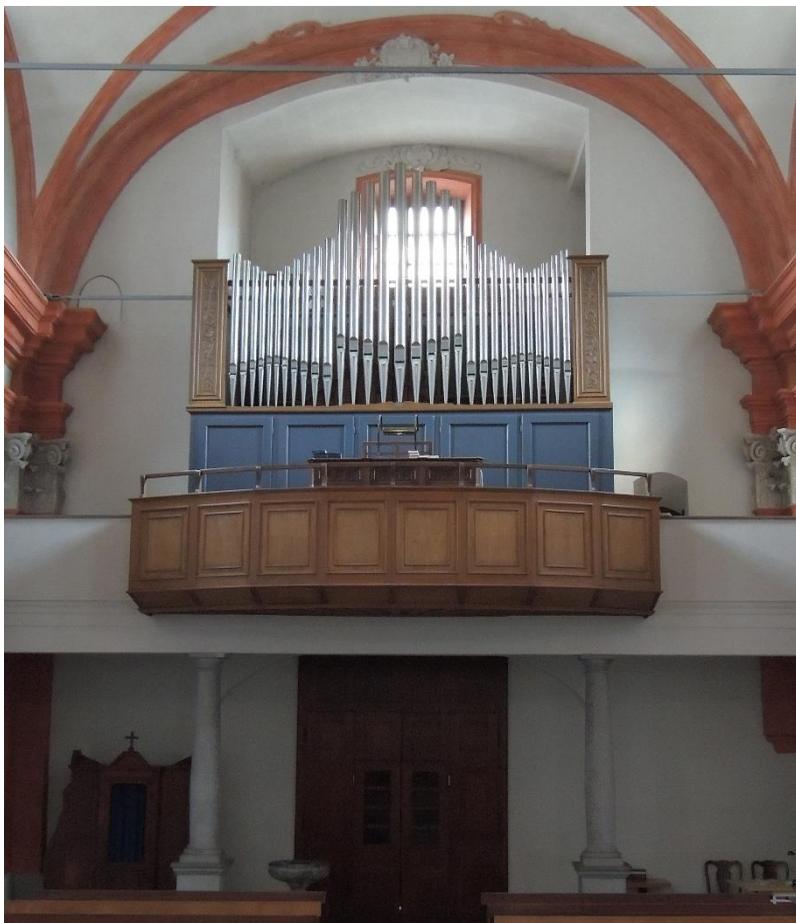


**Associazione Ticinese degli Organisti
ATO**



Bollettino n° 43 – Dicembre 2024

Indice

Editoriale	1
L'organo Friedrich Goll opus 158 (1897) della Chiesa di Sant'Ambrogio a Lodrino: opportunità di un ripristino dello strumento originario	2
Il corista nelle canne d'organo; aspetti fisici e matematici determinanti per il corista	9
Cattedrali Sinfoniche: Anton Bruckner all'organo: Festival e Celebrazioni all'organo per il 200° della nascita	13
La letteratura organistica dell'Ottocento italiano: concerto e masterclass a Castel San Pietro il 25 e 26 ottobre 2024	19
Gli organi della Svizzera italiana: organi moderni del Sottoceneri	26
La stagione concertistica 2025 dell'AOL	31
La Tribune de l'Orgue 76/2 e 76/3	32
CD in vetrina	35

ATO – Associazione Ticinese degli Organisti

Comitato:

Lauro Filipponi (*presidente*), Alessandro Passuello (*vicepresidente*), Marina Jahn (*segretaria e cassiera*), Giovanni Beretta, Giorgio Cereghetti, Naoko Hirose Llosas, Andrea Pedrazzini.

sito web: www.ato-ti.com

e-mail: info@ato-ti.com

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

IBAN: CH19 0900 0000 6515 9633 4

recapiti: Lauro Filipponi, via al Ronch 17, 6672 Gordevio (076 370 22 13)
Marina Jahn, via Aprica 32, 6900 Lugano (077 479 05 38)

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 Goll (1897)
della chiesa di Sant'Ambrogio a Lodrino***

Editoriale

Quando, sul modello di altre associazioni organistiche già attive nel resto della Svizzera, un gruppo di appassionati fondò la nostra Associazione, sorse subito in loro il desiderio di creare una struttura di collegamento tra i soci. E si pensò di realizzare un Bollettino che potesse servire da tramite e da legante sia per tutti coloro che hanno a cuore gli organi e la letteratura organistica.

Nacque così il *Bollettino dell'Associazione Ticinese degli Organisti*: il numero 1 porta la data *aprile 2003*. Sedici pagine in formato A5, stampato (o meglio, *ciclostilato*, come si usava dire allora) e inviato a tutti i possibili fruitori con questo invito:

“Cara/o amica/o dell’organo, a un anno dal suo lancio ed a sei mesi dalla costituzione l’Associazione Ticinese degli Organisti (ATO) ha il piacere di sottoporle il primo numero di quello che dovrebbe diventare il periodico creato per rispondere al desiderio di disporre di un opuscolo che funga da collegamento e da informatore tra gli organisti e gli amici dell’organo in Ticino ma anche per gli enti interessati alle nostra attività.”

Piatto forte di questo primo numero è un documentato articolo di Alfredo Poncini su “Le vicende dell’organo [della chiesa parrocchiale] di Ascona”.

Il numero 2 (ottobre 2003) si occupa dell’organo di Cernesio con un articolo intitolato “Un Mascioni vandalizzato dimenticato ... nel «deserto»”, dove si narrano le vicissitudini di questo strumento (si veda anche il Bollettino n° 42, giugno 2024).

Nel Bollettino n° 3 (aprile 2004) si rende conto della prima Assemblea ordinaria dell’ATO. Da allora in poi ogni Assemblea dell’Associazione è stata documentata sul Bollettino.

A partire dal n° 8 (novembre 2006) la stampa venne affidata a una tipografia, e dal n° 12 (dicembre 2008) il Bollettino assunse il profilo tipografico attuale.

Troppo lungo sarebbe l’elenco dei temi di attualità organistica e di approfondimento. Citiamo solo il Bollettino n° 20, che segna il 10° anniversario dell’Associazione. In un inserto speciale, 14 voci si esprimono lasciando correre i loro pensieri sulla domanda “*un organo, perché?*”.

A partire dal n° 16 (dicembre 2010) sul Bollettino si diede sempre più spazio agli strumenti restaurati e alle relazioni tecniche delle case organarie sui restauri operati: il largo spazio a loro dedicato è la testimonianza del fervore organistico che ha segnato questi anni.

Attento al panorama internazionale della cultura organistica, il Bollettino dà spazio anche alla *Tribune de l’Orgue* recensendone ogni numero. E dà pure spazio alle registrazioni audio: è dal Bollettino n° 18 (dicembre 2011) che la voce competente di Giuseppe Clericetti ci fa conoscere le più intriganti novità del mondo discografico che riguardano l’organo.

Tutto questo, ora, è fruibile con un “clic”: dal nostro sito internet <https://ato-ti.com> è possibile scaricare (in formato PDF) ogni Bollettino, senza restrizioni.

Crediamo in questo modo di fare un servizio a voi, cari lettori.

Lauro Filipponi

L'organo Friedrich Goll opus 158 (1897) della Chiesa di Sant'Ambrogio a Lodrino: opportunità di un ripristino dello strumento originario

L'occasione giusta si presenta nel 2022, secondo centenario dalla nascita di César August Franck (1822 – 1890). Il comitato del Festival Antegnati Bellinzona decide di dedicare un appuntamento della stagione concertistica alle musiche del grande compositore e organista francese sull'organo Goll della chiesa di Sant'Ambrogio a Lodrino. Affidato all'esecuzione del M° Andrea Pedrazzini, il repertorio presentato comprende le pagine più famose e rappresentative di questo autore, la cui opera riveste un'importanza fondamentale nella storia della musica organistica. Lo strumento di Lodrino si rivela, tra tutti gli strumenti presenti nelle vicinanze di Bellinzona, il più adatto a riprodurre le sonorità dell'organo francese dell'Ottocento. Tuttavia, in occasione di un sopralluogo effettuato qualche mese prima del concerto, l'organo presenta non poche problematiche di funzionamento. Di qui l'interesse di utilizzare ugualmente lo strumento finalizzando il concerto ad un obiettivo secondario ma allo stesso tempo urgente: creare interesse e sensibilità nei confronti dell'organo della Chiesa di Lodrino, prospettando l'opportunità di recuperare le funzionalità originarie e di valorizzarne l'importanza di strumento storico.



L'organo Goll di Lodrino

Realizzato nel 1896-1897 da Friedrich Goll (opus 158) e originariamente collocato nella Nägeli-Kapelle a Berna, lo strumento viene traslato a Lodrino nel 1959 dall'organaro Heinrich Pürro di Willsau. Qui sotto la disposizione fonica originaria dello strumento:

<u>I. Manual, Hauptwerk</u> (C-f''')	<u>II. Manual, Schwellwerk</u> (C-f''')	<u>Pedalwerk</u> (C-f''')
Bourdon 16'	Lieblich Gedeckt 16'	Principalbass 16'
Principal 8'	Geigenprincipal 8'	Gambenbass 16'
Bourdon 8'	Traversflöte 8'	Subbass 16'
Flauto dolce 8'	Lieblich Gedeckt 8'	Flötenbass 8'
Gamba 8'	Viola 8'	Violoncello 8'
Dolce 8'	Aeoline 8'	Bombard 16'
Octav 4'	Voix céleste 8'	
Rohrflöte 4'	Gemshorn 4'	
Octav 2'	Flauto amabile 4'	
Mixtur 2²/₃' 4-fach	Harmonia aethera 2²/₃'	
Cornett 8'	2 & 3-fach	
Trompete 8'	Oboe 8'	
<u>Tonhalle</u>		
Vox humana 8'		
Bourdon echo 8'		
<u>Koppeln</u>	<u>Spielhilfen</u>	
Manual-Kopplung II z. I (als Zug)	5 feste Kombinationen (als Tritte): P. / MF. / F. / FF. / TUTTI	
Pedalkoppel z. I. Manual (als Tritt)	Schwelltritt fürs II. Manual (gekoppelt mit dem Schwelltritt für die Tonhalle)	
Pedalkoppel z. II. Manual (als Tritt)	Tremolo für die Tonhalle <i>Besondere Ausschaltungszüge für jedes Register</i>	

Bernhard Hörler, organista ed esperto di organi storici con particolare attenzione agli strumenti della fine del XIX e dell'inizio del XX secolo, conosciuto per la pubblicazione di saggi scientifici su riviste di musica per organo e chiesa, è autore di una importante monografia dedicata al costruttore di organi di Lucerna Goll (6 volumi), pubblicata dalla casa editrice berlinese Epubli (www.epubli.de) e consultabile al seguente link: www.orgelbauergoll.ch

Riguardo l'importanza dello strumento di Lodrino si esprime in questi termini:

Das Werk steht heute – freilich ohne das Fernwerk und mit einer anderen Prospektgestaltung – als grösste noch erhaltene Orgel von Friedrich Goll in der katholischen Pfarrkirche San Ambrogio in Lodrino TI.

