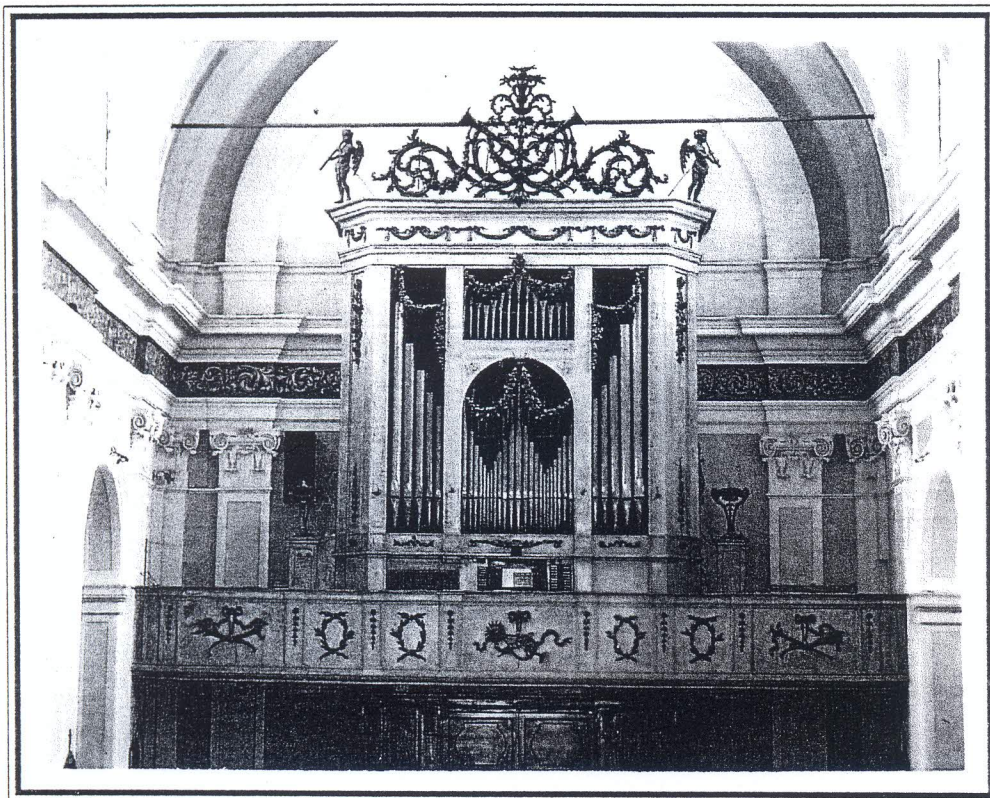

VOX ORGANALIS

BOLLETTINO DI INFORMAZIONE
DELL'ASSOCIAZIONE MUSICALE
"Girolamo Cavazzoni"
MANTOVA



SOMMARIO

- Intervista a Giancarlo Parodi
- Esecuzione liturgica nella Basilica Marciana di Venezia nel XVII sec.
- Strumenti e voci nella Chanson del XV sec.
- Appunti sulla genesi dell'Orfeo striggiano-monteverdiano
- L'Organo: storia e origini del re degli strumenti

VOX ORGANALIS

Bollettino di informazione

ASSOCIAZIONE MUSICALE
"GIROLAMO CAVAZZONI"

Mantova

INDICE

Intervista a Giancarlo Parodi <i>a cura di Carlo Benatti</i>	3
Esecuzione liturgica nella Basilica Marciana di Venezia nel XVII sec. <i>di Roberta Calera</i>	10
Appunti sulla genesi dell'Orfeo striggiano-monteverdiano <i>di Stefano Patuzzi</i>	12
Strumenti e voci nelle Chansons del XV sec. <i>di Barbara Tebaldi</i>	15
L'Organo: storia e origini del re degli strumenti <i>di Carlo Benatti</i>	20
Organi storici nel territorio mantovano <i>a cura della Redazione</i>	22
Editoria musicale mantovana <i>a cura della Redazione</i>	23
Cronache, Notizie, Attività dei soci, Prossimi Appuntamenti, Dove, Pareri autorevoli <i>a cura della Redazione</i>	24

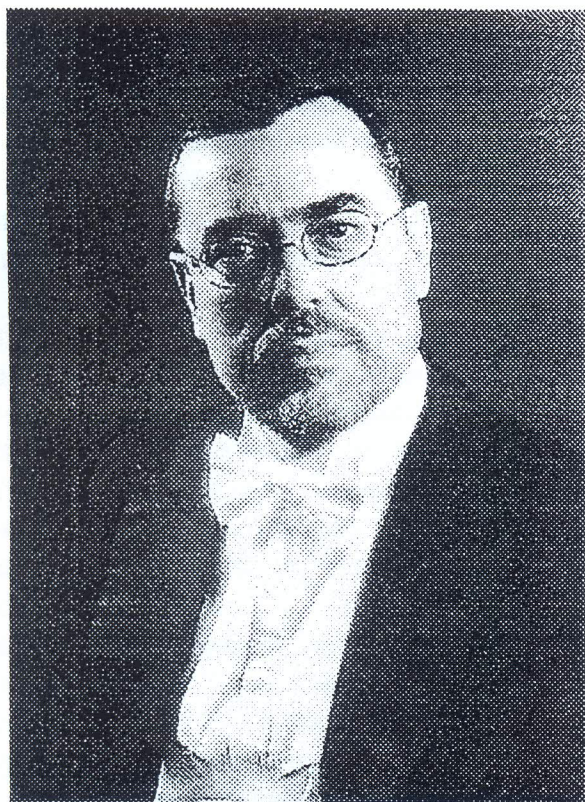
Direttore responsabile: Carlo Benatti
Redazione: Roberta Calera, Lelio Capilupi, Barbara Tebaldi, Rita Protti Tosi
Ciclostilato in proprio
Via Ciro Menotti, 2 - S. Antonio di Porto Mantovano (MN)
Tel. 0376/536337
Tel. e Fax. 0376/398053

Hanno collaborato a questo numero:
Stefano Patuzzi – Barbara Tebaldi – Carlo Benatti – Roberta Calera

Composizione testi e grafica presso il settimanale La Cittadella
Mara Corsini – Antonio Galuzzi

In copertina, Organo della Chiesa Parrocchiale del S. Nome di Maria, Poggio Rusco - Mn
(Scheda tecnica a pag. 22)

Copia riservata ai soci – Omaggio



INTERVISTA

GIANCARLO PARODI

*a cura di
Carlo Benatti*

Nato a Novi Ligure (AL) il 12 Luglio 1938, si è diplomato in Pianoforte Organo e Composizione Organistica con il massimo dei voti presso il Conservatorio di musica "N. Paganini" di Genova.

Successivamente, dopo pubblico esame, ha vinto la borsa di studio del Comune di Genova. Ha conseguito il Diploma di Abilitazione all'insegnamento di Musica e Canto Corale negli Istituti Magistrali e nelle Scuole Medie. Cioè le scuole dove ha avuto inizio la sua esperienza di docente.

In seguito a pubblico concorso nazionale per titoli ed esami bandito nel 1968, è stato Titolare della Cattedra di Organo e Composizione Organistica al Conservatorio di Musica "F.A. Bonporti" di Trento dal 1969 al 1986. Attualmente ricopre la stessa carica presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano.

E' docente di Organo Principale e Organografia al Pontificio Istituto di Musica Sacra di Roma (P.I.M.S). Ha tenuto corsi sul linguaggio musicale e sulle forme della musica strumentale e vocale presso l'Università degli Studi di Trento, all'Università della Terza Età della stessa città, al P.I.M.S di Roma. Corsi di perfezionamento per l'Accademia Ambrosiana di Musica da Camera di Milano, per l'Istituto Musicale Teresino di Genova-Arezzo, per l'Istituto musicale "Folcioni" di Crema e per la Scuola Diocesana di Musica Sacra "S. Cecilia" di Brescia.

Ha tenuto lezioni-concerto e master-class per varie sedi della Gioventù Musicale d'Italia, per il Seminario Maggiore della Diocesi di Milano, per l'Università di Cambridge (GB), per l'Accademia di Musica di Danzica e di Varsavia, dell'Organ Festival di Stoccolma, del Coro Polifonico Romano, della Radio Svizzera, per varie istituzioni e scuole statali e private.

Collabora con la "Scuola Organisti Alto Novarese" di Verbania, con la Scuola di Musica Sacra "S. Cecilia" di Brescia; ha svolto per molti anni l'attività di insegnante nel Seminario di Venegono Inferiore della Diocesi di Milano e nella Scuola Diocesana di Musica Sacra "S. Cecilia" di Trento.

La sua intensissima attività concertistica in qualità di solista e in collaborazione con orchestre, strumentisti, cori e cantanti lo ha portato, su invito di rinomate società concertistiche e dei più noti festivals organistici, in tutta Italia, in tutta Europa, negli Stati Uniti d'America e in Giappone, offrendogli la possibilità di esibirsi nelle più significative e prestigiose sedi, tra le quali si citano: Cattedrale di S. Fracisco, Westminster Abbey di Londra, Notre Dame di Parigi, S. Pietro di Roma, St. Lorenz e St. Sebaldus di Norimberga, Castello di Stettino (Polonia), Abbazia di Melk (Austria), Tokyo, Kanazawa, Montecassino, S. Marco di Venezia, S. Vitale di Ravenna, Cattedrale di Lucca, Pisa, Genova, Perugia, Trieste, Bari, Palermo, Pesaro, Lugano, Budapest, Zagabria, Basilea, Milano, Nuoro, Palma di Majorca, Danzica, Varsavia, Teatro di Fresno (California), Sala "Verdi" di Milano, Teatro Filarmonico di Verona, Conservatorio di Genova, Bolzano, Torino, Rovigo, Università di Pisa...

La più qualificata critica nazionale e internazionale gli riconosce la capacità di proporre, con chiarezza interpretativa, proprietà di stile e gusto, un vastissimo repertorio comprendente le scuole organistiche, romantiche, moderne, e contemporanee. Le sue prestazioni sono accompagnate da recensioni altamente

positive da parte della stampa. Dato il considerevolissimo numero di recensioni, si citano, a titolo di esempio, alcune testate: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nurnberger Zeitung, Svenska Darbladet, La Sampa, Il Tempo, l'Osservatore Romano, La Nazione, Il Resto del Carlino, La Gazzetta del Mezzogiorno, il Lavoro, Studi Cattolici, Civiltà Cattolica, Il Mattino, l'Ora (Palermo), L'Alto Adige, Il Messaggero, Gtos Szczecinski di Stettino, Il Giornale di Danzica, Il Corriere del Ticino, Basel Zeitung, S. Francisco Press, The Press Democrat, L'Italo Americano, Velkblat, Dramstadter Echo, Giornale di Palma do Majorca, Strumenti e Musica, Stereoplay, Corriere della Sera, Il Piccolo, La Gazzetta di Parma, L'Italia, L'Avvenire...

Compositori di chiara fama gli hanno dedicato pezzi per organo: G. Viozzi, T. Zardini, A. Zanon, A. Solbiati, R. Dionisi, A. Masagni, L. Molfino, N. Vitone, G. Pedemonti, G. Bellucci, I. Bianchi, G. Facchinetti, F. Valdambri, P. Ugoletti ed altri.

Copiose sono le riprese e registrazioni televisive, cinematografiche e radiofoniche per enti statali e privati, italiani ed esteri.

In campo discografico ha svolto notevole attività con numerose incisioni: complessivamente 25 LP e CD, con musiche di J. S. Bach, la famiglia Bach, le Sonate per Organo di Gaetano Valeri (prima incisione mondiale) autori vari del 1700, 1800 e 1900. Per realizzare i dischi di musica antica ha sempre scelto organi di sicuro valore documentato per la loro originalità, storicità e validità artistico-monumentale.

E' stato chiamato a far parte della giuria del Concorso Organistico Internazionale "J. Pachelbel" di Norimberga, del Concorso Internazionale "Ciurlionis" di Vilnius, del Concorso Nazionale di Esecuzione Organistica "Città di Viterbo", del Concorso Organistico di Kaltern, di numerosi concorsi di esecuzione corale e di composizione sacra.

E' organista titolare della Insigne Basilica Minore Romana di S. Maria Assunta di Gallarate (VA). Presidente e socio fondatore dell'Associazione Organistica "R. Lunelli" di Trento. Coordinatore dell'Associazione Musicale "Amici della Pace di Brescia". Coordinatore della Scuola per Organisti ed Animatori Liturgici di Gallarate. Membro di diverse Accademie: degli "Inquieti" di Milano, degli "Agiati" di Rovereto, degli "Accesi" di Trento.

E' Commendatore al Merito della Repubblica Italiana. Rotariano del club Busto, Gallarate, Castellanza "La Malpensa"; è stato insignito dell'ono-

rificenza "Paul Harris Fellow" del Rotary International. Il suo profilo biografico è incluso nel Dizionario della Musica e dei Musicisti edito dalla Casa Editrice UTET di Torino.

Per la sua competenza specifica è invitato a progettare e a collaudare nuovi strumenti e restauri di organi storico-artistici. Con la sua attività di docente, organista liturgico, concertista e conferenziere, contribuisce a divulgare la cultura organistica in Italia e all'Estero.

Quale è stata la sua formazione artistica?

Avevo quindici anni quando ascoltai per la prima volta l'Organo Serassi della chiesa collegiata di Novi Ligure e da quel momento sono rimasto affascinato dalla voce di questo strumento.

Ho iniziato a studiare il pianoforte con un grande maestro non vedente.

A diciannove anni mi sono iscritto al Conservatorio di Genova e dopo due anni mi sono diplomato in pianoforte.

Ho avuto tre maestri e uno di questi era Maggiorino Berutti Bergotto di Novi Ligure il quale conosceva molto bene l'attività artistica del milanese, anche se lui era piemontese di nascita.

A Genova sono entrato nella classe di Organo sotto la guida di Giacomo Pedemonte, al momento della pensione del quale subentrò Luigi Molfino.

