bosa nel 1782, che tanto impulso diede alla cappella musicale della cattedrale. Nel corso dell’Ottocento anche le cappelle musicali sarde si conformano alla moda del gusto teatrale in voga nella penisola, gusto che continuerà a essere presente resistendo anche ai grandi mutamenti impressi dalla Riforma Ceciliana. I principali maestri di cappella provengono dalla scuola napoletana. La realtà degli organisti attesta la presenza quasi esclusiva di pianisti e maestri di banda, mancando una vera e propria scuola organistica (vedi articolo precedente). Nella cultura musicale dell’Isola l’organo riveste un’importanza molto marginale (schiacciante il confronto tra i concerti di pianoforte e quelli d’organo a Cagliari). Solo negli anni recenti è stata intrapresa dall’Accademia Organistica Sarda di Alghero una interessante attività a favore della conoscenza dell’organo e della musica organistica. Stesso discorso va fatto per la composizione organistica autoctona, anche se va dato rilievo alla poderosa produzione di Pietro Allori (1925-1985), autore di oltre 20 messe e circa 800 composizioni vocali. Tra le avanguardie dei compositori attivi in Sardegna, a occuparsi anche dell’organo sono stati Franco Oppo (Toccata sopra “*Freue dich sehr, o meine Seele*”), Vittorio Montis (*Cannas in Concertu per organo e launeddas*) e Fabrizio Marchionni, autore di composizioni organistiche orientate a una fusione con il patrimonio musicale popolare e profano.

Alessandro Passuello

Lavora con noi

L'Associazione Ticinese degli Organisti, al fine di variare e arricchire continuamente l'offerta di attività di formazione proposte ogni anno, mette a concorso l'assegnazione dei corsi di una giornata intera (oppure mezza) da pianificare per il 2016/17. Tali corsi vengono generalmente offerti gratuitamente ai soci ATO, rispettivamente a un prezzo di favore per partecipanti non soci. I temi possono essere tra i più variati, purché in relazione con le attività e le tematiche legate al mondo dell'organo. Per esempio, negli anni scorsi sono stati offerti seminari di una mattinata (solitamente il sabato) sul repertorio da proporre durante i culti, come accompagnare i canti (anche su strumenti storici sfruttando le loro peculiarità), e sulle basi dell'improvvisazione organistica. Attraverso il presente bando, speriamo di poter estendere l'offerta anche ad altri ambiti come, ad esempio, basi di organaria, corsi di accordature storiche, approfondimenti su pagine di repertorio particolarmente sconosciute, ecc. In linea di principio, tali corsi dovrebbero essere mirati a un pubblico composto principalmente di neofiti e non dovrebbero richiedere particolari investimenti preparatori (come il fatto di dover leggere delle dispense o studiare dei brani appositi particolarmente lunghi e/o difficili).

Cosa chiediamo

Le proposte vanno inoltrate su base volontaria. Chi ritenesse di avere un tema interessante da proporre e volesse condividere la sua esperienza attraverso un breve seminario di mezza/una giornata, può contattarci direttamente per e-mail riassumendo i contenuti principali del modulo (info@ato-ti.com).

Al comitato ATO spetta l'ultima parola sull'accettazione o meno del corso, negoziando col proponente eventuali modifiche. Il numero di corsi che l'ATO intende offrire ogni anno attraverso questa formula è limitato: a parità di valore, verrà data precedenza seguendo l'ordine cronologico di arrivo delle proposte.

Requisiti

Il proponente deve essere un professionista riconosciuto o un esperto nel suo campo (ad esempio possedere titoli di studio o di conservatorio, essere operativo professionalmente nel ramo da diversi anni, avere pubblicazioni sul tema, ecc.). Nella scelta verrà data la precedenza ai soci ATO.

Compenso

Un corso di mezza giornata viene retribuito con 200 fr., rispettivamente 400 fr. per la giornata intera. Vengono anche stornate le spese attive generate dal corso (come stampe, masterizzazione di CD, affitto di una sala, ecc.) previa precedente approvazione da parte del committente.

Scadenze

Questa offerta è da considerarsi continua: chi volesse proporre un modulo può prendere contatto con noi con un preavviso minimo di almeno tre mesi rispetto alla data prevista per lo svolgimento del corso. Per ogni ulteriore domanda o chiarimento, si prega di prendere contatto allo stesso indirizzo email precedentemente indicato.

(red.)

**Molti
alberi
diventano
carta...**



Il marchio della
gestione forestale
responsabile

Tipografia Poncioni SA

**...la nostra
carta
stampata,
un impegno
per
l'ambiente!**

Via Mezzana 26 | CH - 6616 Losone | Tel. 091 785 11 00 | Fax 091 785 11 01 | info@poncioni.biz | www.poncioni.biz

Prestampa | Stampa Offset | Stampa digitale e da plotter | Legatoria | Spedizione e consegna | CD multimediali | Consulenza



ambrosius pfaff **locarno**

costruttore di clavicembali

www.cemalobau.ch

091 751 72 14