L'organo risulta oggi – sebbene senza l'organo eco e con un diverso design del prospetto – come il più grande organo ancora esistente costruito da Friedrich Goll e si trova nella chiesa parrocchiale cattolica di San Ambrogio a Lodrino TI.

Le modifiche conseguenti alla traslazione da Berna a Lodrino sono evidentemente ravvisabili già nel confronto tra il prospetto conseguente all'installazione del 1959 e quello originario (collocazione del 1896-1897 presso la Nägeli-Kapelle a Berna).



L'organo nella Nägeli-Kapelle a Berna

Anche la disposizione fonica dello strumento è stata modificata nel corso degli anni. Oltre alla scomparsa del già citato Fernwerk altri registri sono scomparsi o sono stati modificati alterando profondamente la concezione romantico-tedesca dello strumento con risultati tutt'altro che convincenti.

L'organo che troviamo oggi a Lodrino è disposto come segue:

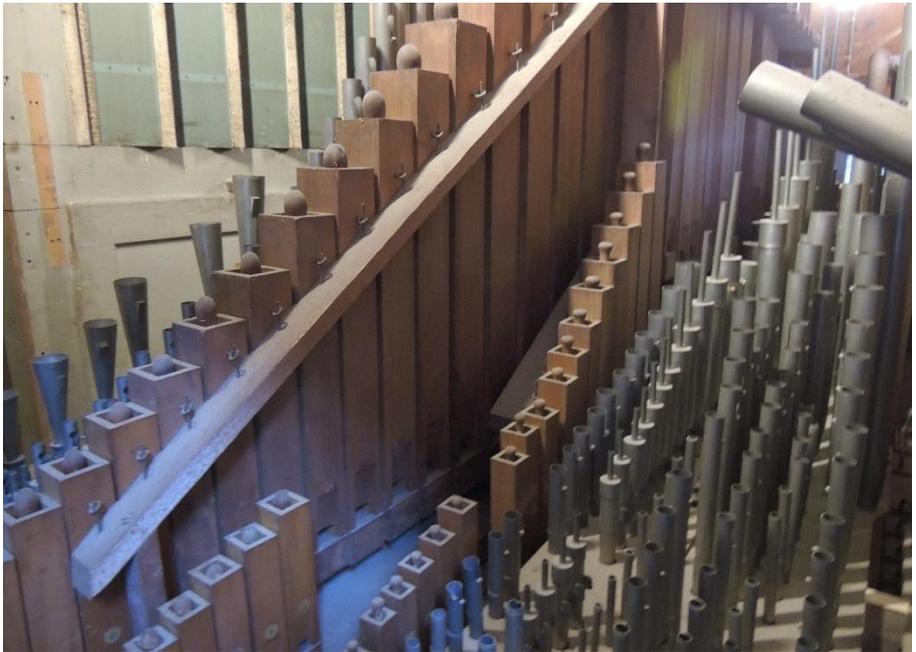
Grande organo, Man. I	Schwellwerk, Man. II	Pedal
Bourdon 16'	Lieblich Gedeckt 16'	Principalbass 16'
Principal 8'	Geigen Principal 8'	Subbass 16'
Bourdon 8'	Viola 8'	Quintatön 16'
Flauto dolce 8'	Lieblich Gedeckt 8'	Flötenbass 8'
Dolce 8'	Gemshorn 4'	Choralbass 4'
Octav 4'	Flauto amabile 4'	Bombard 16'
Rohrflöte 4'	Quinte 2 2/3' ⁽²⁾	
Quinte 2 2/3' ⁽¹⁾	Waldflöte 2' ⁽²⁾	
Octav 2'	Larigot 1 1/3' ⁽²⁾	
Mixtur 2 2/3'	Harmonica aethera 2 file 2 2/3'	
Cornett 8'	Oboe 8'	
Trompete 8'		

⁽¹⁾ ottenuta per accorciamento delle canne dell'originaria Gamba 8'

⁽²⁾ ottenuti per accorciamento delle canne degli originari Traversflöte 8', Aeoline 8' e Voix Céleste 8'









Tra i diversi contributi in lingua italiana dedicati all'importante strumento di Lodrino, merita recuperare quello pubblicato nel bollettino ATO n. 6 del 2005, a cura della collega Marina Jahn, il quale – oltre ad utili rimandi bibliografici a contributi in lingua tedesca – rende attenti i lettori riguardo le diverse alterazioni e modifiche dell'originario impianto fonico, in parte precedenti al 1959 e informate ad un intento di barocchizzazione dello strumento.

Imprescindibile, per i contributi aggiornati alla ricerca recente, il lavoro del già citato Berhardt Hörler, che il collega Andrea Pedrazzini ha raccolto in una cartella di *One-Drive* raggiungibile al seguente link:

<https://1drv.ms/f/s!ArgSJz6-F1CGhMIZLG9tCVJg-b2Tag?e=s6xbp7>

Oltre l'indiscutibile interesse per la ricostruzione delle vicende che hanno segnato la storia più che centenaria dello strumento, al di là dell'importanza che la presenza dell'organo Goll opus 158 riveste per la diversificazione del panorama organario nel Cantone Ticino (resta, in effetti, l'unico organo di concezione romantico-tedesca su tutto il territorio cantonale), rimane tuttavia da colmare l'interessamento nei confronti del suo attuale "stato di salute", decisamente bisognoso di cure amorevoli che ne garantiscano la funzionalità per lo meno ordinaria. Ancor più lungimirante e opportuno sarebbe un intervento di ripristino dello strumento alle sue condizioni originarie del 1897. Il concerto del 2022 ha recentemente rimesso in movimento l'interesse per l'organo Goll di Lodrino con prospettive future al momento circoscritte allo studio e alla ponderazione delle diverse condizioni che tale tipo di intervento può comportare.

Alessandro Passuello / Andrea Pedrazzini

Il corista nelle canne d'organo

Aspetti fisici e matematici determinanti per il corista

Il tema del diapason standard, oggi tipicamente fissato alla frequenza di 440 Hz per la nota LA₄ ad una temperatura di 20 °C, rappresenta un riferimento consolidato per la musica moderna. Tuttavia, questa convenzione è il frutto di un processo evolutivo che si è sviluppato nel corso dei secoli.

L'indicazione della temperatura non è arbitraria poiché la velocità del suono è direttamente proporzionale alla frequenza emessa da una canna d'organo a parità di lunghezza. Questa relazione è descritta dalla formula:

$$f = k \frac{v_{suono}}{2 l_{canna}}$$

dove f rappresenta la frequenza, k un coefficiente di correzione influenzato principalmente dal diametro della canna e dall'altezza di bocca, v la velocità del suono e l la lunghezza della canna partendo dall'anima.

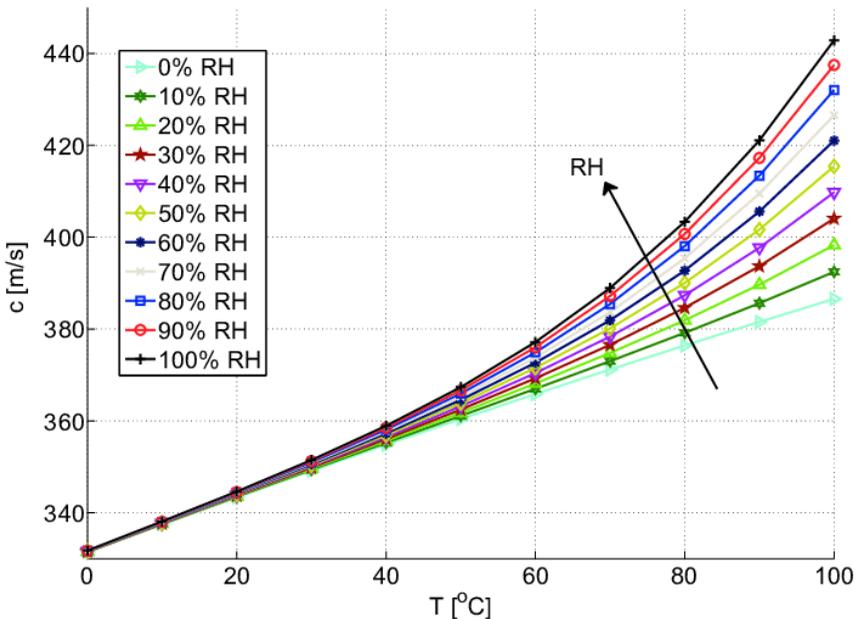


Figura 1: Velocità del suono [in metri al secondo] (ordinata) in funzione della temperatura (ascisse) a diversi gradi di umidità relativa dell'aria.

Anche l'umidità relativa influisce in modo marcato sulla velocità del suono e di conseguenza sulla frequenza emessa dalle canne dell'organo com'è visibile nella Figura 1. Tali fattori rendono evidente che il corista di un organo è soggetto a variazioni costanti determinate dalle condizioni ambientali.

La definizione moderna del corista a 440Hz specificata nell'ISO 16:1975 *Acoustics - Standard tuning frequency (Standard musical pitch)* e adottata dal Consiglio d'Europa nella risoluzione n. 16 del 30 giugno 1971¹ non può tuttavia esaurirsi nell'aspettativa che normalmente gli organi suonino a 440Hz.