Terminati gli studi di Organo, mi sono dedicato anche alla composizione ma non ho preso il diploma.

La mia attività di organista è iniziata a Gallarate e da quel momento sono stato invitato a tenere concerti in varie città italiane.

Lei svolge ancora l'attività di organista a Gallarate?

Certamente.

Per me è fondamentale la funzione di organista liturgico e ogni domenica presto servizio in ben quattro messe,

Ho lavorato e lavoro tutt'ora per l'organo liturgico. Lo reputo essenziale!

Quando è stato il suo primo debutto ? E si ricorda con quale programma ?

Il primo debutto come organista ufficiale credo sia stato nel 1961 a Gaggiola (La Spezia) nella chiesa dei frati minori e ricordo di aver suonato la Toccata Adagio e Fuga in do BWV. 564 di J.S.Bach.

In quegli anni tenevo concerti da studente. Come pianista accompagnavo diversi cantanti e strumentisti, toccando con mano le varie espressioni musicali che

mi hanno arricchito con esperienze sempre nuove e interessanti.

Quando ha capito che la sua attività poteva diventare professione concreta?

E' stata una consapevolezza lenta e laboriosa.

Prima del servizio militare negli alpini, ebbi la fortuna di vincere una sostanziosa borsa di studio dopo un concorso bandito dal Comune di Genova.

A quei tempi spazi per fare il musicista ne esistevano ben pochi e inizialmente pensai di andare a suonare il pianoforte sulle navi durante le crociere.

In questo periodo il mio maestro Luigi Molfino mi consigliò di partecipare al concorso per il posto di organista nella Basilica di Gallarate dato che in quei giorni era venuto a mancare il M^o Mauri. Nel contempo mi giunse l'invito a tenere tre concerti a Firenze e in questa città conobbi il M^o Vittorio Gui insieme ai cantanti Fedora Barbieri e Mirto Picchi e lì, si aprirono degli spazi per fare il pianista collaboratore presso il teatro di Firenze. Tra le due proposte scelsi quella di organista a Gallarate.

Quindi iniziai a insegnare nelle scuole e l'anno successivo presi l'abilitazione all'insegnamento nelle medie e nelle magistrali. Alle magistrali insegnai musica, canto e nelle scuole medie persino educazione fisica. Di questo periodo conservo uno splendido ricordo proprio nel momento della trasformazione scolastica e della riforma liturgica voluta dal Concilio Vaticano II.

Nel 1968, vinsi per concorso, la cattedra di Organo e Composizione organistica presso il Conservatorio Statale di Trento, dove iniziai ufficialmente l'attività di insegnante d'Organo.

Com'era l'ambiente musicale nel quale lei è vissuto?

Era abbastanza vivace. Genova era una città che aveva varie espressioni artistiche da offrire: il teatro "Carlo Felice", l'orchestra Genovese che proponeva stagioni concertistiche di grande livello e poi la musica leggera con Luigi Tenca, Gino Paoli, Bindi, ecc. Ebbi il piacere immenso di assistere a concerti di grandissimi pianisti quali Ghiseling, Rubinstein, Fischer e a numerose prove d'orchestra.

Naturalmente c'era grossa difficoltà per inserirsi nel grande circuito concertistico, e specialmente per noi organisti, i concerti d'organo erano molto rari.

I nomi più illustri del concertismo organistico di allora erano Germani, Duprè, Esposito, Fuser e Tagliavini. Quest'ultimo ebbe il merito di portare una grande ventata di analisi e riscoperta del repertorio

antico che, a quei tempi, era poco considerato.

Tra gli interpreti storici, quale ama di più?

Anton Heiller è stato un musicista che mi ha trasmesso molte sensazioni ma, più di tutti, sento una grande poesia e serietà nelle esecuzioni di Albert Schweizer anche se è antitetico al nostro modo di sentire.

Oggi, tra gli interpreti, non saprei chi scegliere, perchè ogni artista ha il suo modo di esprimersi e ognuno può comunicarci varie emozioni.

Che tipo di repertorio le piace eseguire?

In questo momento sento una grande propensione per la musica moderna.

Credo sia un aspetto poco valorizzato ma che ha ancora molto da dirci. Praticamente, per quanto mi riguarda, formulo il programma a seconda dello strumento che mi viene proposto, dato che ogni organo ha delle esigenze ben precise.

Non esiste un repertorio onnicomprensivo, ma è l'organista che deve avere la capacità di adattarsi ad ogni strumento. Purtroppo non sempre è possibile programmare una serie di brani perfettamente aderente allo stile dello strumento, perchè il concerto o ha uno scopo didattico esemplificativo o è un concerto di trattenimento ed allora il programma deve contenere varie espressioni, vari stili ed autori diversi.

Però, noto che andando avanti con l'esperienza e gli anni, i miei interessi musicali si stanno allargando dal più antico al contemporaneo.

Cosa pensa dell'attuale situazione musicale in Italia ed in particolar modo dei Conservatori di musica?

Dolentissima nota.

Preferirei non dare giudizi, specialmente in questo mese del 1995 nel quale viviamo una stagione di confusione totale.

Il Conservatorio italiano ha in seno al corpo docente delle punte di diamante ma il Conservatorio come istituzione, in questo momento, ha bisogno di un totale ripensamento, revisione e riorganizzazione.

Ci giungono delle disposizioni talmente confuse e contrastanti che ci lasciano allibiti, dico *ci lasciano*, perchè questo sgomento io l'ho avvertito in tutti i colleghi che conosco.

Quindi è un momento di grande ripensamento. Si stanno rimescolando le carte e certamente la riorganizzazione degli studi musicali dovrà subire un radicale mutamento.

Su quale base?

Sulla base di dare al giovane che frequenta il

Conservatorio una preparazione adeguata alla vita quotidiana del musicista, inserendolo nella società civile, la quale non ha bisogno di "solo concertisti" ma di musicisti preparati in varie attività musicali.

Per esempio: è molto difficile trovare un bravo insegnante di musica per la scuola materna, un bravo insegnante di musica per le medie, per le scuole elementari ecc.

La didattica è importantissima e credo che noi siamo ancora nella preistoria in questo campo, anche se ci sono in alcuni casi musicisti preparati che hanno approfondito la didattica.

Esistono, per sempio, varie riviste che esaminano da vicino il campo della coralità, la quale è senza dubbio uno degli aspetti più formativi per il musicista.

Naturalmente tutte le scuole di ogni ordine e grado devono avere un insegnante ben preparato e competente.

E' inconcepibile poi, che il musicista di oggi, non abbia una cultura di base solida.

Quali sono i consigli che lei può dare ad un giovane che desidera intraprendere lo studio dell'Organo?

Di non fermarsi solamente all'organo.

Credo che sia importante non classificare l'individuo organista o pianista: prima di tutto essi sono musicisti!

Ma il musicista per essere tale deve possedere molte discipline, conoscere diversi aspetti della musica.

Per l'organista, per esempio, è importante studiare a fondo le tecniche di tutti gli strumenti a tastiera.

Sarebbe necessario lo studio del clavicordo, uno studio serio del clavicembalo, del pianoforte, nonostante alcune voci siano contrarie allo studio pianistico per l'organista. Credo sia una limitazione che può far sentire il suo peso, quando si affrontano determinati repertori.

Studiare l'analisi, per l'organista, è fondamentale come pure la storia della musica è di grande importanza. Indispensabile è il gregoriano.

Come ultima cosa (e questa la sento come organista di chiesa) consiglio di non abbandonare il servizio liturgico, l'improvvisazione e la composizione. Cercare di sollecitare maggiormente le autorità ecclesiastiche, i sacerdoti, in modo che l'organo rimanga lo strumento principe per la liturgia.

Naturalmente non è un compito facile.

Un altro suggerimento che vorrei dare, ma qua penso di essere frainteso, è di non credere di diventare

subito concertisti, perché i concertisti sono pochi!

Quindi non bisogna illudersi, ma conoscere i propri limiti e le proprie naturali tendenze, avere il coraggio di capire le doti particolari per un determinato tipo di attività, di repertorio, di tecnica e così via.

Lei pensa che gli organisti siano professionalmente preparati nella loro attività, tanto in quella concertistica come in quella di organisti liturgici?

Ci sono organisti preparati e non preparati.

Secondo il mio punto di vista, posso dire che oggi il giovane organista ha migliori possibilità di apprendimento ed è molto più preparato di quanto non lo fossimo noi trent'anni fa.

I giovani d'oggi, per esempio, sono più aggiornati sul piano storico. Ai miei tempi ricordo che eseguire certe musiche su determinati strumenti, poteva sembrare un'anticaglia, un rimasuglio di un tempo passato che non aveva più senso nel presente.

Oggi, invece, in base agli studi storici volti alla riscoperta di musiche inedite e ai numerosi restauri ecc., c'è maggior coscienza storica del modo di interpretare la musica.

Altri ancora, sono meno preparati per quel che riguarda la figura del concertista rapsodo, del virtuoso alla Liszt, tanto per intenderci.

Ci sono quindi due filoni ben precisi, però in generale li trovo organisticamente più preparati.

Forse gli organisti della mia generazione sono stati più agguerriti per quanto riguarda il contrappunto, l'armonia, l'accompagnamento a prima vista del gregoriano, l'improvvisazione, insomma tutto quel bagaglio di conoscenze che servivano all'organista di chiesa.

Adesso il campo si è allargato a forbice: gli studi sono sempre meno portati alla formazione dell'organista liturgico ma a creare il concertista, che a sua volta si divide in virtuoso e in concertista storico.

In Italia ci sono molti organisti, ed anche professionalmente preparati: pochi però vivono la realtà musicale della chiesa. Quale la ragione, secondo il suo punto di vista?

Le ragioni sono molteplici.

Secondo il mio punto di vista, la causa è data dalla trasformazione della liturgia e sono convinto che è stato male interpretato il Concilio Vaticano II, perché si è creata una furia iconoclasta che ha cercato di spazzare via sia la cantoria, sia il canto polifonico, sia l'organo: questo ha demotivato gli organisti, li ha delegittimati.

Un'altra difficoltà è data dal fatto che raramente

l'organista viene retribuito adeguatamente.

Una cosa che suscita perplessità: è constatare come si sono organizzati i sacrestani, non gli organisti, anche se ci sono segnali di riorganizzazione, che io conosco bene, e forse solamente ora sta andando in porto qualche progetto.

Il concertista retribuito deve essere sempre all'altezza del suo compito, altrimenti calano gli inviti.

Un fatto, che forse dà un po' di fastidio, è che si sono creati attorno ai vari Festivals organistici, dei veri e propri circoli chiusi.

Il motivo di questa situazione? Gli organisti sono molti e gli spazi non sono numerosi. Quindi c'è una lotta per l'affermazione della propria professionalità; lotta che è legittima, purché non si usino mezzi impropri e disonesti.

Per ultimo: non abbiamo sale concertistiche fornite di un organo, ma lo troviamo solo in chiesa. E questo è un altro aspetto. Quanti Conservatori hanno una sala per concerti fornita di un organo? Dobbiamo constatare che l'Italia è ancora arretrata su questo fronte.

Cosa ne pensa dei concerti d'organo che hanno attratto migliaia di persone nelle chiese eppoi, all'interno delle celebrazioni, per contraddizione, l'organo si ode poco?

Come ho già detto, la riforma liturgica ha delimitato drasticamente gli spazi per l'Organo solista, anche se una concertazione intelligente della celebrazione potrebbe offrire all'organista l'opportunità di svolgere la sua mansione anche con soddisfazione artistica. Ma ci vuole un sacerdote che creda in questo tipo di proposta e una comunità che ascolti.

Non mi risulta, per esempio, che in Italia un'assemblea liturgica si fermi al termine della messa per ascoltare l'organista che finisce il brano. In Germania o in Inghilterra non ho mai visto nessuno alzarsi dai banchi prima che l'organista termini di suonare. Da noi, o c'è una tradizione che si è preparata da anni, allora si crea una consuetudine, altrimenti accade come ho detto prima.

E allora ci vuole la possibilità di coordinare bene i vari interventi in modo tale che l'organo faccia sentire la sua voce.

Ci sono anche trattenimenti musicali, come i "concerti spirituali", che possono affermarsi, ma queste iniziative, richiedono risorse umane non indifferenti.

Cosa dovrebbero fare i Conservatori, gli Istituti Musicali, le Scuole di Musica Sacra per concor-

rere ad una preparazione più completa sia sul piano artistico che liturgico dell'organista?

Per quanto riguarda i Conservatori una soluzione a questo problema può essere la modifica dei programmi ministeriali.

Già in alcune di queste istituzioni statali si sono creati dei programmi sperimentali che cercano di concretizzare alcune proposte.

Personalmente è da trent'anni che auspico due tipi di diplomi per gli organisti: un ciclo di studi per formare l'organista concertista e un altro per l'organista liturgico. Ma c'è da chiedersi, che avvenire ha, sul piano economico, l'organista liturgico?

E anche l'organista concertista, credo, non ha grandi possibilità di scialare, deve avere per forza un altro impiego come insegnante, per esempio. Perciò le scuole possono fare delle proposte, ma è la società che deve assorbire queste forze.

Le scuole diocesane hanno già il polso in mano, sentono di più i battiti della diocesi, perché generalmente chi dirige queste scuole è un sacerdote che è in contatto con la realtà della sua diocesi e può individuare meglio i problemi e le opportunità di lavoro.

Cosa ne pensa degli organisti che non sono adeguatamente remunerati durante il loro servizio liturgico? Può farci un paragone con le realtà di altri Paesi?

Mi dispiace immensamente e purtroppo devo dire che questa lagnanza dura da molto tempo.

In altri paesi il titolo preferenziale è "Organista nella chiesa di...". Da noi il titolo preferenziale è "Professore al Conservatorio di..." e questo la dice già lunga. Da noi si gioca troppo sul volontariato per far suonare un'organista.

Ci sono casi talmente clamorosi dove gli alunni non riescono a trovare un parroco che dia la disponibilità di studiare l'organo: sono cose gravi. Un mio alunno non vedente, ha girato ben venticinque parrocchie prima di trovare un sacerdote che desse il permesso di esercitarsi un po' sull'organo.

Direi che occorre un'educazione che parta dai seminari per sensibilizzare maggiormente i futuri sacerdoti al problema liturgico e, di conseguenza, valutare nella sua giusta misura il problema "compenso" agli operatori del settore "musica" nella liturgia.

Questo motivo può essere la causa del degrado di molti strumenti nelle nostre chiese?

Certamente è collegato.

Leggendo contratti di assunzione per organisti, anticamente chi suonava l'organo veniva obbligato

anche alla manutenzione ordinaria dello strumento e alla sua tutela e salvaguardia.

Mi fa piacere puntualizzare come stiano nascono delle scuole per organari, alle quali si sono iscritti vari organisti, desiderosi di apprendere qualche nozione per le piccole manutenzioni dell'organo.

Un altro motivo è dato dal fatto che il restauro di un organo viene ad incidere enormemente sulle spese della parrocchia.

Ci sono anche fattori di ordine pratico, delle esigenze che alcuni sostengono siano pretestuose, altri sostengono siano sostanziali e questo genera una disarmonia.

Dobbiamo auspicare maggior collaborazione tra gli enti che hanno la tutela degli strumenti, quelli che li conservano e i diretti fruitori.

Per esempio, un sacerdote che dice "devo spendere 130 milioni per il restauro di quest'organo, ma non ho l'organista, cosa devo fare?". La soluzione a questa domanda la giro a chiunque voglia rispondere!

Oggi in Italia assistiamo ad una ripresa dell'Organo e in molte zone della nostra penisola si eseguono restauri. Con quali criteri, secondo lei, si stanno portando avanti questi ripristini ?

In alcune zone molto bene, in altre pessimi!

Ancora oggi si snatura lo strumento di grande valore storico-artistico. Purtroppo sono tanti gli strumenti che abbiamo in Italia e le forze in campo, veramente preparate per la tutela, non sono molte.

Girando per l'Italia si assiste a dei veri scempi e non sto qui a citare i nomi ma, ce ne sono decine e decine.

A volte troviamo invece dei restauri operati con altissima qualificazione, però il cammino da fare è ancora molto.

Devo dire che, come restauro filologico, in Italia siamo all'avanguardia e non si creda che all'estero le cose vadano meglio. Cerchiamo di non "angelicare" gli altri Paesi perché anche all'estero ho visto dei disastrosi restauri che gridano vendetta al cospetto di Dio.

Continuo a sostenere che, quando vengono presentati dei progetti di restauro o di organi nuovi, le case organarie serie hanno un tetto d'offerta che si discosta di poco l'uno dall'altro, ma quando ho un preventivo di cento milioni e un altro di quaranta, non ci credo. Nessuno riesce a convincermi che verrà fatto un buon lavoro con sessanta milioni di differenza. Quindi ci deve essere qualche cosa che non funziona.

Io non penso che le case organarie serie, le quali

hanno una reputazione da difendere, si compromettano; non hanno nessun interesse a perdere il lavoro "sparando" cifre non realistiche!

Ai giorni nostri si assiste ad un' influenza dell'arte organaria straniera in Italia, non raffrontabile al fenomeno verificatosi negli ultimi dell'800 ma parecchio evidente. Questa esterofilia è sinonimo dei limiti dei maestri d'organo italiani oppure è frutto dell'infatuazione che ha colpito i giovani organisti italiani?

C'è un po' di tutto.

Ci sono vari aspetti che includono anche le sue osservazioni.

Mi sembra che in alcuni settori si riviva quello che ha vissuto il movimento ceciliano, quando l'avvocato Pier Costantino Remondini continuava a riportare come esempio l'organaria d'oltralpe, così noi oggi assistiamo allo stesso fenomeno.

Mentre allora ci si rivolgeva all'organaria elettrica d'oltralpe, ora si prende come esempio l'organaria meccanica d'oltralpe e allora si parla di organi bachiani, italiani e di altre scuole.

In verità sono stato anch'io preso da questa ventata di entusiasmo agli inizi della mia conoscenza del mondo dell'organaria straniera.

Poi, continuando a frequentare altri Paesi, ho notato che tutto sommato, considero importantissimo conservare la nostra identità, non per stupido nazionalismo, ma l'organo italiano, con le sue varie scuole, ha delle caratteristiche che non possiamo assolutamente ignorare. Credo, che invitare da noi un organaro straniero a costruire un organo ad intonazione italiana faccia un po' discutere.

La stessa cosa si verificherebbe se un italiano fosse invitato in Germania a costruire un organo con l'intonazione tedesca. Penso che questa non sia una grande idea.

Certamente l'internazionalizzazione del gusto si fa sentire, perché oggi i mezzi di comunicazione sono molto rapidi e vastissimi ma, credo che questo sia un momento storico che a lungo andare si sedimenterà e troverà il suo giusto equilibrio. La cosa importante è di non lasciarsi trasportare dalla polemica personale.

Nel nostro ambiente si tende a colpire a sciabolate il nostro avversario ideologico e questo, a mio avviso, è un errore. Tutte le forze in campo possono concorrere a creare una situazione migliore e più produttiva.

Lei ha tenuto concerti d'organo alcuni anni fa a Mantova e in provincia. Come vede ora la situazione nel mantovano in materia di attività

organistica e di restauri, soprattutto se paragonata alle realtà di altre province a noi vicine?

Suonai anni fa a Mantova sull'organo della Basilica di S. Andrea e già allora avvertii la grande polemica su quel restauro ma, non so quale delle parti avesse torto o ragione dopo il recupero dello strumento.

Ho suonato su altri strumenti nel mantovano, però non ho una percezione della realtà completa, o meglio, non ho una conoscenza tale per dire, a Mantova si fa più che in altri luoghi. Conosco altre regioni dove si lavora con grande serietà e dove si sono fatti decine di restauri con occhio vigile e con attenzione scrupolosa. Credo che dipenda anche dal tipo di personale che hanno a disposizione le Soprintendenze alla tutela degli organi storici, solo così si può creare un clima di collaborazione che può dare grandi frutti.

Per quanto riguarda i concerti, vedo che stanno nascendo organizzazioni che si dedicano a questo tipo di attività. Per esempio, ho notato che l'anno scorso, sono stati fatti vari concerti in diverse chiese della provincia di Mantova e poi questa stessa rivista (*Vox Organalis*) è un segno di vitalità.

Come vede il futuro dell'organo in Italia?

Sono ottimista, in definitiva.

Durante i miei anni di professione ho notato un crescente interesse verso l'organo, la sua letteratura e verso gli organisti.

Non so quale sarà il futuro degli organisti e a tal proposito c'è da porsi qualche domanda: le società concertistiche avranno più attenzione verso il nostro strumento? Avremo più strumenti in sale da concerto? Avremo gli organisti stipendiati nelle chiese?

L'interesse da parte del pubblico indubbiamente c'è a tutti i livelli. Ora è compito degli organisti e delle varie organizzazioni concretizzare un progetto di largo respiro per offrire alla società i nostri prodotti artistici.

Quanto conta il successo?

Conta quanto basta per farmi sentire tranquillo con la mia coscienza.

Il successo può essere una molla, ma mi domando: esiste il successo?

Bisogna fare i conti con l'impostazione che si è data alla propria esistenza.

A me piace suonare ma, ancora di più vivere, nel senso che non ho messo la musica al primo posto nella mia esistenza.

Certamente la musica assorbe moltissimo tempo, perché è anche il mio mezzo di sostentamento ma,

penso che il successo sia in stretta relazione alle possibilità di lavoro, accompagnato certamente da un pizzico di ambizione, indispensabile per continuare nella nostra attività.

Una buona dose di fortuna può certamente aiutare in certi casi ma, credo di più in "aiutati che il cielo ti aiuta".

Saper cogliere i momenti minimi è importante, come per esempio il suonare in certi ambienti di piccolissimo o di poco conto, può schiudere determinate porte. Quindi il successo è un grande stimolo, aiuta, gratifica, però non è il fine ultimo di una esistenza. E' una componente. Bisogna vedere come ci si pone davanti alla vita... Il successo appaga? In definitiva: esiste il successo?

Brescia, aprile 1995

ERRATA CORRIGE DEI NUMERI PRECEDENTI

Pag.	Col.	riga	lezione errata	lezione corretta
(NUMERO 1 - 1994)				
7	1	45	oragni	organi
10		16	difronte	di fronte
10		39	.che	,significa che
10		41	così	in tal modo
11		27	in riguardo	
16	1	15	et mentita	et ementita
16	1	38	...locale);	...locale),
16	2	15	è cioè Telemann	e cioè Telemann
16	2	18	"persone piccole	"persone più piccole"
16	2	46	normalizzanti	normalizzati
17	1	7	stà	sta
17	1	28	un'anno	un anno
17	2	19/20	bodone	bordone
20	1	18	Coinbra	Coimbra
20	2	2	viloncello	violoncello
23	2	26	Nuvolari	Margonari
23	2	35	Giorgio	Gilberto
24	1	8	prof.	dott.
24	1	9	Paralupi	Paraluppi
(NUMERO 2 - 1994)				
9		2	poetico	poietico
9		2	innovviabile	inovviabile
21	2	12	Raman	Roman
21	2	14	Fo	Fol

ESECUZIONE LITURGICA NELLA BASILICA MARCIANA DI VENEZIA NEL XVII SEC.

di Roberta Calera

Paul Hainlein, compositore di origine tedesca, trovandosi a Venezia nel 1647, rimase colpito dal fatto che in San Marco l'unico esecutore alla pari di Fescobaldi fosse Francesco Cavalli. In verità nessuna sua composizione per organo ci è nota e del resto diversi maestri di cappella si sono susseguiti in questa chiesa. Da documenti pervenuti, possiamo affermare che sia i due organi maggiori della basilica marciana che i due organetti portatili erano usati per accompagnare composizioni vocali, mentre non è possibile sapere quanto spazio fosse concesso alla musica strumentale organistica all'interno della liturgia.

La principale fonte liturgica di San Marco è contenuta in una serie di manoscritti redatti dal maestro di cerimonia Bartolomeo Bonifacio nel 1564. Essi recano la descrizione dettagliata dei servizi della Basilica. La copia autografa di Bonifacio divenne quasi un testo sacro e fu trasmessa da un cerimoniere all'altro per tutto il XVII secolo. Ogni *maestro* fece proprie annotazioni, glosse e marginalia ed alla fine il manoscritto diventò così confuso da non poter più essere usato.

Nel 1695 Bartolomeo Duramano riscrisse il testo inserendovi le annotazioni precedenti e aggiungendo nuovi appunti per rendere noto come i riti fossero cambiati dal 1564 al 1695. Altre fonti sono il *Cæremoniale Magnum* di Giovanni Pace, l'edizione annotata di Giovanni Stringa (1597) e le descrizioni di feste particolari.

La presenza degli organisti era richiesta quando c'erano i cantori della *cappella*, eccezione fatta per gli ultimi giorni della Settimana Santa, le Domeniche d'Avvento e la Quaresima. Questi suonavano nelle feste principali e si alternavano ogni settimana per quelle minori, dove era richiesta la presenza di un solo esecutore. Vi era stretto legame fra organisti e cantori professionisti e le messe erano "in cantu plano sine organis" oppure "cum cantoribus et organis". Gli organisti suonavano nei momenti in cui non era previsto l'intervento dei cantori, ad esempio durante la Benedizione dell'acqua per l'Epifania, al Mattutino del Corpus Christi, S. Giovanni Battista, SS. Pietro e Paolo e per l'Esposizione del corpo di San Marco.

I documenti, tuttavia, offrono una maggiore informazione per le cerimonie specifiche mentre ne danno poche per quelle principali in quanto gli organisti già sapevano cosa dovevano fare. Un esempio riguarda l'Ufficio, diviso fra Mattutino e Vespro, con la cerimonia della Benedizione dell'acqua alla Vigilia dell'Epifania. In questo caso la partecipazione dell'organo rispetta i tre ruoli indicati nei manuali organistici del XVII secolo *ineunte*: 1) *alternatim* sia con i cantori della *cappella*, sia con il coro gregoriano (Salmi, Magnificat, Te Deum e Inno); 2) suonando al posto delle antifone e dei responsorii; 3) suonando il *deò Gratias* e alla fine dell'Ufficio.

L'uso più frequente dell'*alternatim* era sicuramente per i Salmi vespertini ed in particolare per la Domenica di Pasqua. In questo caso i primi tre salmi erano suddivisi fra cantori professionisti ed organo. Dopo il Magnificat la processione al fonte battesimale, i due salmi finali erano cantati in gregoriano dal coro dei preti suddiviso in due gruppi. Se invece il doge decideva di rimanere in San Marco senza recarsi in San Zaccaria, i cinque salmi vespertini venivano eseguiti in *canto figurato* da due cori di cantori e l'organo suonava semplicemente l'antifona dopo ogni salmo. Per alcune cerimonie l'esecuzione era flessibile. Ad esempio il Te Deum poteva essere eseguito sia da due cori o alternando un coro con i due organi e allora "[...] Diaconus et subdiaconus [...] intonant Te Deum laudamus [...] vel à chorus, vel alternatim à choro et organis [...] cantatur benedicamus domino [...] et respondetur a choro [...]"¹.

L'unico accenno dell'Inno è dato dalla descrizione del Mattutino del Corpus Christi, dove l'organo suona per l'Inno, per il Benedictus, dopo il Benedictus e per il *Benedicamus Domino*. Le prime quattro strofe vengono eseguite alternativamente dal coro e dall'organo; la quinta è omessa; la sesta divisa fra coro e organo: quella finale eseguita dal coro mentre l'organo suona per l'Amen.