Nessuno sforzo coordinato fu fatto infatti in tutta l'Europa fino alla fine del XIX secolo per determinare un diapason standard da utilizzarsi nel continente: spesso le differenze si ritrovavano anche all'interno della stessa città. Ad esempio, l'intonazione di un organo di una cattedrale inglese nel XVII secolo avrebbe potuto essere fino a cinque semitoni inferiore a quella utilizzata per uno strumento a tastiera da camera nella stessa città.

Luogo	Anno	Frequenza (Hz)
Bruxelles (teatro lirico)	1859	442,5
Londra (opera)	1880	435,4
Londra (concerti)	1877	455,1
Milano (Teatro alla Scala)	1857	451,7
Milano	1849	446,6
Napoli (Teatro di San Carlo)	1857	444,9
Vienna (opera)	1862	466,0

Fra i diapason più utilizzati fra il Rinascimento e il XVIII secolo troviamo (elenco non esaustivo): tono romano (328 Hz), tono francese (392 Hz), Kammerton (da 400 a 419 Hz)², Chorton (465 Hz), Kirchenton (da 470 a 490 Hz), Cornetton (490 Hz e più). La chiesa di S. Pietro a Erfurt troviamo infine un organo costruito nel 1702 con il corista a 519Hz.

Un esempio emblematico della varietà dei coristi storici è rappresentato dalle Cantate di Johann Sebastian Bach composte durante il suo periodo a Weimar (1708-1717). Qui, l'intonazione degli strumenti è un caso esemplare di convivenza tra coristi diversi. Gli oboi, ad esempio, erano costruiti per suonare tipicamente con un diapason più basso, circa 392 Hz (tono francese), mentre gli archi e l'organo seguivano il Chorton, intonato attorno a 465 Hz. Per compensare questa discrepanza, le parti per oboe (ma a volte anche di flauto o fagotto) venivano scritte un tono o addirittura una terza

¹ In Italia tale risoluzione è addirittura divenuta la Legge della Repubblica il 3 maggio 1989 (n. 170)

² Utilizzato per la musica da camera. Da alcuni decenni 415Hz è anche il diapason più utilizzato nelle esecuzioni storicamente informate.

sopra rispetto alle parti degli archi, consentendo così agli strumenti a fiato di suonare parallelamente agli altri strumenti.

Questo adattamento pratico dimostra come, in assenza di standard uniformi, la musica si adattasse alle caratteristiche degli strumenti e agli usi locali. Allo stesso tempo, evidenzia la grande flessibilità dei musicisti del tempo, capaci di convivere con queste complessità tecniche.



Figura 2: Una canna con finestra nella parte superiore

getta alle costanti variazioni ambientali in cui si trova (in primis temperatura e umidità) e di conseguenza varia costantemente.

Esclusi i parametri ambientali dalla formula riportata in precedenza, resta quale ultimo parametro variabile la lunghezza delle canne. L'altezza del corista dei registri labiali

Non solo l'accordatura degli organi storici e gli studi filologici degli ultimi decenni ci hanno insegnato come in epoche e luoghi diversi i coristi di riferimento degli strumenti potessero variare a distanza di pochi chilometri o di pochi anni, ma dobbiamo pur tenere presente che l'organo non può essere considerato uno strumento mobile, facilmente e rapidamente accordabile; stiamo invece parlando di un immobile a tutti gli effetti la cui accordatura è sog-



Figura 3: Tuning Slides visibili sulla parte terminale del corpo delle 3 canne più alte.

in un organo è determinata soprattutto dalla lunghezza delle sue canne. Ciò significa che il primo e più significativo parametro da variare per poter cambiare il corista di un organo è la lunghezza effettiva del corpo delle canne, che vengono allungate o accorciate in proporzione.

Bisogna infatti tenere presente che all'interno di un organo tutti i registri devono giocare forza corrispondere allo stesso corista così come i vari strumenti in un'orchestra, pena l'incompatibilità fra registri e l'impossibilità di combinarli. Per questa ragione nel corso dei secoli sono state studiate varie tecniche che permettono una regolazione rapida ed efficace della lunghezza delle canne, come le finestre (chiamate anche espressione) oppure dei cilindri scorrevoli³ da regolarsi a piacere per allungare le canne troppo corte.

La questione del corista non si limita alla semplice scelta di un diapason standard, ma coinvolge anche le implicazioni acustiche e pratiche legate alla percezione musicale e all'interazione tra strumenti diversi. La variabilità storica e geografica dei coristi riflette l'adattamento della musica alle esigenze culturali, tecniche e ambientali di ciascun periodo. Oggi, la ricerca sull'intonazione storica e la progettazione degli organi moderni mirano a bilanciare la fedeltà filologica con le esigenze pratiche della musica contemporanea, dimostrando come l'evoluzione del corista rappresenti non solo un fenomeno tecnico, ma anche un patrimonio vivo della tradizione musicale.

Andrea Pedrazzini

³ chiamati solitamente con il loro nome inglese: *tuning slides*

Cattedrali Sinfoniche: Anton Bruckner all'organo

Festival e Celebrazioni all'organo per il 200° dalla nascita

Quando si affronta l'esecuzione di una sinfonia di Anton Bruckner all'organo, ci si confronta con una scrittura pensata originariamente per orchestra sinfonica che chiede di essere trasposta in un linguaggio differente, mantenendo inalterata la sua essenza. Nel 2024, in occasione del bicentenario della nascita del compositore austriaco, ho partecipato quale concertista a tre festival internazionali che si sono tenuti in Germania e in Lussemburgo: un'esperienza che ha significato un'immersione profonda nel pensiero bruckneriano e nelle possibilità espressive dell'organo.

Ogni esecuzione di una sinfonia all'organo rappresenta una sfida, un confronto diretto con le grandi strutture formali della musica orchestrale, adattate alla potenza espressiva dello strumento a canne.

Preparare un'esecuzione sinfonica all'organo

Affrontare la trascrizione di Eberhard Klotz della Prima Sinfonia di Bruckner ha rappresentato per me un'immersione nel mondo di un compositore che già nella sua prima grande opera sinfonica dimostra una straordinaria coerenza architettonica. Le trascrizioni per organo, curate con meticolosità, hanno permesso di esplorare inedite prospettive interpretative pur mantenendo sempre la più stretta coerenza con il pensiero originario e orchestrale dell'autore.

Essenziali in questo senso le scelte timbriche da effettuarsi al fine di equilibrare le sonorità orchestrali e le caratteristiche proprie degli strumenti esultandone il respiro sinfonico. Ogni organo ha le sue peculiarità, e in questo caso è stata necessaria una fase di sperimentazione importante per trovare le combinazioni di registri ideali. Se infatti, per un recital organistico normalmente è necessario dedicare una buona giornata di lavoro e di preparazione sullo strumento per acquisirne la necessaria confidenza tecnica e sonora, nel caso dell'opera di Bruckner ci sono volute quattro giornate intere di lavoro per ognuno dei concerti al fine di preparare lo strumento alle esecuzioni. Va da sé che nelle grandi cattedrali di Speyer¹ e Ulm², per via delle numerose visite guidate, non è possibile provare durante il giorno. La preparazione avviene quindi di



A Speyer, con Eberhard Klotz, autore delle trascrizioni sinfoniche di tutte le Sinfonie di Bruckner

¹ il cui duomo imperiale è la più grande chiesa romanica al mondo

² il cui campanile è stato per diversi decenni la costruzione più alta al mondo e che ancora oggi vanta il primato di chiesa più alta

notte, inizia fra le 17 e le 19 e, a seconda della stanchezza accumulata, può prolungarsi fino alle 4 o oltre del mattino!

Alcuni numeri possono forse chiarire meglio la portata del lavoro che la preparazione delle registrazioni richiede: 629 combinazioni a Speyer, 747 a Ulm, 683 a Dudelange.



L'esecuzione alla console del Duomo di Spira

Bruckner stesso, organista e soprattutto improvvisatore all'organo di grande fama, aveva una concezione orchestrale dello strumento: lo dimostrano sia il suo stile improvvisativo, descritto dai contemporanei come grandioso e ricco di contrasti timbrici, sia la sua stessa orchestrazione sinfonica, che riflette un pensiero vicino all'organo,

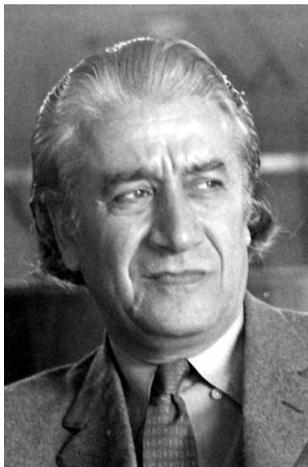


Il Duomo di Speyer

con blocchi sonori massicci, progressioni armoniche modali e l'uso di pedali prolungati, elementi che ricordano la tecnica organistica. Pur non avendo egli stesso scritto sinfonie per organo, è evidente che il suo modo di concepire il suono orchestrale fosse influenzato dalla sua esperienza con lo strumento. L'organo non si sostituisce dunque all'orchestra, ma la evoca attraverso le sue infinite possibilità dinamiche e timbriche: sta però all'organista nella scelta delle registrazioni stabilire quanto spingersi attraverso l'uso del proprio strumento verso un'imitazione quanto più fedele possibile dell'orchestra e quanto invece rimanere ancorato alle sonorità organistiche, spesso proprie dell'organo e in taluni casi anche più efficaci di imitazioni orchestrali poco riuscite o poco adatte ad alcuni passaggi.

«La fine è già contenuta nell'inizio»

Come diceva il grande direttore d'orchestra Sergiu Celibidache, in Bruckner “la fine è già contenuta nell'inizio”. Per Celibidache, uno dei massimi esperti e più celebrati



Sergiu Celibidache

esecutori del repertorio del compositore austriaco, le sinfonie di Bruckner non sono infatti costruite in modo narrativo o drammatico come quelle di altri compositori, ma piuttosto come organismi viventi in cui ogni elemento cresce e si sviluppa da un nucleo iniziale. L'idea si riflette nella struttura ciclica e nelle progressioni armoniche che troviamo costantemente nell'opera di Bruckner. I temi spesso derivano da cellule motiviche già enunciate e si sviluppano gradualmente fino a culminare in momenti di massima espansione e senza soluzione di continuità. Questa visione riflette la concezione mistica e architettonica che Celibidache attribuiva alla musica di Bruckner e di pochi altri. Per il maestro rumeno, l'esperienza dell'ascolto non era semplicemente un viaggio attraverso il tempo musicale, ma un processo di rivelazione, in cui il suono si dispiega progressivamente verso una verità assoluta.

L'elemento temporale, in questo senso, si dissolve in un'esperienza quasi trascendente, dove ogni nota diventa necessaria e inevitabile, come un tassello di un'imponente cattedrale sonora.

Con questa consapevolezza ho cercato di rispettare lo spirito originale della partitura e di far emergere il carattere grandioso dell'opera. Ho dedicato particolare attenzione alla resa delle sezioni più ampie, nelle quali la sovrapposizione dei piani sonori diventa un elemento essenziale per trasmettere la monumentalità tipica del sinfonismo bruckneriano. Benché nella Prima Sinfonia esso sia ancora agli albori e compaia solamente di rado rispetto alle opere più tardive, la gestione delle grandi arcate sonore è stata un elemento chiave da considerare. Uno degli aspetti più complessi dell'eseguire Bruckner all'organo è la capacità di mantenere la tensione musicale nelle lunghe frasi sinfoniche pur non potendo gestire la tensione dei singoli suoni, a differenza di quanto può fare un musicista dotato di arco o che produce il suono attraverso il suo respiro. Questo richiede non solo un attento controllo delle dinamiche, sia attraverso le registrazioni che l'uso meticoloso e incessante delle casse espressive, ma anche una grande sensibilità nel fraseggio, per evitare che la musica perda la sua forza espressiva. Per garantire una fluidità che potesse mantenere la coerenza narrativa dell'opera ho ritenuto necessario lavorare ampiamente sulle transizioni fra le varie sezioni, in particolare prestando molta attenzione ai momenti di pausa e di silenzio, molto importanti nell'opera di Bruckner ed ancora più necessari e dilatati all'interno di enormi spazi con grandi riverberazioni come il Duomo di Speyer e quello di Ulm.



L'organo del Duomo di Ulma: il raffronto con le dimensioni dell'organista in balconata rende l'idea delle dimensioni dello strumento

Anton-Bruckner-Festspiele zum 200. Geburtstag Bruckners a Dudelange

Uno dei festival dedicati alle trascrizioni di Bruckner all'organo si è svolto presso la Chiesa di San Martino a Dudelange in Lussemburgo. Dal 31 agosto al 2 novembre, nove organisti di fama internazionale si sono alternati alla consolle del monumentale organo sinfonico Stahlhuth-Jann: il festival è stato inaugurato con un doppio concerto che ha visto l'esecuzione della *Sinfonia di studio* in fa minore e della *Sinfonia n.0* in re minore, accompagnato da una cerimonia ufficiale e un incontro con gli artisti. Il

festival ha visto la partecipazione fra gli altri di Sarah Kim, Bernadetta Sunavska, Mathias Lecomte, Jean-Baptiste Monnot, Christian von Blohn, Hansjörg Albrecht e Thilo Muster, ciascuno impegnato in una sinfonia diversa. La chiusura dell'evento, il 2 novembre, ha visto l'esecuzione della Sinfonia n. 9 in re minore da parte di Thilo Muster.



L'organo Stahlhuth-Jann di Dudelange

KathedralKlänge: Bruckner in den Domen

Nel 2004, il Kultursommer Rheinland-Pfalz ha lanciato per la prima volta il progetto KathedralKlänge riunendo le quattro cattedrali della regione, i loro musicisti e i rispettivi ensemble. Quell'anno il tema centrale era l'Italia e gli ensemble delle cattedrali di Magonza (Mainz), Treviri (Trier), Worms e Spira hanno eseguito alcuni degli straordinari capolavori della policoralità veneziana.

Nel 2007, il festival ha ospitato il coro maschile svedese Orphei Drängar che, in collaborazione con le formazioni musicali delle cattedrali, ha presentato concerti dedicati alla musica corale scandinava. Successivamente, nel 2012, il programma del festival ha incluso *The Kingdom*, una rara e monumentale opera del compositore inglese Edward Elgar, con la partecipazione della Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz. Tra il 2014 e il 2017, con il titolo *Bruckner in den Domen*, la Deutsche Staatsphilharmonie



Il poster del concerto del 8 giugno nel Duomo di Speyer

Rheinland-Pfalz, sotto la direzione del direttore musicale generale Karl-Heinz Steffens, ha eseguito tutte le nove sinfonie di Anton Bruckner nelle cattedrali della regione.

Sospeso a causa della pandemia, il festival ha ripreso vita nel 2024 con, appunto, l'esecuzione delle nove Sinfonie nelle trascrizioni per organo che hanno offerto una prospettiva diversa rispetto a Dudelange poiché, come già indicato precedentemente, le acustiche di questi spazi hanno profondamente influenzato le esecuzioni, mettendo in evidenza come la percezione di una sinfonia possa cambiare a seconda dell'ambiente in cui viene eseguita.

Alla rassegna hanno poi preso parte anche i *St. Florianer Sängerknaben*, formazione fondata nel 1071, della quale lo stesso Bruckner fece parte da giovane.

Prospettive future

L'esperienza di suonare Bruckner all'organo in questo contesto mi ha lasciato profonde riflessioni sulla relazione tra il repertorio sinfonico e quello organistico: sono convinto nella bontà della promozione del dialogo tra questi mondi, e credo che questo tipo di esperienze possa arricchire il nostro modo di concepire lo strumento.

Il bicentenario di Bruckner ha offerto a musicisti e fruitori l'opportunità di avvicinarsi alla sua musica sia per conoscerla che per riscoprirla anche attraverso la trasposizione su strumenti diversi da quelli per cui fu concepita.

L'organo, con la sua capacità di evocare l'orchestra, diventa un veicolo privilegiato per esplorare il linguaggio di Bruckner, particolarmente adatto a questo strumento, in una dimensione nuova. Uno degli aspetti più affascinanti di questa esperienza è stato senz'altro il contatto con un pubblico appassionato e attento, che ha dimostrato grande interesse per questa "rilettura" di un repertorio conosciuto e spesso eseguito in Germania e in generale a Nord delle Alpi, molto più di quanto non avvenga alle nostre latitudini. Le reazioni del pubblico sono state di grande coinvolgimento, a testimonianza di come la musica sinfonica possa trovare nuove vie di espressione attraverso l'organo.

L'auspicio è che iniziative analoghe proseguano, affinché il repertorio sinfonico e organistico continui a dialogare in modo fecondo e stimolante.

Andrea Pedrazzini

La letteratura organistica dell'Ottocento italiano

Concerto e masterclass a Castel San Pietro il 25 e 26 ottobre 2024

Anche quest'anno l'Associazione Ticinese degli Organisti (ATO) ha organizzato un concerto d'organo e una masterclass, stavolta nella Chiesa parrocchiale di Castel San Pietro con il tema *La letteratura organistica dell'Ottocento italiano*. È stato invitato l'organista cremonese Marco Ruggeri che svolge un'intensa attività concertistica internazionale, anche in duo con la violinista Lina Uinskyte, e che è organista della Cattedrale di Cremona e docente di organo e musica liturgica a Brescia.

Venerdì 25 ottobre alle ore 20.30 ha avuto luogo il concerto nel quale Marco Ruggeri ha eseguito all'organo Serassi del 1771 brani prevalentemente improntati all'Ottocento italiano anticipando il tema della masterclass del giorno seguente. In rappresentanza dell'ATO, Alessandro Passuello dopo i saluti, in una breve introduzione ha detto che nell'800 la musica d'opera veniva riprodotta dalle bande e dall'organo. Marco Ruggeri a sua volta ha sottolineato che per gli organari era una sfida costruire strumenti che potessero imitare le diverse sonorità dell'orchestra. Il programma del concerto si è aperto con una trascrizione dell'Ouverture dal *Flauto magico* di Mozart, seguita da composizioni di Morandi, Davide da Bergamo, Petrali ed altri. Per noi presenti è stata un'occasione di sentire l'organo sotto un aspetto meno consueto, con sonorità di carattere orchestrale e bandistico. Le frequenti variazioni dinamiche hanno richiesto veloci cambiamenti di registri effettuati abilmente dal maestro Ruggeri senza che si sentisse il rumore del meccanismo. Dopo i calorosi applausi alla fine, il parroco di Castel San Pietro don Fiorenzo ha espresso i suoi ringraziamenti per questo bel momento musicale e ha invitato tutti a un rinfresco nella sala parrocchiale.

Il giorno seguente, sabato 26 ottobre alle ore nove c'è stato il ritrovo nella chiesa per la masterclass. Dopo i saluti e i ringraziamenti da parte di Marco Ruggeri, noi sei partecipanti, cinque attivi e un uditore, hanno preso posto nei banchi per l'introduzione *I registri dell'organo italiano ottocentesco*.

Ogni registro ha una sua storia, un percorso collegato alla vita musicale del tempo. Nel '500 si è incominciato ad imitare altri strumenti; l'organo non consisteva più solo di principali e file di ripieno. Si sono aggiunti i flauti, la Voce umana, poi le ance. Per esempio, il registro del Corno poteva sostituire il cornista spesso presente per la musica in chiesa in quel periodo. Non era solo un fatto artistico, ma anche commerciale... Come organari erano attivi nel '700 i Bossi e i Serassi che, prima di trasferirsi a Bergamo all'inizio del secolo, avevano già esercitato in Ticino. I due organi più famosi costruiti dai Serassi nella seconda metà del '700 e tuttora esistenti, sono quello di Sant'Alessandro a Bergamo con la trasmissione meccanica che passa sotto il pavimento della chiesa per collegare i due corpi dello strumento, e quello di Colorno (provincia di Parma) dove l'Abate Pierantonio Serassi diede sfogo a tutta la sua inventiva inserendo ciò che aveva sperimentato negli anni precedenti. All'inizio '800 ci fu una sintesi che si presenta con queste caratteristiche: Ripieno con le file separate, i registri

di impronta rinascimentale Voce umana, Flauti in VIII e XII e Cornetto, registri nuovi come la *Flutta*, i Corni, la Viola 4' bassi, l'ancia completa Fagotto/Tromba e le due mezze ance Clarone 4' bassi e Corno Inglese 16' soprani.