La seconda funzione dell'organo nel rituale di San Marco era quella di suonare alcuni brani liturgici i cui testi sarebbero stati raccontati. Per il Mattutino di Natale, l'organo suona alla fine di ogni salmo in luogo

dell'antifona e al posto del responsorio. Nel caso delle antifone, le note marginali del manoscritto di Bonifacio, confermano che l'organo deve essere suonato per l'antifona che segue il salmo mentre quella che lo precede deve essere completamente cantata. Tale pratica si accorda con il *Cæremoniale episcoporum* di Clemente VIII del 1620.

Tuttavia i cerimoniali non danno informazione sulla partecipazione dell'organo durante la messa sia per le esecuzioni alternate dell'Ordinario sia per quelle delle composizioni del Proprio. Fanno eccezione due casi: la messa del Sabato Santo e quella della Vigilia di Pentecoste. In entrambe è l'organo che inizia il Kyrie continuato poi dai cantori che rispondono col canto figurato. L'*Alleluia* è cantato per tre volte ed ogni volta ad un registro più alto. Quindi l'organo suona al posto del versetto dopo il quale due cantori cominciano il Tratto ed il resto lo completa. Per la messa del Sabato Santo, secondo Banchieri², il Gloria deve essere eseguito alternato. Egli raccomanda all'organista di non suonare dopo l'Epistola, ma non dà istruzioni per il versetto dell'*Alleluia*. Il Credo non viene cantato e l'organo suona al posto dell'Offertorio, al Sanctus e dopo l'Agnus Dei.

Gli organisti dovevano accompagnare solo quei servizi in cui erano presenti i cantori professionisti oltre ad alcune cerimonie particolari. La messa è indicata "cum cantoribus et organis" oppure "in cantu plano sine organis" anche se nel XVII secolo la polifonia interviene nel calendario ecclesiastico.

Per la parte del Proprio i *cæremoniali* non offrono molte indicazioni. Sappiamo che i mottetti erano permessi all'inizio della messa, per il Graduale, per l'Offertorio, per l'Elevazione, per la Comunione e alla fine prima di sciogliere l'assemblea. Per avvalorare questa tesi si ricordi Primicerius che leggeva la *Missa dello Spirito Santo* mentre cantori e suonatori eseguivano composizioni per sostituire parti liturgiche nell'ultima parte della messa. Importante è anche l'affermazione di Ignazio Donati a proposito del Sanctus e dell'Agnus Dei veneziani che potevano essere oggetto di *concerto* per l'Elevazione e di *sinfonia* per la Comunione. Vi è la testimonianza di documenti che permettono l'esecuzione di musiche para-liturgiche in quei momenti che Banchieri e Andrea Fasolo³ avevano destinato alla musica organistica sottolineando il fatto che i mottetti avevano analoga funzione. Per capire questo si prenda ad esempio la messa privata per il doge e per il Collegio in occasione della festa di San Nicola, dove i *piffari* del doge, fuori dalla cappella, svolgono il ruolo dell'organo. Parallelamente per il Giovedì Grasso, la *Missa super la Bataille* di Jannequin venne cantata con speciali mottetti *pro gratiarum actione* in onore della vittoria di Venezia su Aquileia. Però se vi era un'altra festività in concomitanza con il Giovedì Grasso, i mottetti erano sostituiti con musica organistica.

Da queste testimonianze si nota come, nonostante gli sforzi di Clemente VIII di codificare l'uso dell'organo, non vi era una pratica uniforme nel XVII secolo. Anche i manuali non sempre davano precise indicazioni, ma portavano numerose varianti. Però le esigue informazioni per l'uso dell'organo in San Marco sono parallele al contenuto dei *Fiori Musicali* di Frescobaldi soprattutto per quanto riguarda l'esecuzione alternata del Kyrie nell'Ordinario.

Le composizioni dei *Fiori Musicali* non sono messe organistiche nel senso stretto delle messe alternate del XVI secolo con canto fermo, ma offrono un materiale più ampio adatto all'esecuzione di messe nelle chiese più grandi, dove l'Ordinario era eseguito polifonicamente oppure la musica vocale sostituiva le parti del Proprio. È importante ricordare che i *Fiori Musicali* di Frescobaldi vennero stampati esclusivamente a Venezia e quindi tale materiale si inserisce nella liturgia della basilica marciana.

La predilezione di versetti brevi per Salmi, Magnificat, Inni, Alleluia e Te Deum dimostra che la maggior parte del repertorio di San Marco è stato improvvisato al momento. Significativo è il fatto che la prova per gli organisti fosse basata su improvvisazioni nei diversi stili e generi. Questa *prova* era composta da tre momenti: 1) l'improvvisazione di una fantasia a quattro voci o ricercare su una melodia data; 2) l'improvvisazione su un canto fermo e la suddivisione poi nelle quattro voci; 3) l'improvvisazione di versetti in risposta alla *cappella*.

¹ James H. Moore, *The liturgical use of the organ in the Seventeenth-Century Italy: New Documents, New Hypotheses*, in *Frescobaldi Studies*, Durham, Duke U.P., 1987, p. 371.

² Adriano Banchieri scrisse nel XVII secolo un manuale organistico per piccole chiese parrocchiali e chiese monastiche.

³ Autore di un manuale organistico in uso nel XVII secolo.

APPUNTI SULLA GENESI DELL'ORFEO STRIGGIANO-MONTEVERDIANO

di Stefano Patuzzi

Fra le opere poetiche che funsero da modello per la stesura della *Favola d'Orfeo* striggiana, particolare rilevanza¹ assumono il *Pastor fido* guariniano e, in minor misura, l'*Aminta tassese*².

Quest'ultima fu probabilmente rappresentata per la prima volta in quel di Ferrara, nell'isoletta di Belvedere, il 31 luglio 1573. Il Tasso fu presente a Mantova, sebbene per pochi mesi, fra il 1577 e il 1578 (dopo l'evasione), per più di un anno a partire dal 1586 e nel 1591, dopo essere stato in contatto, a Roma, con il cardinale Scipione Gonzaga.

Il *Pastor fido* fu portato a termine nel 1584; non è da scordare che nel 1598 fu rappresentato con particolare sfarzo alla corte gonzaghesca (Alessandro Striggio junior aveva già 25 anni). Ricordiamo, per quanto riguarda i contatti fra il Guarini e Mantova, che il poeta entrò nel 1592 al servizio di Vincenzo Gonzaga (e venne subito inviato come ambasciatore ad Innsbruck presso l'arciduca Ferdinando d'Austria) e nel giugno dell'anno successivo, in seguito alle pressioni di Alfonso II sul cognato Vincenzo Gonzaga, lasciò la corte mantovana.

Alessandro Striggio junior nacque attorno al 1573 a Mantova. Alto funzionario di corte coltivava la musica e la poesia per diletto. Nel 1584 fu a Ferrara in qualità di cantore; in questa occasione si guadagnò l'apprezzamento di Alfonso II d'Este. Esistono troppi punti di contatto fra la corte mantovana e quella ferrarese (si pensi ad esempio alle nozze [terze per il duca] di Alfonso II con Margherita Gonzaga o il gusto di emulazione di Vincenzo Gonzaga nei confronti del cognato duca ferrarese) per non essere indotti a supporre che l'opera tassese in questione fosse ben conosciuta anche a Mantova. Fra l'altro, ma potrebbe essere evento da attribuire alla casualità, la prima dell'Orfeo monteverdiano avvenne proprio in una "sala del partimento che godeva madama ser.ma di Ferrara", cioè, appunto Margherita, tornata alla corte paterna dopo la morte del duca estense (1597)³.

Iniziamo col rimarcare le situazioni del testo striggiano maggiormente ricalcate sul lavoro tassese⁴ (non escludendo, ovviamente, suggestioni rilevabili confrontando *Orfeo* con altri testi di genere bucolico-pastorale):

AMINTA

(vv. 1355/6; Nerina)
"Dunque a me pur convien esser sinistra
cornice d'amarissima novella!"

(vv. 1640/1; Nuncio)
"Porto l'aspra novella
de la morte d'Aminta"

(vv. 1363/4; Dafne)
"Ella è Nerina,
ninfa gentil che tanto a Cinzia è cara"

(v. 1413; Aminta)
"Oh Silvia, tu se' morta!"

ORFEO

(Ninfa)
"A te ne vengo Orfeo
messenger infelice

(Pastore III)
"A l'amara novella
rassembra l'infelice un muto sasso [...]"

(Pastore II)
"Questa è Silvia gentile
dolcissima compagna
della bell'Euridice"

(Orfeo)
"Tu se' morta mia vita ed io respiro"

(vv. 1823/4; Silvia)
“A Dio, pastori;
piagge, a Dio; a Dio, selve; e fiumi, a Dio”

(Orfeo)
“A dio terra a dio cielo e Sole, a Dio”

Ora le similitudini con il testo guariniano:

Pastor fido

(Atto II, vv. 600 e segg.)
“Care selve beate
[...]
a rivedervi i' torno! [...]”

(Atto IV, vv. 282; Ergasto)
“Oh sciagura dolente! oh caso amaro!
Oh piaga immedicabile e mortale!
Oh sempre acerbo e lagrimevol giorno!”

(Atto IV, v. 285; Coro)
“Qual voce odo d'orror piena e di pianto?”

(Atto IV, v. 340; Coro)
“Oimè! che intendo?”

(Atto IV, VV. 555 e segg.; Nicandro)
“Ben duro cor avrebbe, o non avrebbe
più tosto cor né sentimento umano,
chi non avesse del tuo mal pietate,
misera ninfa [...]”

(Atto IV, vv. 624 e segg.; Amarilli)
“Han peccato per me gli uomini e 'l cielo,
se pur è ver che di là su derivi
ogni nostra ventura”

(Atto IV, vv. 637/8; Amarilli)
“Già nel ciel non accuso
altro che 'l mio destino empio e crudele”

(Atto IV, vv. 788/90; Nicandro)
“Portiamla al fonte qui vicino. Forse
rivocheremo in lei
con l'onda fresca gli smarriti spirti”

(Atto V, vv. 324/5; Messo)
“Se tante lingue avessi e tante voci
quant'occhi il cielo e quante arene il mare,
perderien tutte il suono e la favella
nel dir a pien le vostre lodi immense

Orfeo

(Inizio Atto II; Orfeo)
“Ecco pur ch'a voi ritorno
care selve e piagge amate”

(Atto II; Messaggiera)
“Ahi caso acerbo
Ahi fat'empio e crudele”

(Atto II; Pastore III)
“Qual suon dolente il lieto di perturba?”

(Atto II; Pastore I)
“Ohimè che odo?”

(Atto II; Pastore I)
“Ahi ben havrebbe un cor di Tigre o d'Orsa
chi non sentisse del tuo mal pietate,
privo d'ogni tuo ben misero amante”

(Atto I; Pastore I)
“Ma s'il nostro gioir dal ciel deriva
come dal ciel ciò che qua giù s'incontra
[...]”

(Atto II; Messaggiera)
“Ahi caso acerbo
Ahi fat'empio e crudele”

(Atto II; Messaggiera)
“Le fummo intorno richiamar tentando
li spirti in lei smarriti
con l'onda fresca e con possenti carmi”

(Atto I; Orfeo [*Rosa del ciel*])
“Se tanti cori havessi
quant'occh'il ciel eterno e quante chiome
han questi colli ameni il verde maggio,
tutti colmi sarieno e traboccanti
di quel piacer ch'oggi mi fa contento”

(Atto V, vv. 324/5; Messo)

Figlia del cielo, eterna
e gloriosa donna [...]"

"Rosa del ciel, vita del mondo e degna
prole di lui che l'universo affrena"

Si rileva agevolmente come le suggestioni più forti provengano dal *Pastor fido*; situazioni, sintagmi linguistici e associazioni mentali e poetiche (si veda l'ultimo esempio: *Figlia del cielo* e lo striggiano *Rosa del ciel*) sono a volte tratti dal testo guariniano e traslati, più o meno pedissequamente, nel libretto.

Non è un caso che, nella sinossi, le citazioni dall'*Orfeo* siano tratte esclusivamente dai primi due atti: nei due successivi il semideo è agli inferi e le fonti con cui confrontare il testo striggiano sono eventualmente quelle classiche e la *Commedia* dantesca (cfr. ad esempio il verso declamato dalla Speranza *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate*, che riprende, con lezione lievemente modificata, in quanto normalizza le due *lectiones difficiliores* "ogne" e "intrate", *Inferno III*, 9; o l'espressione *città dolente*, tratta da *Inferno III*, 1). Nel quinto atto, piuttosto moraleggiante⁵ rammentiamo, per non soffermarci che su due aspetti, la riproposizione del *topos* dell'eco (presente fra l'altro anche nel *Pastor fido*, vv. 1032-1084) e, solamente nell'originario finale striggiano, del baccanale che succede alla morte d'Orfeo, che è opportuno far risalire invece alla *Favola d'Orfeo* poliziana⁶.

Non appaiono poi del tutto nuovi, al conoscitore del testo guariniano che fruisca il lavoro monteverdiano o legga il libretto striggiano, determinati ritmi dell'intreccio che si presentano con similitudine rivelatrice nei tre testi.

¹ In quanto campioni di una produzione vastissima. Da ricordare, almeno, fra i lavori di genere pastorale l'*Egle*, di Giambattista Giraldi Cintio (1545), *Il sacrificio*, di Agostino Beccari (1554), l'*Aretusa*, di Alberto Lollio (1564) e *Lo sfortunato*, di Agostino Argenti (1567). Mi pare interessante rilevare, per quanto riguarda il Cintio, il Beccari e l'Argenti, la provenienza ferrarese. La musica, nei lavori di questo genere doveva assumere un certo peso: cfr. ad esempio J. A. OWENS, *Music in the Early Ferrarese Pastoral: a study of Beccari's "il Sacrificio"*, in "Il teatro italiano del Rinascimento", Milano, Edizioni di Comunità, 1980, pp. 583-601.