Non è solo una questione di imitazione timbrica dell'orchestra, ma anche di tessitura per rispettare l'estensione degli strumenti orchestrali. I registri vanno collocati nella sezione corretta dell'organo: o nei soprani, o nei bassi o nel pedale. La *Flutta* c'è solo nella parte dei soprani: non ha senso, non sarebbe realistico fare un flauto che parte dalla nota bassa do¹. La Viola 4' funge d'accompagnamento, quindi la sua posizione sta nella parte dei bassi. Per contro il Corno Inglese, visto che parte dalla seconda ottava, dal fa², va inserito nella parte dei soprani, ma deve essere di 16'. Di conseguenza i registri con un'estensione a metà, se sono spostati nei soprani diventano di 16', se nei bassi di 4'.

Il Cornetto continua ad esserci come registro d'organo anche dopo il '600 quando lo strumentista del cornetto ormai incominciò a sparire. Perciò negli spartiti d'organo appare "parte di cornetto o violino" che man mano divenne per solo il violino. I Timpani o Timballi nell'organo inizialmente sono presenti con solo poche note, di solito con do, sol, re, la, perché all'epoca nell'orchestra i timpani potevano fare ciascuno solo una di queste quattro note. Poi il registro è diventato cromatico: "Timballi in tutti i toni". Nel pedale come ancia 16' ci sono i Tromboni bassi o suoi simili come la Bombarda. Una curiosità è il *Czakan*, un registro usato dall'organaro Lingiardi, che è un Flauto 4' con suono più potente. Il nome *Czakan* proviene da quello di un bastone da passeggio in voga all'epoca.

Gli organi di Lingiardi seguono il modello Serassi, ma sono di carattere monumentale adeguato alle grandi chiese. Dal presbiterio gli strumenti si sono spostati in fondo chiesa sopra il portone d'entrata. In Francia del Sud, Lingiardi scoprì che gli organi erano più potenti, ne prese le caratteristiche adattandole all'organo italiano: il Ripieno è rimasto quello italiano, le ance dolci italiane hanno mantenuto il loro timbro, ma con le pressioni più alte sono più forti. Il culmine della potenza sonora sono le ance e non più i ripieni.

Per quanto riguarda la divisione bassi/soprani, negli organi italiani questa si può trovare in tante posizioni diverse a differenza della Spagna dove è esclusivamente tra do/do#. Infine, bisogna considerare che in Italia da un certo momento le composizioni per organo sono scritte come se fossero per pianoforte. Viene lasciato all'esecutore il compito di adattarle, anche cambiando ottava, a secondo dell'organo a disposizione.

Saliti in cantoria, Marco, un giovane studente, è stato il primo a mettersi alla tastiera con il *Rondò sopra i campanelli* di Giovanni Morandi. Il consiglio di Ruggeri per la scelta dei registri è di attenersi alla forma del brano. I Campanelli, se non presenti, possono essere sostituiti da una fila acuta di ripieno. Per i cambi di registri coordinarsi da soli o farsi aiutare, ma in ogni caso non far sentire il rumore del meccanismo. Suonare come se fosse l'orchestra a suonare, se si usa il registro Clarinetto, suonare come un clarinetista, con il registro Flauto come se si fosse un flautista. "L'organo non esiste" è uno slogan detto dall'organista italiano Andrea Marcon. Bisogna non suonare

come organista, ma imitando i respiri, le accentuazioni e il fraseggio del musicista di un determinato strumento d'orchestra. E neanche suonare come un pianista, l'orchestra non può fare dei rubati, tutt'al più nei punti in cui tutta l'orchestra può fare una sospensione si può dilatare. Liberi di rispettare, aggiungere o togliere i bassi del pedale scritti, ma sempre in senso orchestrale. Gli accordi finali si possono eseguire al tempo doppio per dare più effetto.



Come seconda partecipante ho suonato io l'*Elevazione in la maggiore* di Padre Davide da Bergamo (Felice Moretti). Un altro slogan citato da Ruggeri: "l'organo è lo strumento meno musicale di tutti". Quello che non si può fare con la dinamica, bisogna farlo con l'agogica: per esempio rallentare per ottenere un diminuendo. Anche con degli spostamenti di ottava si può ottenere il carattere, il suono che si vuole. Gli abbellimenti vanno iniziati lentamente con risoluzione nei trilli. Al contrario del brano precedente, questo imita più la musica da camera che l'orchestra. C'è la melodia nella mano destra con il Corno Inglese 16' soprani accompagnato nella sinistra con la Viola 4' bassi. Per un suono dolce nei bassi fare un bellissimo legato e alleggerire la mano tenendo il polso sciolto. Gli accenti si possono evidenziare con colpi di pedale che possono essere aggiunti anche nei punti di sospensione. La combinazione Corno Inglese 16' soprani con la Viola 4' bassi è una registrazione tipica dell'800 italiano. Infatti, questi due registri spezzati si trovano spesso negli organi di questo periodo e può sorgere la domanda che uso se ne può fare. L'elevazione che ho presentato al corso è un esempio tipico e per me è stato molto istruttivo averla potuta suonare con questa registrazione sperimentando la simbiosi che può crearsi tra composizione e strumento.

Riccardo, pure giovane studente, ha eseguito un'altra elevazione di Padre Davide da Bergamo, una in re minore. Gli accordi vanno suonati sempre uguali, nella logica dell'orchestra, mentre l'effetto delle appoggiature si creano con l'agogica. Nei passaggi con la sinistra, talvolta è opportuno, oltre allo spostamento di ottava per stare dentro alla spezzatura, cambiare anche il rivolto degli accordi. Le terze e seste parallele vanno legate per sottolineare l'elemento molto cantabile, quasi popolare. Nei passaggi forti, per dare un carattere allegro intenso, drammatico, quasi tragico, piuttosto che usare il classico Ripieno, aggiungere dei registri di colore come Trombe e Cornetti e la Bombarda al pedale. Per noi oggi può far impressione che allora abbiano suonato nella messa durante il momento dell'elevazione questo tipo di brani, talvolta usando il Ripieno. Davide da Bergamo pensava da "cattolico", ma nella sua ottica e nello spirito del suo tempo l'elevazione era innanzitutto la rappresentazione della passione, dell'offerta di Cristo, con la sua drammaticità. Tenere conto di questo fattore può aiutarci a contestualizzare meglio la scrittura delle sue elevazioni.



Dopo la pausa pranzo, si è ripreso con una seconda introduzione da parte di Marco Ruggeri: *Le forme musicali*.

La *Sinfonia*, il primo tempo di una sinfonia o sonata, è caratterizzata dal bitematismo. I due temi possono essere incastrati in una struttura, come lo è nelle composizioni di Padre Davide da Bergamo o Morandi, o senza uno schema rigido come da Fumagalli, che non aveva scritto nessuna sinfonia, ma usava le due idee tematiche, o da Petrali nel quale il bitematismo è presente in brani sotto il nome di sonata.

Il *versetto* è una forma più contenuta e meno pretenziosa della sinfonia. Spesso finisce con una cadenza ad appoggiatura essendo in *alternatim* all'interno di altri brani. Possibile chiudere, improvvisando, con una cadenza diversa.

Una forma musicale tipica della seconda metà dell'800 è il *pezzo caratteristico*: simile a quello destinato al pianoforte, è un brano libero con un titolo descrittivo come, per esempio, l'*Incendio ideale* di Padre Davide da Bergamo o *La distruzione di Pompei a causa del Vesuvio* di Giovanni Quirici. Curioso il fatto che l'esecuzione di quest'ultimo era prevista fine anni Settanta dell'800 durante un concerto al Trocadero a Parigi dove si trovava un organo di Cavaillé-Coll. L'organista italiano previsto però declinò l'invito, perché lo strumento non disponeva degli effetti dell'organo italiano.

Il *duetto* si presenta di solito con una forma quadripartita: inizia con un Tempo d'attacco, seguito da un Cantabile e poi dal Tempo di mezzo (brillante e rapido con elementi di contrasto) per concludere con la Cabaletta, parte finale. Padre Davide da Bergamo ha utilizzato il duetto, a volte chiamandolo sinfonia o sonata, non nel senso della sinfonia come descritta sopra, ma come forma libera della scena d'opera.

Altre forme musicali dell'Ottocento sono la *Pastorale*; la *Sonatina* di cui Padre Davide ne aveva scritte parecchie, di solito monotematiche; la *Marcia* che poteva fungere da pezzo liturgico per la conclusione della messa; il *Ripieno*, un brano liturgico introduttivo.

Di nuovo all'organo, Naoko ha suonato la *Sinfonia in do maggiore* di Padre Davide da Bergamo. Per far sentire il crescendo Ruggeri ha suggerito di inserire a tre livelli dei registri: iniziare con una base di 8' e 4', poi con la Combinazione Libera inserire due-tre file di ripieno già preparati prima, un certo momento aggiungere i Contrabbassi al pedale e infine azionare il Tiratutti. Altre due registrazioni da prevedere per i due temi: le Trombe e i Cornetti per il brillante primo tema, il Corno Inglese per il delicato secondo tema. Per passaggi nei quali si alternano il forte e il piano è possibile inserire e disinserire l'Ottavino, il quale in molti organi, anche a Castel San Pietro, dispone di un suo pedaletto. Oppure lasciare l'Ottavino sempre inserito suonando rispettivamente l'ottava sopra o sotto. Anche con il solo tocco si può dare l'effetto del più o meno forte, in particolare con registri di ripieno. La scrittura ad ottave è pianistica, perciò valutare se sull'organo sia il caso di suonare in ottave o meno, se aggiungerne o toglierne.

Sempre di Padre Davide da Bergamo, Alessandro ha presentato un *Versetto solenne*, una marcia con delle sezioni cantabili di carattere da trio da suonarsi con Fagotto e Tromba, quest'ultima arricchita dal Cornetto per far sentire meglio gli acuti.

Marco ha eseguito l'*Offertorio in do minore* di Giovanni Morandi, che si basa sulle sonorità dell'organo veneziano callidiano, i cui registri, anche se spezzati, sono tutti interi. Il brano presenta una forma di tipo sinfonia nella quale cercare di differenziare con il tocco i cromatismi, le note staccate o ripetute. Nei punti con tante note ripetute togliere eventuali Cornetti e usare registri leggeri.