Ricordo al lettore che fra il libretto striggiano e il testo dell'opera monteverdiana non vi è perfetta coincidenza; infatti Monteverdi intervenne decisamente, a volte, sul testo del poeta e ciò pone in imbarazzo il filologo-analista, in quanto egli non può né considerare i due testi come *stature* successive dovute alla stessa mano, né trascurare le modificazioni monteverdiane (rilevantissime, in quanto reggenti la musica soprastante), né tantomeno parlare di due opere distinte, in quanto la paternità del testo è indiscutibilmente e unicamente striggiana. Per quanto ci riguarda, abbiamo accolto nella sinossi la lezione monteverdiana, non considerandola se non una reinterpretazione sostanzialmente rispettosa del testo striggiano. La scelta, come base di confronto, del libretto del poeta mantovano contaminato dal Monteverdi vuole sottolineare due diversi momenti dell'esistenza dell'opera: quello genetico, in cui è fondamentale solamente la figura dello Striggio, e quello "finale", "definitivo", in cui è invece determinante l'operato modificativo di Monteverdi.

² Per i rapporti fra *Aminta*, *Pastor fido* e *Orfeo* cfr P. FABBRI, *Monteverdi*, Torino, E.D.T., 1985, p. 105 e P. FABBRI, *Tasso, Guarini e il "divino Claudio"*. *Componenti manieristiche nella poetica di Monteverdi*, in "Studi musicali", III (1974), pp. 233-251.

³ Per le conseguenze della mancanza di eredi in linea diretta e della devoluzione del ducato allo Stato della chiesa cfr. C. GALLICO, *Girolamo Frescobaldi*, Firenze, Sansoni, 1986, p. 17.

⁴ Leggiamo qui l'*Aminta* nell'edizione di Claudio Varese (Mursia, Milano 1985) e il *Pastor fido* nell'edizione di Ettore Bonora (Mursia, Milano 1977). Per quanto riguarda *Orfeo* seguiamo la lezione approntata da G. F. Malipiero per l'edizione Universal (lezione peraltro non irreprensibile: vedi ad esempio il trattamento delle maiuscole e dell'*h* nelle voci del verbo avere, e l'interpunzione).

⁵ Sappiamo la disputa musicologica, ma non solo, dei due finali diversi, uno di stampo accademico (e perciò filosofico) e l'altro destinato ad una fruizione meno elitaria (e di conseguenza di stampo controriformistico).

⁶ L'argomento è stato attentamente affrontato, fra gli altri, da Nino Pirrotta ne *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975 (n.e.). Nel finale della *Fabula di Orfeo* compare infatti un canto carnascialesco (non privo di allusioni oscene) intonato dalle baccanti, scritto perlopiù in ottonari ossitoni. Cfr. l'edizione approntata da Stefano Carrai (Mursia, Milano 1988), specialmente le note relative al finale.

STRUMENTI E VOCI NELLE CHANSONS DEL XV SEC.

di Barbara Tebaldi
(seconda parte) ·

H. Mayer Brown, analizza la tecnica del liuto, sempre utilizzando supporti pittorici. La testimonianza suggerisce che i liuti da soli potevano accompagnare uno o più cantanti suonando una o entrambe le voci più basse di una chanson¹, usando le dita o il plectro. Molte opere d'arte del XV secolo, mostrano due musicisti in un contesto che lascia chiaramente supporre che stiano eseguendo musica profana. Per esempio, l'edizione di "L'Histoire du tresvaillant chevalier Paris et de la belle Vienne" (tav. 8), stampato nel 1487 da Gherard Leeu, è presente in una incisione in legno, la quale mostra Paris (che indossa un cappello con piume) in un giardino. Egli suona il liuto mentre il suo amico Edward siede lì vicino, su una panca, con la sua arpa e la bella Vienne li guarda dalla sua camera.

Anche se il romanzo risale al XIV secolo, l'artista del XV secolo, raffigurò la realtà contemporanea, perché la combinazione liuto e arpa era di grande successo nel periodo.

Nell'incisione su legno, Paris è obbligato a suonare la linea melodica principale, il Superius, perché è lui il protagonista e non può riuscire ad eseguire più di una parte, poiché usa il plectro; Edward deve fornire le due linee più basse, tenor e contratenor, con l'arpa.

Brown rileva che la testimonianza pittorica sostiene la teoria, che una voce principale dovrebbe essere eseguita da un cantante solista, o da uno strumento monofonico capace di sostenere una melodia elaborata. Le due voci rimanenti, o solo una di esse se necessario, possono essere affidate a uno strumento d'accompagnamento meno invadente, che negli esempi dell'"Histoire du chevalier Paris", della chanson anonima "Je ne fay plus", è invariabilmente una corda pizzicata o battuta.

Tra le opere d'arte del XV sec. che sembrano rappresentare la realtà, appaiono esempi di creazione di musica profana (probabilmente chansons), dove strumentisti suonano flauto e liuto, flauto e timpano, ribeca e liuto, cornetta o flauto e arpa, organo da trasporto e arpa.

Dell'articolo analizzato, che ricordo essere ("Strumenti e voci nelle chansons del XV sec.", apparso in "Courrent thought in musicology" nel 1976) mi è parsa interessante la disquisizione sulla constatazione che due strumenti possono anche accompagnare un cantante solista; il commento particolare viene eseguito perché tale combinazione appare in numerose miniature manoscritte del XVI secolo. I Libri delle Ore, collezioni piccole ed elegantemente decorate, a volte iniziano con un calendario. Ogni mese del calendario è spesso illustrato con una scena che mostra contadini impegnati in una tipica attività stagionale, oppure cortigiani e altra gente nobile

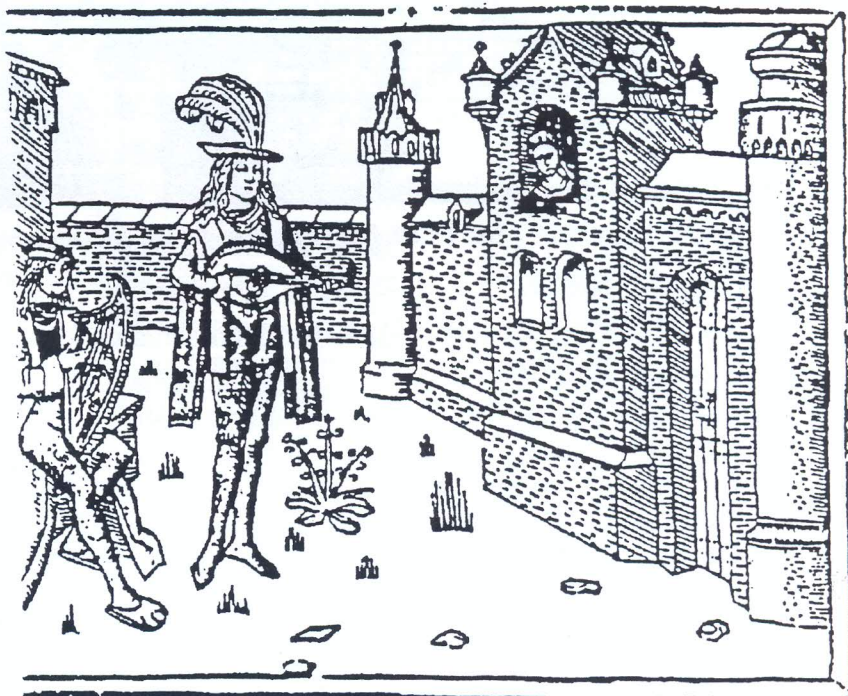


Tavola 8. Serenade (From *L'histoire du tresvaillant chevalier Paris et de la belle Vienne fille du dauphin*—Antwerp: Gherard Leeu, 1487—fol. 3; Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Vienna)

che trascorre il tempo secondo le usanze comuni. Per il mese di maggio, artisti fiamminghi erano soliti rappresentare un party sulla barca: una donna cantava leggendo la sua chanson da un foglio di musica ed accompagnata da due amici che suonavano il liuto e il flauto o flauto traverso. La versione nel "Hennssy Hours", attribuita a Simon Bening, risale al 1540.

Sebbene possa essere discusso che tali immagini non dovrebbero essere associate alle chansons del XV secolo, una miniatura simile appare nel libro parziale recentemente recuperato, che appartiene al Tournai Chansonnier, datato 1511. Dato che questo manoscritto contiene, insieme ad altre, chansons di Hayne von Ghizeghem, Johannes Ockeghem, Loyset Campère, Jacob Obrecht e Josquin De Près, esiste una buona ragione per supporre che i musicisti sulla barca (tav. 9) stiano eseguendo brani di cui stiamo discutendo. Se tale donna

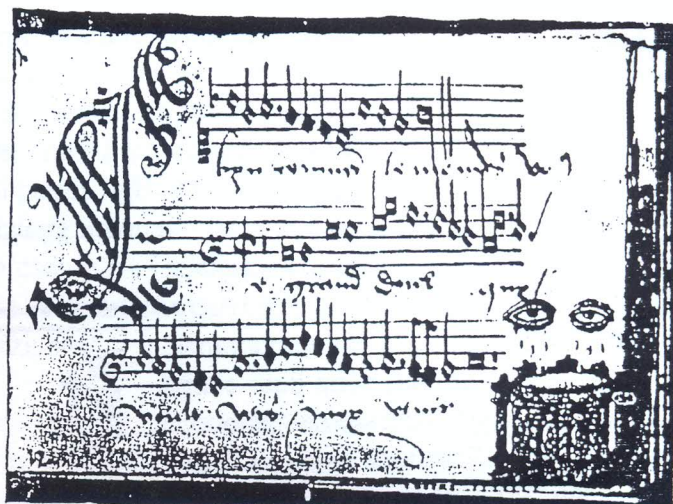
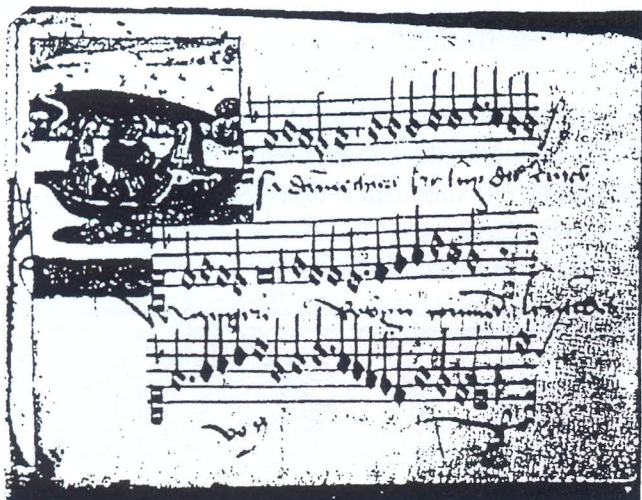


Tavola 9. Boating Party. (MS IV.90, fol. 11°: copyright Bibliothèque royale Albert Ier, Brussels.)

cantava il Superius, lasciando il flautista responsabile del Tenor e il liutista del Contratenor, qualche attenzione doveva essere stata presa per assicurare un appropriato risultato musicale. Il flauto traverso e il flauto erano strumenti che potevano trasportare da un tono a un altro; durante il Rinascimento, suonavano un'ottava più in alto della loro tonalità scritta.

Così, continua il Brown, in una composizione dove il Tenor incrocia sotto il Contratenor (vedi per esempio, l'es. 1), la nota scritta più in basso verrebbe invertita se fosse suonata su un recorder o su un flute, creando gaffe e scorrette suddivisioni d'accordo. Questi barbarismi possono essere evitati in molti modi. Anche il contratenor può essere stato spostato in alto di un'ottava, sebbene in questo modo il liuto dovrebbe suonare in una posizione scomoda della mano, e la sonorità dell'ensemble, sarebbe spiacevolmente acuta.

Un suono similmente non bilanciato potrebbe risultare, trasportando l'intera chanson in una tonalità più alta, così che il flauto possa suonare nell'ottava adeguata. I musicisti che favoriscono questa combinazione di voce con strumenti, possono restringere il loro repertorio al numero non inconsiderabile di chansons in cui il contratenor rimane sotto il tenor, o va sopra solo per una o due note, ed esse possono essere facilmente cambiate.

La risultante inversione di parti del tenor-superius non sarebbe sgradevole, purché la nota scritta più bassa mantenga la sua posizione. La migliore soluzione sarebbe stata quella di assegnare le due voci più basse al liutista.

Superius
Contratenor
Tenor

Mon seul plaisir, ma douce joy
Mon seul plaisir, ma douce joy
Mon seul plaisir, ma douce joy

Esempio 1. Bedingham (or Dufay?). *Mon seul plaisir*, mm. 1-9, after Dufay, *Opera Omnia*, piece 90, 6:108.

Egli avrebbe così preservato l'adeguata relazione contrappuntistica tra le voci, sia che esse s'incrociassero o no, e lo strumento a fiato sarebbe stato libero di doppiare il tenor nella sua ottava caratteristica. Allora forse, la combinazione di flauto, liuto e voce solista diventò banale per le esecuzioni di chansons solo verso la fine del secolo, dopo che la tecnica delle dita per il liuto si era affermata stabilmente.

Con pochi aggiustamenti, questo tipo di ensemble era ugualmente capace di eseguire tipiche chansons parigine a 4 voci, composte negli anni '30 del 1500, come chiarisce il famoso dipinto delle tre signore del Master of the Female Half Lengths. Infatti questa combinazione di voce con strumenti, è uno dei pochi raggruppamenti convenzionali che sembra essere sopravvissuto al cambiamento stilistico che avvenne intorno al 1500. I musicisti in Italia erano familiari con questa sonorità, così come lo erano i musicisti settentrionali, se si deve credere alla testimonianza famosa della "Festa Campestre" di Giorgione.

Quando più di due strumenti eseguivano canzoni a 3 voci, essi non adottavano nuove regole, ma espandevano semplicemente di un poco quelle di cui si è parlato. Così la musica profana in un ambiente di corte poteva essere eseguita da flauti, che suonavano presumibilmente il soprano, accompagnati da arpa e timpano, o da zampogna e tamburello al posto del flauto (una scelta sorprendente per uno strumento d'ensemble) più liuto e arpa.

Uno strumento a fiato adatto (poteva anche essere una voce solista, un organo da trasporto o anche un liuto col plettro), sosteneva la linea melodica principale ed era accompagnato non da uno, ma da due strumenti sussidiari ovvero a corde pizzicate o battute. Due strumenti capaci di sostenere i loro suoni, se mischiati con corde pizzicate o battute, avranno suonato senza dubbio le due voci strutturali, tenor e superius. Così nel famoso "giardino dell'amore", che è parte della serie di arazzi francesi del primo XVI secolo, che ritraggono scene di vita cortese, l'organista può suonare la parte del superius mentre il



Tavola 11. Musicians in a Garden. (MS Chigi c. VIII.234, fols. 3^o-4; La Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatican City, Rome.)

violinista suona con l'archetto il tenor e il liutista pizzica il contratenor, salvo che l'organista abbia trattato tutte le voci del componimento come una intabulatura e gli altri doppino qualsiasi parte desiderino. I quattro strumentisti che suonavano in un "giardino dell'amore" fiammingo del tardo XV secolo, trovato in una collezione manoscritta di musica sacra (tav. 11), probabilmente univano le parti musicali in modo simile, con il flautista e il violinista che suonavano superius e tenor, il liuto e l'arpa i due contratenor, se possiamo supporre che la presenza di quattro suonatori implichi musica a quattro. Esattamente la stessa combinazione di strumenti accompagna l'imperatore Massimiliano mentre gioca a scacchi con Maria di Borgogna². In entrambe queste scene sembrano prendere parte tanti cantanti quanti sono i suonatori, offrendo una prova sufficiente per sostenere l'ipotesi che gli strumentisti, a volte, doppiavano i cantanti durante le esecuzioni di chansons del XV secolo.

(2-Fine)

¹ Il termine Chançon viene trovato nelle due accezioni: "Chançon" e chanson.

² Riprodotto in: Basseler, "Die Besetzung", Tav. 8; in: Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert Archiv für Musikwissenschaft 16 (1958): tav. 2

PUBBLICAZIONI GIUNTE ALLA NOSTRA REDAZIONE

– Restauro dell'antico organo Serassi (Giuseppe e Andrea Serassi 1772), Parrocchia S. Vigilio di Calco (Como) 1995.

Relatore: Carla Capella Regalia

Il Pentagramma

STRUMENTI E MUSICA

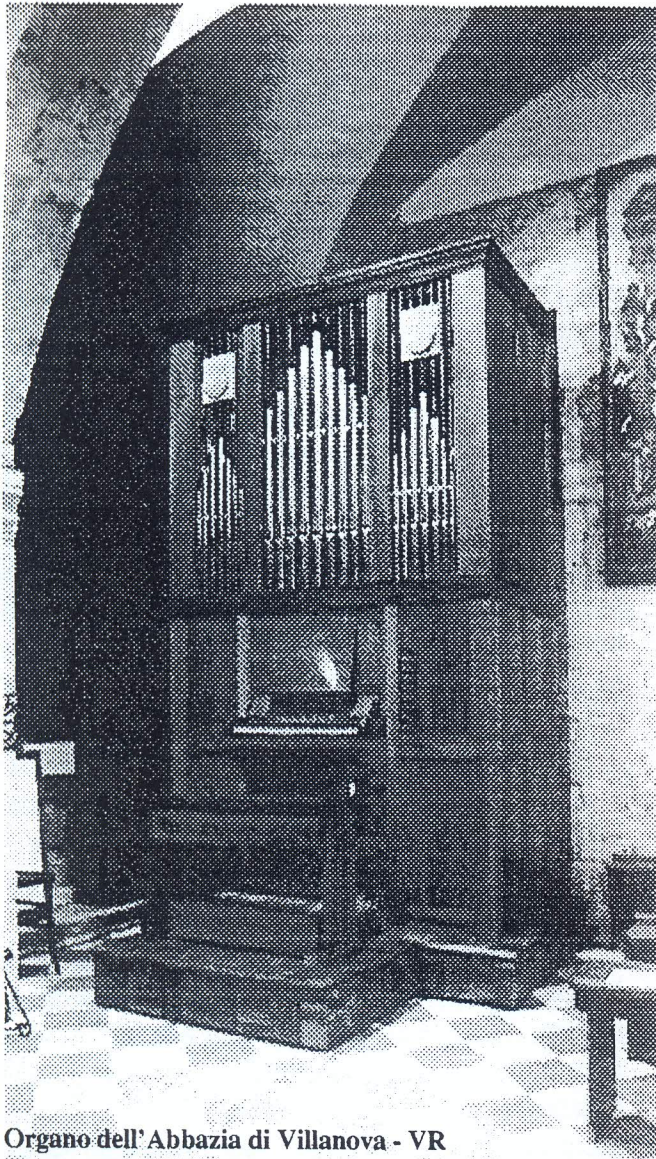
Vendita, noleggio, accordatura pianoforte
strumenti musicali acustici ed elettronici,
musica, accessori e riparazioni.

ORGANI LITURGICI VISCOUNT

Via Abetone Brennero Nord, 32

tel. 0386/802841

46035 OSTIGLIA (MN)



Organo dell'Abbazia di Villanova - VR

ARTE ORGANARIA CONTEMPORANEA

a cura della Redazione

La ditta "Fensi & Micheli" intende promuovere la propria attività presentandosi sul mercato nazionale ed estero.

Facendo tesoro dell'esperienza maturata dai titolari presso qualificate aziende artigiane del settore, progetta e costruisce organi a canne, applicando soluzioni proprie pur mantenendo ferma l'attenzione alle tradizioni dell'arte organaria classica.

FENSI & MICHELI,
Costruzione organi a canne - Via Germania,
19 - 37136 Verona Tel. 045/8621938

Circolo A.N.S.P.I.
S. Maria di Carpaneta - Stradella - Mantova

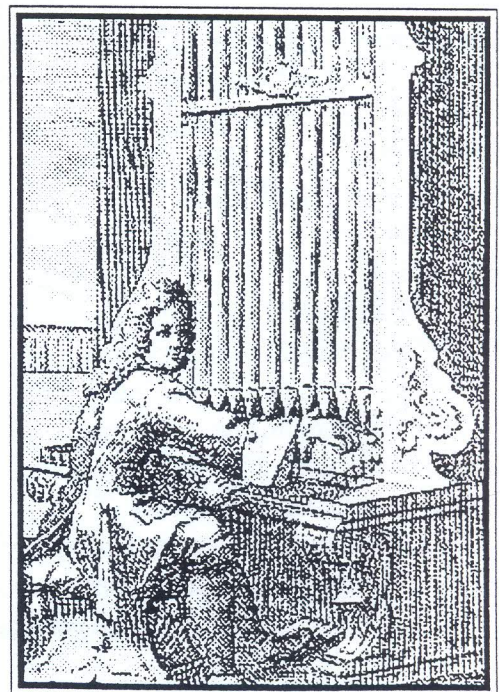
SCUOLA D'ORGANO

"Don Lorenzo Perosi"

Lezioni di:
Organo
Organo Liturgico
Pianoforte
Canto Corale
Teoria Musicale
Storia della Musica
Solfeggio

Direzione artistica Carlo Benatti

Per inf.: 0376/45035 - Tel. e Fax 0376/398053



L'ORGANO

STORIA E ORIGINI DEL RE DEGLI STRUMENTI

di Carlo Benatti

Quando il Dio Pan unì canne di varie altezze, inventando il flauto che porta il suo nome, egli in realtà creò l'organo. Fu necessario aggiungere al flauto una tastiera e un soffiato, per creare uno di quegli strumenti dipinti dai primi pittori nelle mani degli angeli. Quando esso si sviluppò e man mano raggiunse grandi dimensioni, il suo suono si moltiplicò nelle grandi cattedrali fino ad assumere un carattere di solennità e di preghiera.

L'organo è come un'orchestra, un'amalgama di canne di Pan di varie dimensioni, da quelle piccole come giocattoli per bambini, a quelle giganti come colonne di tempo. Ognuna corrisponde ad un proprio registro.

Il numero delle canne è illimitato. I romani costruivano organi che dovevano essere stati semplici dal punto di vista musicale, ma complicati nella parte meccanica. Erano chiamati organi idraulici. L'uso dell'acqua in uno strumento ad aria, lasciò molto perplessi gli storici ma, Cavaill-Coll (organaro francese dell'800) risolse il problema con la dimostrazione che l'acqua comprime l'aria. Questo sistema fu ingegnoso ma imperfetto fin dall'inizio; pare addirittura che i tasti fossero così larghi da essere azionati con i pugni. Al tempo di J.S.Bach e Rameau, l'organo raggiunse un notevole sviluppo. Il numero dei registri e delle tastiere aumentò e gli organisti ebbero più possibilità di variare i brani con contrasti sonori ben marcati. Sotto le tastiere fu aggiunta la pedaliera che aveva il compito, se non altro, di prolungare la tastiera nella zona dei suoni più gravi.

Solo in Germania vi erano organi con pedaliera più estese, sulle quali si potevano suonare passi importanti affidati ai piedi dell'organista. In Francia ed in altri Paesi, la pedaliera era rudimentale e veniva utilizzata nelle cadenze o per tenere note molto lunghe.

Nessuno, eccetto che in Germania, era in grado di eseguire le opere di J.S.Bach. Suonare i vecchi strumenti era faticoso e scomodo.

Il tocco era pesante e quando i manuali erano uniti, era necessario possedere una forza considerevole.

Grosso sforzo occorreva anche per tirare e spin-

gere i registri, alcuni dei quali stavano collocati al di sopra della portata dell'organista. In sostanza era necessario un assistente.

Infatti, diversi registranti venivano impiegati quando si suonavano grandi organi come quello ad Haarlem o ad Arnheim in Olanda.

Tutte le sfumature, eccetto per un improvviso cambio dal forte al piano e viceversa, erano impossibili.

A Cavaill-Coll rimase il problema di modificare tutto questo, dando vita a nuove prospettive per l'organo. In Francia egli introdusse la pedaliera che utilizziamo tutt'ora e con l'invenzione dei registri armonici, diede alle ottave più acute quella brillantezza che mancava. Egli inventò pedaletti ausiliari per le unioni tasto-pedale che permettono all'organista di cambiare le combinazioni senza l'aiuto dell'assistente o senza lasciare la tastiera.

Antecedente a Cavaill-Coll fu l'invenzione della cassa espressiva che consisteva in un determinato numero di canne chiuse in una secreta, dotata di una finestrella che, azionata dall'organista, aumentava o diminuiva la sonorità di particolari registri. Questo accorgimento permetteva sfumature molto raffinate per il repertorio organistico della musica romantica.

Con un sistema differente, il tocco dell'organo diventò leggero come quello del pianoforte. In seguito gli organari svizzeri inventarono vari congegni che diedero molte possibilità di esecuzione agli organisti. L'ambito degli effetti dell'organo col passare degli anni è venuto superando di molto tutti gli altri strumenti dell'orchestra. Solo gli armonici del violino raggiungono la stessa altezza, ma hanno scarsa portata ed effetto limitato. Accade così che la varietà del suo timbro sia immensa: registri di flauti di vario genere, registri di gamba che si avvicinano agli strumenti ad arco, registri di mutazione nei quali ciascuna nota ha un rapporto armonico, rispetto all'unisono fondamentale, costituito da un intervallo "mutato" in quinta o in terza (un particolare effetto sonoro che solo l'organo possiede); imitazioni di registri d'orchestra come Tromba, Clarinetto, Cromorno (strumento antiquato con un timbro simile al suono dolce del corno) e il fagotto. Ci

sono diversi tipi di Voci celesti create con la combinazione di due file di canne simili accordate diversamente tra di loro; la famosa Voix humaine, assai gradita dal pubblico, nonostante essa sia tremolante e nasale; e innumerevoli combinazioni di tutti questi differenti registri, con le sfumature che si possono ottenere attraverso combinazioni dei suoni di questa meravigliosa tavolozza. A tutto questo, contribuisce la buona funzione del mantice, un tempo azionato con le mani e i piedi dal manticista; e oggi ormai meno faticoso. A questo proposito Camille Saint-Saens riporta come esempio pratico l'organo della Royal Hall di Londra, il cui serbatoio veniva riempito con aria fornita da un motore a vapore¹. Esso assicurava all'organista un inesauribile approvvigionamento di aria ed esecuzioni molto più ampie di quanto non lo fossero state fino ad allora. Altri strumenti utilizzavano motori a gas, molto più maneggevoli.

Sempre parlando di sistemi di alimentazione, Saint-Saens fa presente che il sistema idraulico, assai potente e facile all'uso, (si deve solo aprire una valvola per mettere in funzione il soffiante) non è immune da imperfezioni. Lo scoprì lui stesso quando, al termine della prima frase dell'Adagio nella grande Fantasia sul corale *Ad nos ad salutarem undam "Il Profeta"* di Liszt (nella bellissima Victoria Hall di Ginevra), la canna che portava l'acqua scoppiò e l'organo smise di suonare. Le supposizioni scaturite da tale incidente furono varie, senza scartare anche l'ipotesi che vi fosse stato un sabotaggio. La Fantasia di Liszt è veramente uno dei più straordinari pezzi per organo. Dura quaranta minuti e non viene mai a mancare l'interesse. Proprio come Mozart aveva previsto il moderno pianoforte nella Fantasia e Sonata in Do min., così Liszt, scrivendo la sua Fantasia, sembra aver previsto le mille risorse dello strumento dei nostri tempi. Queste risorse vengono realmente prese in considerazione a vantaggio di una migliore esecuzione musicale?

Saint-Saens (op. Cit.) avverte che il più delle volte purtroppo vengono ignorate oppure parzialmente utilizzate dagli organisti stessi. Per trarre da un grosso strumento tutte le sue possibilità espressive, si devono conoscere al meglio tutti i suoi registri e le infinite combinazioni, che non possono essere assimilate nell'arco di una giornata. Non ci sono due strumenti simili nel mondo. La riuscita di un organo dipende da molteplici fattori: dal posto in cui deve essere installato, dalla quantità di denaro a disposizione dell'organaro e dalla sua inventiva. Solo con il tempo l'organista potrà conoscere il suo strumento

come le sue tasche e quindi muoversi automaticamente a piacimento.