Il corso si è concluso con la *Sonata/Marcia finale in re maggiore* di Vincenzo Petrali suonata da Riccardo. Il brano richiede un tocco marziale, senza rallentare o sospendere a fine frase, per dare proprio il carattere della marcia.



Alle 16.30 poi ci siamo spostati nella casa parrocchiale dove era pronto un ricco rinfresco. Dopo la consegna degli attestati, siamo ancora rimasti assieme per un momento conviviale con il maestro Ruggeri.

Grazie all'entusiasmo e alla passione di Marco Ruggeri, in questa masterclass abbiamo potuto avvicinarci alla musica dell'Ottocento italiano e scoprire le particolarità degli organi sui quali veniva suonata. Per me è stata un'occasione di famigliarizzarmi meglio con questo repertorio tanto diverso da quello di Bach, Mendelssohn, Franck e altri, a me più congeneo. Ho potuto rendermi conto che le ricchezze e le peculiarità di questi brani vanno oltre la semplice riduzione per organo di arie e melodie operistiche. Al piacere di ascoltare e suonare questa musica, si è aggiunto una maggiore conoscenza di questo periodo storico della musica organistica avvenuto nella nostra regione, e un ulteriore apprezzamento degli strumenti ottocenteschi che abbiamo la fortuna di avere anche in Ticino.

Marina Jahn



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

Gli organi della Svizzera italiana

Organi moderni del Sottoceneri

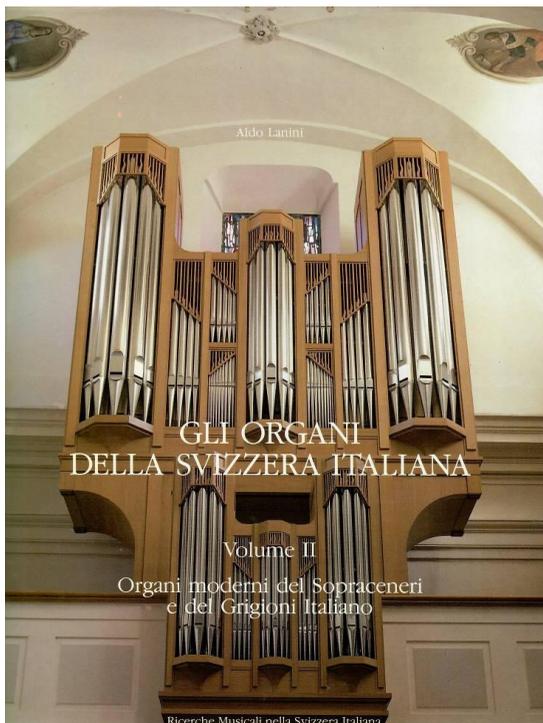
(fine)

Il testo delle quattro pagine che seguono è tolto dal libro

Aldo LANINI, *Gli organi della Svizzera italiana, Volume II, Organi moderni del Sopraceneri e del Grigioni Italiano*, Lugano 1986.

*Questo volume, stampato nel 1986, è da tempo esaurito (come lo è il volume IV, dedicato agli "organi moderni del Sottoceneri"); crediamo di far cosa utile ai nostri lettori ripropo-
nendo le considerazioni storiche che introducono la descrizione degli strumenti.*

I capitoli I, II e III sono apparsi sui BOLLETTINI N° 36, 37 e 38.



Capitolo IV

Ritorno alla trasmissione meccanica

«Pour moi l'orgue mécanique est évidemment le plus bel instrument car il est vivant: on sent effectivement la transmission mécanique de la touche au tuyau et on peut agir d'une manière très sensible sur l'attaque, ce qu'on ne fait pas du tout avec un orgue électrique».

Michel Chapuis¹

Nel processo evolutivo della tecnica organaria iniziato nei primi anni del Novecento sembrava di notare una rapida, costante e incessante progressione. Poi, all'improvviso, vi è stata una inversione di rotta.

¹ C. Duchesneau interroge Michel Chapuis, Ed. Le Centurion, 1979.

Dopo quattro secoli di trasmissione meccanica, sempre afflitta da gravi inconvenienti, i numerosi difetti connaturati a quel sistema erano stati dapprima aggirati con il sistema pneumatico e risolti poi mediante il sistema elettrico. Nei primi decenni del Novecento l'organo aveva acquistato immediatezza, regolarità e uguaglianza di tocco, silenziosità: grazie al sistema elettrico che permetteva una forte riduzione della pressione del vento, le stesse sonorità organistiche andavano ritrovando la tipicità e la trasparenza dei timbri classici. Infine una progettazione della composizione fonica dell'organo non più dipendente dall'estetica romantica consentiva di ridare all'organo tutta la vasta gamma delle sonorità organistiche ricostruita sulla piramide degli armonici.

Inoltre la «consolle» non doveva più di necessità essere congiunta col corpo delle canne: poteva essere rivolta verso l'altare o venir collocata anche discosta dai somieri. Una sola consolle, come s'è visto, era in grado di comandare diversi corpi sonori situati molto lontani uno dall'altro come pure lo stesso corpo sonoro poteva essere comandato da diverse «consolles».

La consolle era diventata una piccola centrale ricca di congegni d'ogni genere per facilitare l'esecutore. La macchina-organo era effettivamente divenuta una macchina funzionante e sicura.

Intanto però era andata perduta una delle singolarità più caratteristiche dell'organo classico: le canne, pur tornate alle dimensioni e alla composizione metallica dell'organo classico, avevano perduto la loro «pronuncia» come a dire il carattere dinamico del suono organistico. L'immediatezza della trasmissione elettrica toglieva al suono della canna la personalizzazione del tocco.

Tra l'inizio dell'immissione dell'aria nella canna e la formazione del suono principale nell'organo meccanico antico avveniva infatti la formazione di suoni armonici appena accennati: un brevissimo soffio, come una scintilla dalla quale poi nasceva il suono.

In altre parole il suono era preceduto da un lieve «presuono»: ogni nota aveva un brevissimo preludio «transitorio», un «frangente», come anticamente dicevano i costruttori, la cui durata dipendeva dal modo più o meno rapido di abbassare il tasto.

Gli antichi organari conoscevano il segreto per dare «spicco» o «pronuncia» alle canne. Nel 1738, ad esempio, Giuseppe Corsi, organaro genovese, presentava un suo progetto per il restauro dell'organo di Albenga in cui affrontava dettagliatamente il problema della pronuncia delle canne.

Scriveva:

«Ho in appresso da intonare tutte e ognuna delle canne bisognose di intonazione in maniera che dijno fuori voce ben chiara e netta e non fosca: vigorosa e non fiacca: argentina e non bozza (eccetto quelle del registro di flauto che debbono avere voce flautata). Voce infine che esca dalle canne tutte quante col suo vero frangente, senza scivolare: al quale effetto alle canne che abbiano denti o sia tagli nella parte anteriore della loro linguetta ho da fare tutta la diligenza per levarglieli ad effetto di restituire loro il frangente²».

² GC. Bertagna, *Arte organaria in Liguria*, Genova 1982.

Dom Bédos paragona l'articolazione di una frase musicale sull'organo alla articolazione di una frase nel linguaggio comune. Chi sa articolare bene una frase – scrive l'illustre teorico dell'arte organaria – lascia un silenzio più o meno lungo tra ogni sillaba secondo l'espressione che intende dare a ciò che dice. Il silenzio e il modo di pronunciare una frase sono dunque elementi essenziali di una buona articolazione.

Lo stesso deve dirsi della pronuncia di una frase musicale.

«*Si on ne laissait aucun silence entre les notes, cela rassemblerait au son de la cornemuse!*» scrive³.

La tendenza al ricupero della fondamentale «espressività» del suono dell'organo antico ha indotto i costruttori d'organo a rinunciare ai molteplici vantaggi esecutivi raggiunti dall'organo elettrico per ridare all'organo la sua inconfondibile pronuncia. Si è tornati così all'antica «catenacciatura» per la trasmissione, cancellando d'un tratto mezzo secolo di sperimentazioni tecnologiche.

Eseguire su un organo meccanico è diventato più affaticante e impegnativo lavoro. Il suono dell'organo ha ritrovato però il suo «vero frangente».

L'inconveniente di una maggiore resistenza nell'organo meccanico quando le tastiere sono accoppiate, può essere visto persino come un vantaggio per l'esecutore:

«*Il fatto che i singoli corpi d'organo siano caratterizzati oltre che da differenti timbri e da un differente volume sonoro, anche da un diverso tocco, rientra, a nostro avviso, tra le caratteristiche naturali e tra gli elementi di bellezza di un organo ben costruito*».

E ancora:

«*L'appesantimento del tocco non è ostacolo ma contributo alla vivezza e personalità dell'esecuzione*»⁴.

Per le motivazioni estetiche dette prima, l'organo a trazione meccanica tornò ad essere costruito nei paesi del Nord sin dal 1930.

Nel Ticino il ritardo fu molto più notevole: il primo organo nuovo a trasmissione meccanica venne posto nella chiesa parrocchiale di Ascona dalla ditta Metzler di Dietikon nel 1956.

I costruttori d'organo italiani si dimostrarono a lungo restii nel tornare alla trasmissione meccanica: temevano si trattasse di una mania d'arcaismo tendente a rinnegare un lungo processo di perfezionamento tecnico.

Da poco più di un decennio si costruiscono tuttavia nuovi organi a trasmissione meccanica anche da parte delle più note manifatture organarie italiane.

Il prestigio raggiunto dalle ditte della Svizzera tedesca, le pone attualmente tra le più sperimentate in campo europeo nella creazione di organi meccanici e nel restauro di antichi organi meccanici.

Gran merito del rinnovamento nel Ticino va attribuito alla presenza d'organari della Svizzera tedesca, operanti in gran parte nelle chiese evangeliche-riformate, con opere di diversa importanza ma tutte artigianalmente valide. Gli organi nuovi a trasmissione meccanica nel Sopraceneri sono finora undici.

³ DOM Bédos de Celles, *L'art du Facteur d'orgues*, Paris, 1766.

⁴ L.F. Tagliavini, *Nuove vie all'arte organaria italiana, L'organo*, 1961.

Capitolo V

Organi del Grigioni Italiano

Mentre le valli grigionesi sono ricche di caratteristici e prestigiosi strumenti storici – esemplificando: nella Val di Poschiavo l'illustre Serassi della chiesa evangelica di Brusio; nella Val Mesolcina e Calanca: Cama-Roveredo, Soazza (due organi), Augio e Santa Domenica – sembra dover rilevare nelle stesse valli una evidente stagnazione nel rinnovamento del patrimonio organario a partire dall'inizio del Novecento.

Gran parte degli strumenti collocati nelle chiese del Grigioni Italiano costruiti ex novo in questo periodo ovvero trasferiti da altre chiese, sono a trasmissione pneumatica, la più imprecisa tecnicamente e la meno riuscita fonicamente.

Inoltre non esiste nelle valli grigionesi di lingua italiana l'interessante confronto riscontrato nel Ticino tra arte organaria italiana e arte nordica: eccettuato uno scadente «Marzoli» nella chiesa cattolica di Brusio, l'insieme degli organi del Grigioni italiano è di fabbricazione svizzero-tedesca.

Questo fatto ha una sua giustificazione storica. Sul finire dell'Ottocento le parrocchie cattoliche delle valli di lingua italiana appartenenti politicamente alla Svizzera, vennero staccate anche ecclesiasticamente dalle loro antiche diocesi di Milano e Como. Mentre però il Ticino ebbe una sua relativa autonomia, grazie alla creazione di una «Amministrazione Apostolica» indipendente, le valli del Grigioni vennero invece rese dipendenti dalla Diocesi di Coira. Ne conseguiva che le varie parrocchie e i loro organi amministrativi erano logicamente indotti a ricercare gli oggetti di culto, gli strumenti per la liturgia, le direttive musicali stesse, entro l'ambito culturale tedesco.

La diversa situazione giuridico-ecclesiastica delle Valli grigionesi di lingua italiana nei confronti del Ticino, spiega pertanto la presenza quasi totale di organi costruiti dall'organaria tedesca nelle chiese grigionesi.

Nelle Valli di lingua italiana del Grigioni Italiano non ci è stato possibile, a differenza di quanto si è verificato nel Ticino, reperire documentazione di attività organistiche sviluppatasi attorno agli organi inventariati, se non per il concerto di inaugurazione del restauro dell'organo di Campocologno.

Del resto, data la qualità fonica degli organi che verranno successivamente presentati, non è facile ipotizzare quale repertorio possa giudicarsi appropriato a codesti strumenti.

* * *

Tre eccezioni vanno tuttavia segnalate per tre strumenti di viva personalità: il piccolo organo meccanico «Mathis» di Le-Prese; il recente «Metzler» della chiesa riformata di Poschiavo e infine il piccolo Goll della chiesa evangelica riformata di Vicosoprano in cui la rinnovata manifattura d'organi lucernese ha tentato con notevole successo di creare uno strumento di classico stile italiano.



DELL'ORTO & LANZINI
BOTTEGA ORGANARA

NUOVO ORGANO DELLA CHIESA DI MÖRRUM, SVEZIA



Carlo Dell'Orto
Massimo Lanzini
Organari

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

La Stagione concertistica 2025 dell'AOL

Da Tolosa a Parigi, passando per Colonia e Berna:
gli appuntamenti del 2025

L'Associazione degli Amici dell'organo del Locarnese (AOL) giunge alla sua 32^a rassegna concertistica che si aprirà a pochi mesi dall'impressionante e suggestiva cerimonia del risveglio del celebre organo di Notre-Dame. Con questo spirito accingiamo quindi ad inaugurare la nuova stagione di concerti e matinées nel segno del rinnovamento nella continuità. Come sempre abbiamo scelto e selezionato i nostri solisti applicando criteri diversificati, proponendo profili e stili interpretativi differenziati (magari anche provocatori), cercando di essere comunque sempre coerenti con i principi di ricerca della qualità, nell'intento di proporre al nostro fedele pubblico uno spaccato rappresentativo dello "stato dell'arte" del panorama organistico attuale.

La stagione 2025 dell'AOL si aprirà il **27 aprile** a *Brione sopra Minusio* con il graditissimo ritorno di **Shin-Young LEE**, artista poliedrica, autorevole e carismatica. Ospiteremo poi il **1° giugno** sempre a *Brione sopra Minusio*, **Michel BOUVARD** titolare del celebre organo della Basilica di S. Sernin a Tolosa, co-titolare all'organo del Palazzo di Versailles e professore di organo al Conservatorio di Parigi dal 1995 al 2021.

La serie autunnale di concerti si aprirà il **14 settembre** ancora a *Brione sopra Minusio* con **Winfried BÖNIG**, organista titolare del Duomo di Colonia, una delle cattedrali gotiche più importanti al mondo.

Tra i momenti salienti della stagione 2025 segnaliamo a *Solduno* l'**11 ottobre** il ritorno di **Diego FASOLIS**, figura di spicco del panorama musicale internazionale dell'interpretazione storicamente informata assieme a **Fiorenza DE DONATIS**, raffinata specialista del violino barocco, stretta collaboratrice di Fasolis in seno a "I Barocchisti".

Il tradizionale concerto di S. Stefano il **26 dicembre** nella *Collegiata S. Antonio di Locarno* ospiterà **Christian BARTHEN**, organista del Duomo di Berna.

In primavera e in autunno si svolgeranno le tradizionali *Matinées Organistiche*, sempre il **mercoledì mattina alle 10:30**, alle quali abbiamo ulteriormente cercato di dare un respiro internazionale ancora più ampio. In questo ambito sottolineiamo la proficua collaborazione con l'*Ente Iniziative per il Locarnese* che teniamo a ringraziare per il rinnovato sostegno.

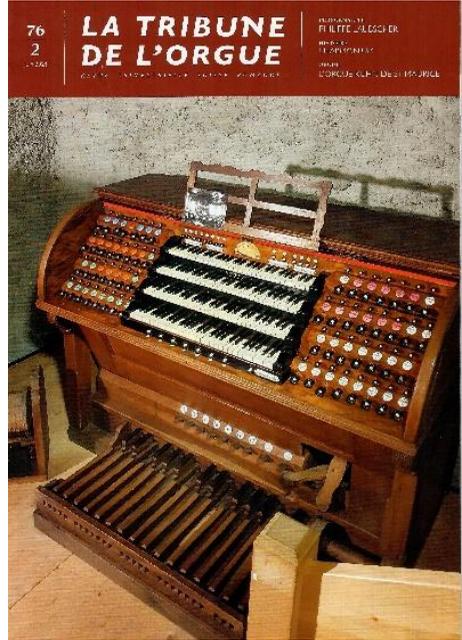
Andrea Pedrazzini e Giovanni Galfetti

La Tribune de l'Orgue

tribune.orgue.ch

76/2 (giugno 2024)

- ✓ **In copertina:** la consolle dell'organo Goll del "Temple du Bas" a Neuchâtel (esposta al Museo Svizzero dell'organo a Roche).
- ✓ **Editoriale:** l'organo vive una vita assai bizzarra: pur se snobbato da radio e televisione vede per ogni dove moltiplicarsi i concerti che lo coinvolgono.
- ✓ **Philippe Laubscher e le sue magnifiche passioni:** con la modestia che lo contraddistingue ha festeggiato il traguardo degli 87 anni di vita.
- ✓ **Il favoloso e sconosciuto mondo dell'harmonium (II parte).**
- ✓ **Un grande peccato di gioventù:** la trasformazione del Temple du Bas di Neuchâtel (1695) in sala da concerti (1972-73) e la sostituzione dell'organo Goll (1900, con la sua facciata del 1818/19) con uno strumento moderno.
- ✓ **Il vecchio organo Goll (1901/1968) di Versoix:** un organo da ricollocare nel suo luogo d'origine.
- ✓ **La ricostruzione dell'organo dell'Abbazia di Saint-Maurice:** come ringiovanire uno strumento "fuori moda".
- ✓ **Un organo straordinario nel Musiikkitalo (casa della musica) di Helsinki.** Uno strumento con 124 registri!
- ✓ **La "Tribune de l'Orgue" dai suoi inizi (VI).** Continua la presentazione della Rivista: dal 40° anno di vita (1988) sino al 47° anno (1995).
- ✓ **Improvvisazione: Amburgo 1623 (VI parte).** Esposizione fugata.
- ✓ **Recensioni di CD, partiture e libri.**
- ✓ **I viaggi di M. Phileas Fogg:** La Ciotat – Croy – Hannover – Saxon – Romainmôtier – Saint-Maurice – Neuchâtel – Morges – Carpentras – Neuchâtel – Barcellona.
- ✓ **Riviste:** spoglio di riviste a carattere organistico.
- ✓ **Agenda:** concorsi, corsi, concerti d'organo.



76/3 (settembre 2024)

- ✓ **In copertina:** l'organo "Emmental" Jacob Rothenbühler 1781 (esposto al museo svizzero dell'organo a Roche).
- ✓ **Editoriale:** Come, a dispetto di ogni teoria su come imbastire il programma di un concerto organistico, l'Arte della Fuga conquistò il pubblico, grazie anche all'aiuto di un temporale minacciante.
- ✓ **Le alterazioni nei compositori classici francesi:** la questione del *Point d'orgue sur les Grands Jeux* di Nicolas de Grigny.
- ✓ **L'organo in Messico, una specie in via di sparizione che merita di essere salvata: contesto, situazione attuale e prospettive (I parte).** Un lavoro di master di Zeltzin Pérez Enriquez redatto alla fine dell'anno accademico 2023-24 sotto la direzione di Vincent Thévenaz.
- ✓ **La "Tribune de l'Orgue" dai suoi inizi (VII).** Continua la presentazione della Rivista: dal 48° anno di vita (1996) sino al 54° anno (2002).
- ✓ **Partitura.** Un trio (originariamente scritto per flauto dolce, oboe e clavicembalo) di Telemann, qui trascritto per organo.
- ✓ **Improvvisazione: Amburgo 1623 (VII parte).** Improvvisare nello stile della Germania del nord nella prima metà del XVII secolo: "Diminuzioni nel Basso".
- ✓ **Delizie e organi.** Alcune ricette gastronomiche di François Delor.
- ✓ **In memoriam.** Paul Cartier (1943 - 2024).
- ✓ **Vari:** Un festival dedicato a Bruckner: le 11 sinfonie trascritte per organo da Eberhard Klotz – Considerazioni con qualche vena (giustamente) polemica sulla nomina degli organisti al servizio di Notre Dame a Parigi.
- ✓ **L'ingegnoso folletto.** Un racconto di Nouchka Favez dedicato a Vincent Thévenaz, Guy Bovet e Michel Jordan.
- ✓ **I viaggi di M. Phileas Fogg:** Morges – Ancora Morges – Sanary – Gordes – La Ciotat – Bouc Bel-Air – Evreux – Magadino – Gunsbach – Ernen – Neuchâtel – Basilea.
- ✓ **Riviste:** spoglio di riviste a carattere organistico.
- ✓ **Agenda:** concorsi, corsi, concerti d'organo.