Per suonare liberamente con varie combinazioni tratte dalla vasta gamma dei registri, il musicista francese consiglia di cimentarsi nell'improvvisazione.

Quest'arte, gloria della scuola francese, è stata influenzata fortemente dalla scuola tedesca.

Con il pretesto che un'improvvisazione non è buona quanto un pezzo magistrale di Bach o di Mendelssohn, molti giovani organisti sono stati scoraggiati dall'improvvisare. Tale punto di vista è dannoso e falso.

Noi sappiamo che l'oratore è brillante quando parla liberamente o come si dice "a braccio", ma non si trova altrettanto a suo agio con la penna in mano. La stessa cosa accade nella musica. Lefebur-Wely, che fu un meraviglioso organista improvvisatore francese ci ha lasciato solo pochi e insignificanti brani per organo.

Ragion per cui: un mediocre organista improvvisatore è sempre sopportabile se afferra l'idea che la musica da chiesa dovrebbe essere in armonia con l'ufficio ed aiutare la meditazione e la preghiera. Se la musica per organo è suonata con questo spirito e risulta un rumore armonioso piuttosto che musica precisa che non vale la pena di scrivere, è paragonabile al vecchio vetro macchiato nel quale le figure individuali possono essere distinte difficilmente ma sono sempre più affascinanti delle comuni finestre moderne.

Sul principio che nulla in arte è buono a meno che non sia al posto giusto: una tale improvvisazione avrà più valore di una fuga di grande maestria.

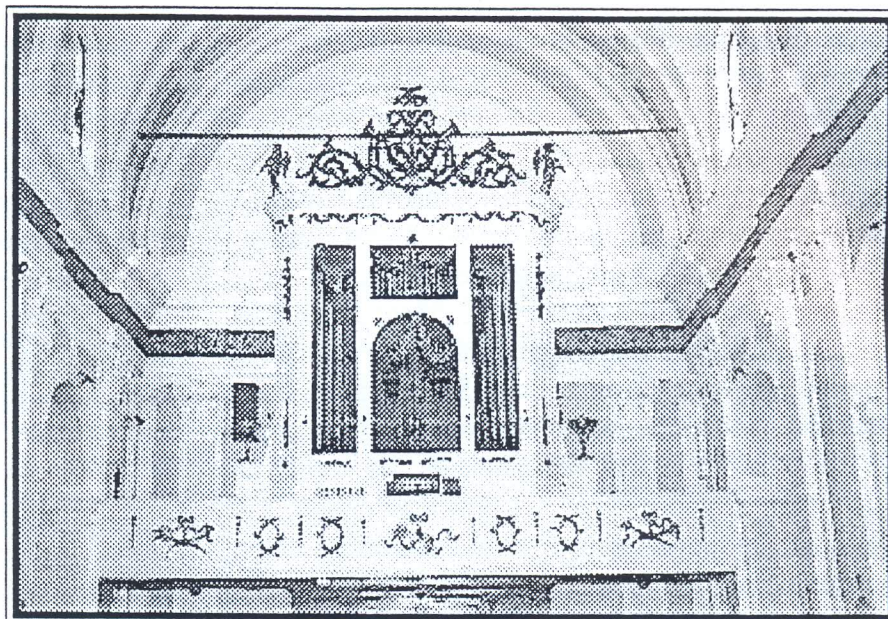
Durante i venti anni in cui Saint-Saens ha suonato l'organo alla Madeleine a Parigi, ha quasi sempre improvvisato, dando testimonianza della sua fantasia. Questa, confessa lo stesso Saint-Saens, è stata una delle più grandi gioie della sua vita. E' noto il fatto che Saint-Saens fosse un musicista severo ed austero e perciò l'assemblea era persuasa che egli improvvisasse solo delle fughe.

A tale proposito è curioso ricordare un paio di aneddoti: una giovane donna, doveva sposarsi, lo pregò di non suonare alcuna fuga durante il suo matrimonio. Un'altra giovane signora gli chiese di suonare marce funebri. Essa voleva piangere al suo matrimonio e poiché non aveva inclinazione naturale a farlo, contava sulle musiche organistiche per esserne stimolata.

¹ Camille Saint-Saens, L'Orgue, "Ecole Buissonnière" (Paris: Lafitte, 1913) 169-76.

ORGANI STORICI NEL TERRITORIO MANTOVANO

a cura della Redazione



- Località:** Poggio Rusco - MN
- Ubicazione:** Chiesa parrocchiale "SS. Nome di Maria", sopra il portale d'ingresso
- Anno di costruzione:** 1861 (catalogo Tonoli, n° 125). Lo strumento è opera della casa organaria Tonoli di Brescia. Alcune parti foniche risalgono all'organo precedente, edificato dal mantovano Luigi Montesanti nel 1798
- Collaudo:** 1861. Lucio Campiani, Maestro alla Cattedrale di S. Pietro in Mantova
- Cassa:** lignea a tre scomparti, più uno minore in alto per le trombe
- Canne prospetto:** N° 34 (5-24-3, 15 in alto)
- Tastiere:** N° 2, tasti 61 in avorio originali: estensione 5 ottave complete, Do1 - Do 6 cromatica
- Pedaliera:** radiale di N° 32 testi (Do - sol); aggiunta con ampliamento del vano sottostante le tastiere e con lo spostamento dei pedali C.L e ripieno
- Interventi:** Domenico Vergine di Casalpoglio (MN) nel 1960 realizzò un ripasso generale e per ragioni pratico-esecutive sostituì la vecchia pedaliera con quella a raggiera.
- Registri:** Tastiera superiore (G.O.), comandi a manette in doppia fila sulla destra:
- fila di destra** (Principale 16' bassi e soprani, Principale 8' bassi e soprani, Ottava 4' bassi e soprani Duodecima, Decimaquinta, Decimanona Vigesimaseconda, Vigesimasesta e Vigesimanona, Trigesimaterza e Trigesimasesta, Quadrigesimaprima e Quadrigesimaterza. Alla pedaliera: Contrabbasso 16', Contrabbasso II 16' (vuota), Unione tasto pedale, manetta non contrassegnata)
- fila di sinistra** (Manetta non contrassegnata, Unione tastiere, Terza mano, Corno da caccia 16' soprani, Fagotto 8' bassi, Corno inglese 16' bassi, Viola 4' bassi, Flutta 8',

Ottavino 2' soprani, Cornetta soprani, Voce Umana. Alla pedaliera: Trombone 16', Bombarda (manca la manetta)

Tastiera inferiore (O.P.) (comandi sulla sinistra in unica fila)

Principale 8' bassi e soprani, Ottava 4' bassi e soprani, Decimaquinta, Decimanona, Vigesimaseconda e Vigesimasesta, Arpone 8' bassi, Violoncello soprani, Trombe soprani, Viola 4' bassi, Flutta 8' soprani, Cornetta soprani, Ottavino soprani, Viola 8' soprani.

Combinazioni: Libere serassiane in entrambi gli organi.

Registri: a manetta innestati verso sinistra nel 1° Organo e da sinistra verso destra nel 2° organo con griglie ad assi verticali probabilmente aggiunti in seguito, comandate da staffa centrale.

Pedaletti: A destra – Unione Tasto pedale, Unione Tastiere, Terza mano, Tiratutti. Preparati. A sinistra – Ripieno del Positivo.

EDITORIA MUSICALE MANTOVANA

a cura della Redazione

GRUPPO EDITORIALE ERIDANIA

46100 MANTOVA - Piazza F. Cavallotti, 11 tel. 0376/325649

Vigilio Piubeni

- Tempo di sonata
per flauto e pianoforte

- Barcarola
per pianoforte

- Sonatina Ritmica
per pianoforte (rev. Rinaldo Rossi)

- Jazz-Suite
per Organo
(rev. Carlo Benatti - prefazione ital. ted. ingl.)

- Arabesco
per flauto solo

Marco Sala

- Lo studio del Basso-Tuba

Giovanni Corona

- Andante cantabile
per violoncello e pianoforte

- 4 piccoli improvvisi
per pianoforte solo

Roberta Alessandrini

- 10 pezzi clavicembalistici
(trascritti per Arpa)

Giuseppe Alessandrini

- Sei piccoli pezzi
per pianoforte

Rinaldo Rossi

- Prisma
per pianoforte

Virginio Zoccatelli

- Toccata
per pianoforte

CRONACHE

a cura della Redazione



Il 23 aprile scorso ha preso il via la terza edizione della "Messa Organistica della Domenica" organizzata dall'Associazione "Girolamo Cavazzoni" di Mantova in collaborazione con alcune parrocchie mantovane.

L'iniziativa finalizzata alla valorizzazione del patrimonio organario e organistico nelle chiese ha avuto la partecipazione di vari musicisti e gruppi corali che hanno sottolineato le parti salienti della messa. Infine, per gli amanti dell'organo, sono stati proposti, al termine delle celebrazioni, alcuni brani tratti dal repertorio organistico.

Sailletto

Messa del Patrono San Leone Magno, celebrata da Mons. Egidio Caporello, Vescovo di Mantova.

Solisti del Coro dell'Associazione Musicale "Girolamo Cavazzoni" di Mantova. Musiche di Andrea Gabrieli "Messa Domenichal"

Formigosa

B.V.Maria e S.Urbano

Barbara Tebaldi - Organo. Musiche di Pachelbel, Buxtehude, Dandrieu e Krieger.

Villa Saviola S. Michele

Solisti del Coro dell'Associazione Musicale

"Girolamo Cavazzoni" di Mantova. Musiche di: Andrea Gabrieli "Messa Domenichal"

S.Benedetto Basilica

Nicola Bertarella - Organo. Musiche di: Frescobaldi, Pachelbel, Zipoli, Boelmann, Franck, Bach, Haendel, Boley.

Malavicina S.Francesco d'Assisi

Carolo Benatti - Organo
SS. Trinità. Musiche di J.S.Bach

Palidano S.Sisto II Papa

Francesco Moi - Organo. Musiche di: Zipoli, Clerambault, Purcell.

* * *

MANIFESTAZIONI COLLATERALI

Tra maggio e aprile si sono svolti concerti con gruppi corali di recente formazione che hanno dato vita alla rassegna "Primavera in Musica".

Stradella - Chiesa parrocchiale

"Collegium Musicum Mantuae". *Soprano*: Maria Chiara Chizzoni; *Alto*: Elisabetta Ferrari; *Tenore*: Franco Nobis; *Basso*: Giuseppe Ostini; *Organo*: Carlo Benatti; *Direttore*: Stefano Patuzzi. Musiche di Pachelbel, Telemann, J.S.Bach, Haendel, Homilius, Kimberger.

Pieve di Coriano - Chiesa Matildica

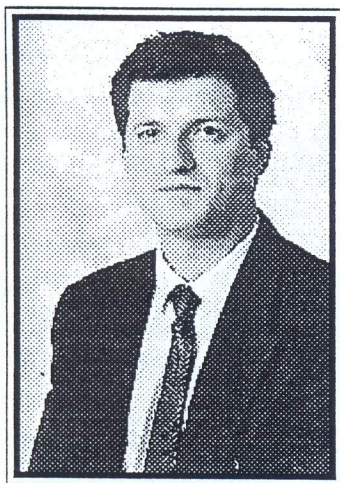
Gruppo madrigalistico "Nuova Consonanza". *Liuto*: Diego Cantalupi; *Flauto barocco*: Lorenzo Bettoni; *Direttore*: Francesco Martini. Coro Polifonico di Ponti sul Mincio. *Direttore*: Elisa Capellari. Musiche di Perosi

Poggio Rusco - Chiesa Parrocchiale

"Testimonianze musicali dell'ottocento presso la Parrocchia del Santo Nome di Maria in Poggio Rusco. Solisti del Coro dell'Associazione "Girolamo Cavazzoni". *Tenori*: Luca Gheller, Manrico Canovi, Ciro Passilongo, Giorgio Parpaiola. *Bassi*: Arnaldo Anselmi, Lelio Capilupi. Solisti dell'Orchestra "I Cameristi Virgiliani". *Violini*: Mauro Belluzzi, Marino Nicolini; *Violoncello*: Marco Zante; *Corni*: Andrea Mastini, Simone Berteni; *Organista e maestro concertatore*: Carlo Benatti. Musiche di Giovannibattista Merighi e Bonifacio Asioli.

NOTIZIE

Lo scorso 11 Luglio si è celebrata la prima "messa degli artisti" organizzata a San Benedetto Po in occasione delle festività del patrono. Durante la messa



sono stati eseguiti brani sacri di Augusto Soragna di San Benedetto.

Diplomi

Carlo Benatti (nella foto) ha conseguito il Diploma di Musica Corale e Direzione di Coro presso il Conservatorio di Musica "Lucio Campiani" di Mantova.

Ottobre Organistico - Terza edizione

Rassegna organistica organizzata dalla parrocchia di S. Pio X (Mantova).

Sabato 23 settembre ore 21,00

Liuwe Tamminga

Musiche di Vivaldi, Corelli, Storace, Bach.
Improvvisazione

Sabato 7 ottobre ore 21,00

Ruggero Vartolo - Oboe

Alessandro Meneghella - Organo

Musiche di Haendel, Vivaldi, Marcello, Frescobaldi, Albinoni

Sabato 14 ottobre ore 21,00

Andrea Mastini - Corno

Carlo Benatti - Organo

Musiche di Bach, Vivaldi, Cherubini, Haydn, Rosetti

* * *

Sul grande organo della Basilica di Valleslonga (CZ) si è svolto il primo concorso organistico nazionale. Organizzato dall'Associazione culturale "Monserrato" col patrocinio del Comune. Componenti della giuria erano gli organisti Giancarlo Parodi di Milano, Luigi Sessa di Firenze, Vincenzo de Gregorio di Napoli, insieme con Vincenzo Pasceri maestro di composizione, Giuseppe Ferraro professore di storia della musica e Vincenzo Barbieri docente di esercitazioni corali e responsabile artistico del concorso. Il

programma comprendeva musiche di Langlais, Bossi, Bartolucci, Rota, Mortari, Bettinelli, Hindemith, Franck, Reger, Peters, Eben, Ginastera, Durufle. I premi sono andati a Lorenzo Bonoldi di Rivarolo Mantovano (MN), primo classificato; a Michele Maffei di Sarnico (BG) e a Francesco Saverio Pedrini di Parma secondi ex aequo.