Lauro Filipponi



Colzani organi S.n.c.

di Ilie Colzani e Ettore Bastici

Costruzione, restauro e manutenzione di organi a canne



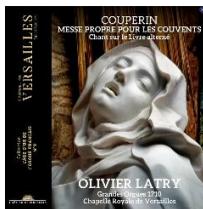
Associazione
Italiana Organari



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

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

CD in vetrina



FRANÇOIS COUPERIN,
Messe propre pour les Couvents; Messe pour les Paroisses.
Olivier Latry, CHÂTEAU DE VERSAILLES.
Collana « L'âge d'or de l'orgue français »
nn. 9 e 10 : 55' + 66'.



BACH TO THE FUTURE.
Olivier Latry.
LA DOLCE VOLTA LDV69: 78'.

Parliamo di Olivier Latry e dei suoi recenti exploits discografici.

Si parte dai capolavori organistici di François Couperin, le due Messe in alternatim, registrate all'organo della Cappella di Versailles e pubblicate in due CD separati dall'etichetta "Château de Versailles". La splendida cassa settecentesca, della quale possiamo ancora oggi godere, ospitava inizialmente uno strumento di Robert Clicquot, inaugurato nel 1711 dallo stesso François Couperin; l'organo viene poi trasformato dai componenti di altre due generazioni di Clicquot, Louis-Alexandre nel 1736 e François-Henri nel 1762. Miracolosamente sopravvissuto alla Rivoluzione francese, l'organo vede nel 1872 l'intervento di Cavallé-Coll, che trasforma radicalmente il materiale fonico ma conserva le canne di facciata e la cassa: nel 1873 Saint-Saëns inaugura il nuovo organo. Ma nel 1933 lo strumento giace in stato di abbandono: ne parla Widor in un articolo dove si invoca uno strumento totalmente nuovo: è il lavoro che realizzerà due anni dopo Victor Gonzalez, in stile neoclassico. L'organo Gonzalez, smontato nel 1989, è stato sostituito da uno strumento di Boisseau & Cattiaux nello stile del primo strumento, il Clicquot del 1711: è inaugurato nel 1995 da Michel Chapuis. Nonostante si presenti in un solo corpo, senza Positif de dos, l'organo è un magnifico esempio di strumento francese dell'epoca classica, con 37 registri su 4 tastiere e pedaliera: Grand Orgue con Montre di 8', ma anche un Bourdon di 16', e il lusso di una Grande Tierce 3'1/5. Ben dieci sono le ance, di 8' e 4'. L'organo suona meravigliosamente, come testimoniato da numerose registrazioni pubblicate fino ad oggi.

Latry sceglie l'amato Couperin con notevole consapevolezza storico-stilistica: per approfondire l'argomento, ricordiamo il fondamentale contributo di Lauro Filipponi dedicato ai confronti interpretativi della *Messe des Paroisses*, su due numeri del nostro Bollettino ATO: n. 11 (giugno 2008), pp. 16-21, e n. 12 (dicembre 2008), pp. 14-25.

Bravo, convincente, Latry domina perfettamente la materia: notes inégales mai standardizzate; articolazioni e respiri sempre adeguati. Alcuni interrogativi rimangono aperti, come l'aggiunta o meno di abbellimenti in alcuni punti (Latry si limita alquanto, soprattutto nei *Couvents*, forse perché trattasi di registrazione e non esecuzione dal vivo), oppure la velocità nella sezione alla breve dell'Offertoire dei *Couvents*. Momenti forti sono la Tierce en Taille dei *Couvents*, il Chromorne en Taille delle *Paroisses*, liberi e ispirati, e il Duo sur les Tierces delle *Paroisses*, agrodolce; oltre all'Offertoire delle *Paroisses*, capolavoro organistico di Couperin. Splendide le ance di Boisseau & Cattiaux.

Per l'alternatim Latry si è saggiamente rivolto a un grande specialista dell'improvvisazione storica, lo svizzero Jean-Yves Haymoz: sì, perché l'organo non è alternato al semplice gregoriano, ma al contrappunto alla mente, cioè l'improvvisazione polifonica basata sul cantus firmus, pratica antica, già testimoniata nel IX secolo e ancora documentata da Rousseau nel *Dictionnaire de musique*, andata poi in disuso nell'Ottocento: in francese si parla di *chanter sur le livre* e il massimo specialista ne è appunto Jean-Yves Haymoz, che, con i suoi sei cantanti (e troviamo pure l'ottimo Marc Mauillon) fa meraviglie: dal cantus firmus esposto nudo e crudo, ma con splendidi abbellimenti alla francese, al contrappunto a due voci, fino alle entrate in imitazione, il tutto (ça va sans dire) con magnifica pronuncia francese del latino, e gustosissime dissonanze, proprio nello stile di Couperin. Ciliegina sulla generosa e succulenta torta, il *Domine, salvum fac Regem*, che non può mancare in una messa di quel periodo.

La seconda impresa discografica di Latry riguarda la ripubblicazione di un CD del 2019, registrato sull'impressionante organo di Notre-Dame tre mesi prima del devastante incendio. Il disco ha un titolo scherzoso ispirato al film *Back to the Future*, uscito nel 300.mo anniversario della nascita di Bach (1985), suggerendo che l'interpretazione di Latry non sia del tutto ortodossa. Con un progetto sofisticato, Latry propone un'interpretazione storicamente informata ma con un cambio di prospettiva, spostandosi oltre un secolo dopo l'autore. Le scelte dei registri e la concezione generale delle composizioni si avvicinano ad autori come Vienne o Rachmaninov, supportate dall'organo di Notre-Dame, il cui nucleo risale a Cavaillé-Coll (1867) ma è stato pesantemente modificato fino al 2012. Latry si ispira a orchestrazioni storiche, come quella di Stokowski della *Toccata 565*, ottenendo risultati sorprendenti che evidenziano come l'interpretazione possa ribaltare la visione originale del testo dell'autore. Il Ricercare a 6 dell'*Offerta Musicale* è strabiliante, per il crescendo che giunge al parossismo finale con il soggetto al pedale. La *Fantasia 542* sorprende, ispirandosi alla versione pianistica di Liszt. Non spoilerò la registrazione di *In dir ist Freude 615*; la sonorità di *Herzlich tut mir verlangen 727* richiama la testimonianza di Widor, che lo suonava con una decina di fondi di 16' a S. Sulpice.

Questi sono solo alcuni esempi di un disco che invita all'ascolto e alla riflessione, un viaggio musicale unico che rivela nuove prospettive interpretative.

Giuseppe Clericetti

**Molti
alberi
diventano
carta...**



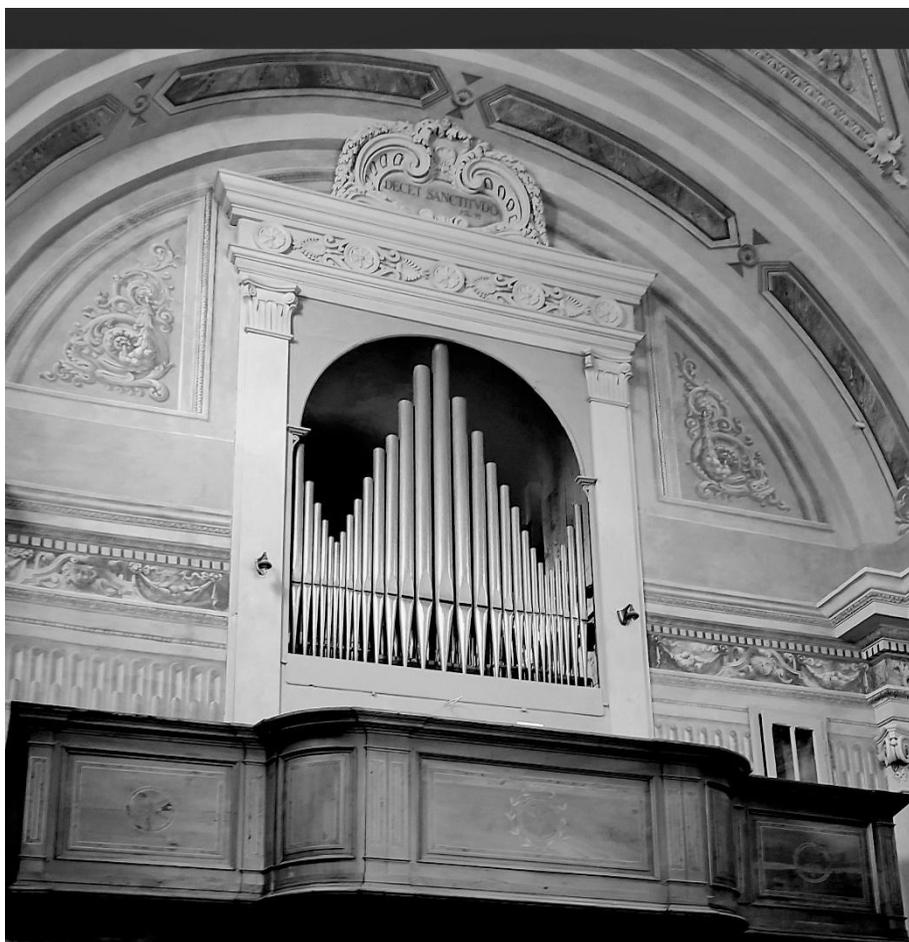
Il marchio della
gestione forestale
responsabile

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



SONVICO - LUGANO(CH)
CHIESA DI S. GIOVANNI BATTISTA
RESTAURO ORGANO
"ARIOLI E FRANZETTI" 1830-1835

MASCIONI
dal 1829

www.mascioni-organs.com