ATTIVITA' DEI SOCI

Questo spazio è dedicato all'attività esterna dei soci. Pertanto: chi volesse utilizzare questa rubrica per notizie importanti riguardanti la propria attività artistica, può farlo mettendosi in contatto con la segreteria dell'Associazione al seguente indirizzo: prof. Barbara Tebaldi, via Giovanni XXIII n° 25, Palidano (MN), tel. 0376/536337.

Lelio Capilupi ha diretto l'Orchestra "I Cameristi Virgiliani" nella chiesa di S. Orsola a Campogalliano (MO) e al Teatro Bibiena di Mantova e nella chiesa parrocchiale di S. Zeno (VR; inaugurazione della IV edizione dell'"Estate Musicale"). Ha tenuto molti concerti e recital in varie località del nord Italia, fra cui Torino (Circolo degli Artisti, col Soprano Emanuela Moreschi), Brescia, Trento (Palazzo Geremia col soprano Sonia Corsini; inaugurazione della XII stagione della Gioventù Musicale), Desenzano (col soprano Chiara Chizzoni) e Nogara (col soprano Sonia Corsini). Con il "Gruppo da Camera Caronte" si è esibito nelle province di Brescia (Sarezzo, Tavernole, Polpenazze del Garda), Sondrio (Campodolcino) e Bergamo (Ciusone).

Gregorio Bardini (flautista e musicologo), nell'ambito del Festival Musiques, svoltosi a Parma nel teatro Lenz, ha eseguito musiche su testi di R. M. Rilke (tutte le elegie) con il Trio Musiques. Ha aperto la serata inaugurale del festival presentando il suo nuovo CD solista dal titolo "Eurasia" e prodotto in Austria (tre brani di musica concreta, e di 11 brevissimi brani per strumenti etnici occidentali e orientali chi fosse interessato all'acquisto del CD Eurasia, può richiederlo a: Gregorio Bardini, vicolo Meridiana 13, 46036 Revere - MN).

Sempre con il Trio Musiques, ha eseguito proprie musiche in concerto nell'ambito del festival Crisalide, a Bertinoro (FO).

Insieme ad A. Schiavina si è esibito in un concerto di musica classica di autori del '600-'700 e

dell'inizio secolo nella chiesa di S. Nome di Maria di Poggio Rusco. Il duo ha realizzato un'edizione critica delle sonate di J. S. Bach per flauto e continuo (realizzato per chitarra) edite dalla UT ORPHEUS di Bologna.

In veste di flautista, voce recitante e percussionista, ha inciso un mini CD edito dalla casa discografica HEAVEN'S GATE, uscito sul mercato tedesco, col gruppo d'avanguardia "Parts" di Parma. Il titolo del disco è "Tools of Sound" ed è stato ben recensito dalla stampa specializzata.

Per quel che concerne l'attività musicologica, ha scritto un articolo sul tamburo nelle culture sciamaniche euroasiatiche, per la rivista Soyombo dell'Associazione per la diffusione della cultura mongola, numero di novembre. Inoltre ha scritto un articolo di carattere sociologico-musicale sul settimanale "L'ITALIA".

Nella chiesa di S. Toscana in Verona, il giorno dell'Epifania è stata celebrata una Messa solenne secondo il rito romano antico in latino, con l'autorizzazione del Vescovo di Veronamons. Nicora; Gregorio Bardini ha diretto il coro gregoriano dell'Associazione organizzatrice.

Il baritono *Arnaldo Anselmi* ha svolto ruoli di comprimario nelle opere Pagliacci e Carmen, nella stagione lirica dell'Arena di Verona.

Nella cattedrale di S. Zeno a Verona, ha cantato la Messa di Stravinskij con il coro dell'Ente lirico "Arena di Verona", sotto la guida del maestro Garbarino.

Francesco Moi, in qualità di clavicembalista e direttore del gruppo strumentale-vocale "Accademia degli Invaghiti", ha eseguito vari concerti in provincia di Verona e a Mantova, suonando musiche di Vivaldi, Perti, Bassani.

Claudio Sedazzari ha diretto l'orchestra "Camerata Schubert" a Cento (FE), con il flautista Petrucci.

Ha diretto l'orchestra "Gli Scaligeri" a Verona, in un concerto di ringraziamento del Piemonte al Veneto per gli aiuti agli alluvionati, nel corso della rassegna "Vinitaly".

Ha diretto l'orchestra "F. Schubert" nell'incisione di un CD, annesso alla rivista Musicalia di settembre, contenente musiche inedite di Mercadante.

Ha tenuto corsi di educazione all'ascolto di musica classica, organizzati dal Comune di Mantova.

La flautista *Paola Ferrari* ha collaborato con l'orchestra F. Schubert nell'incisione su CD, annesso alla rivista Musicalia di settembre, di un brano inedito di Mercadante per arpa e orchestra.



Il flautista *Luca Truffelli* (nella foto) ha inciso, sul CD annesso alla rivista Musicalia di settembre, un Trio inedito di Mercadante per flauto, flauto d'amore e violoncello.

Carlo Benatti nei mesi scorsi ha tenuto recitals in alcune città italiane.

Firenze - chiesa di Santa Maria dei Ricci, concerto d'organo organizzato dal *Centro culturale dantesco*. Musiche di Bach, Vivaldi, Elgar, Franck, Vierne.

Nella chiesa parrocchiale di Romprezzagno ha tenuto un concerto in occasione delle festività di S. Anna, patrocinato dal Comune di Tornata e Romprezzagno (CR). Musiche di Bach, Vivaldi, Mozart, Arrigo, Padre Davide e Piubeni.

Ferrara - Rassegna organistica organizzata dall'Associazione Organistica "Amici dell'Organo". Musiche di Bach, Elgar, Padre Davide.

Calco (CO) - In aprile presso la chiesa di San Vigilio di Calco si è inaugurato il restauro dell'organo Serassi (1772). Protagonista della manifestazione il "Trio Monteverdi" di Mantova composto da: Ivan Bacchi, Matteo Beschi, Trombe; Carlo Benatti, Organo. Sono state eseguite musiche di Charpentier, Padre Davide da Bergamo, Manfredini, Vivaldi, Haendel, Monteverdi, Rameau, Purcell.

Torino - In qualità di pianista accompagnatore ha tenuto un concerto presso il circolo degli artisti con il Basso-Baritono Lelio Capilupi e il Soprano Emanuela Moreschi. Musiche di Tosti, Brogi e Buzzi-Peccia.

Il soprano Emanuela Moreschi ha tenuto nei mesi scorsi numerosi concerti al Teatro Comunale di Imola, Bologna, Ferrara, Rho, Bardolino, Porto Maggiore, Levico Terme e Mantova.

Nel mese di giugno è uscita una sua incisione sul CD dedicato alle composizioni musicali del M^o Campogalliani di Mantova.

Inoltre è stata segnalata a Torino al IV Corso di Canto Lirico "L'arte di stare in scena", tenuto da Enzo Dara e Wally Salio.

PROSSIMI **APPUNTAMENTI**

S. Paola - Concerto per i soli soci

L'Associazione "Girolamo Cavazzoni" di Mantova, ha organizzato per il prossimo **15 settembre alle ore 18,30**, un concerto della Camerata Schubert. La manifestazione avrà luogo nella chiesa di S. Paola presso la sede legale dell'associazione (Mantova, Piazza dei Mille, 16).

La giovane orchestra, diretta da Claudio Sedazzari, sarà impegnata nell'esecuzione di opere inedite di Saverio Mercadante interpretate nella parte solistica dal flautista Luca Truffelli.



Carbonara Po (MN) - Andrea Gabrieli "Messa Domenichal"

Solisti del Coro dell'Associazione Musicale "Girolamo Cavazzoni" di Mantova: Arnaldo Anselmi, Manrico Canovi, Lelio Capilupi, Adelelmo Mondadori, Giancarlo Moreschi, Giuliano Negrini, Piero Villagrossi.

Violino : Mauro Belluzzi. Organo: Nicola Bertarella. Direttore: Carlo Benatti.

8 ottobre - ore 21.00

Chiesa parrocchiale di Castel Goffredo - Rassegna

organistica 1995 "Da Bach a Messiaen"

In collaborazione con l'Associazione Musicale "Girolamo Cavazzoni"

Sabato 21 ottobre ore 20,45

Alessandro Rizzotto - Organo

Musiche di Dandrieu, Mendelssohn, Buxtehude, Pachelbel, Bach, Franck

Sabato 28 ottobre ore 20,45

Stefano Chinca - Organo

Musiche di Reger, Peteers, Muschel, Plagnyansky, Rota, Demus.

Sabato 4 novembre ore 20,45

Carlo Benatti - Organo

Musiche di Bach, Duprè, Liszt, Elgar, Vierne.

Martedì 26 dicembre ore 16,30 - Basilica parrocchiale di S. Benedetto Abate (MN)

Concerto organizzato dagli "Amici del Museo" di San Benedetto Po e Amministrazione comunale in collaborazione con l'Associazione Musicale "Girolamo Cavazzoni".

Greco D'Alceo Daniele - Tromba

Carlo Benatti - Organo

Musiche di Bach, Albinoni, Stanley, Widor, Purcel (350° della morte)

Dove potete trovare il nostro bollettino

Mantova

- Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere ed Arti

- Conservatorio di Musica "L. Campiani"

- Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Archivio di Stato

- Biblioteca Comunale

- Biblioteca Vescovile

Ostiglia

- Biblioteca musicale - Opera Pia "Greggiati"

Brescia

- Biblioteca della Scuola Diocesana di Musica "Santa Cecilia" (Seminario Vescovile diocesano)

Roma

- Biblioteca dell'istituto Pontificio di Musica Sacra

Chiese parrocchiali della provincia di Mantova

- Acquanegra sul Chiese, Asola, Bagnolo S. Vito,

Bancole Barbasso, Barchi, Belforte (Diocesi di Cremona), Bondeno, Borgoforte, Borgofranco, Bozzolo (Diocesi di Cremona), Brusatasso, Buscoldo, Cadé, Campitello, Canneto Sull'Oglio, Carbonara Po, Casale, Casalmoro, Casaloldo, Casalromano, Casatico, Castel D'Ario, Castel Goffredo, Castellucchio, Castelnuovo d'Asola, Castiglione Delle Stiviere, Cavallara, Cavriana, Cerlongo, Cividale, Cizzolo, Commessaggio (diocesi di Cremona), Correggio Verde di Dosolo (diocesi di Cremona), Fontanella Grazioli, Formigosa, Gazolodo Degli Ippoliti, Gazzuolo (diocesi di Cremona), Goito, Governolo, Grazie, Guidizzolo, Magnacavallo, Malavicina, Mantova - S. Pio X, Basilica di S. Andrea, Duomo, Chiesa dei Frati Minori Francescani "S. Francesco", S. Barnaba, S. Apollonia, S. Leonardo, S.S Gervasio e Protasio, Borgo Angeli - Marcaria, Medole, Moglia, Montanara, Monzambano, Mosio, Ospitaletto, Ostiglia, Palidano, Pegognaga, Pietole, Pieve di Coriano, Poggio Rusco, Polesine, Pomponesco (diocesi di Cremona), Ponteterra (diocesi di Cremona), Quingentole, Quistello, Redondesco, Revere, Rivarolo Mantovano (diocesi di Cremona), Roverbella, Sabbioneta (diocesi di Cremona), Sacchetta, Sailetto, S. Benedetto Po, S. Giacomo delle Segnate, S. Giovanni del Dosso, S. Martino Gusnago, S. Silvestro, Sarginesco, Sermide, Stradella di Bigarello, Suzzara, Viadana "S. Maria in Castello" (diocesi di Cremona), Villa Poma, Villa Saviola, Volta Mantovana.

PARERI AUTOREVOLI

Lettera del 15.02.95

...Ho ricevuto il 2° numero della "Vox Organalis" e, ringraziandola, mi complimento con lei per la bellezza e la qualità della pubblicazione che mi auguro possa continuare e diffondersi.

Mons. Ciro Ferrari - Mantova

Lettera del 22.04.95

...Mi compiaccio per l'iniziativa, che sarà impegnativa in termini di tempo e di costi, ma ne vale la pena. Ho messo in Biblioteca questo numero, spero di ricevere anche gli altri. Nella nostra Biblioteca convergono studenti e ricercatori di tutto il mondo perché è anche Centro Ricerca Storico....

Auguro ogni miglior sviluppo per la Vostra pubblicazione, della quale se ne sentiva la necessità.

*Don Ennio Asinari
Parrocchia Arcipretale Santa Maria Assunta
Coop. Centro Culturale a Passo d'Uomo.
Sabbioneta (MN)*

SOCI

Presidente onorario M. Daniel Chorzempa

SOCI FONDATORI

M. Carlo Benatti - Presidente
M. Francesco Moi - Vicepresidente
Prof. Barbara Tebaldi - Segretaria
Adelelmo Mondadori
Prof. Roberta Calera
(Davide Nigrelli)

SOCI ONORARI

Mons. Egidio Caporello Vescovo di Mantova

Prof. Arnaldo Anselmi	M. Andrea Zaniboni
Prof. Roberta Calera	Prof. Giuliano Vicenzi
M. Lelio Capilupi	M. Dino Gatti
Don Guglielmo Ughini	Prof. Paolo Ghidoni
Domenico Vergine	M. Ruggero Paduano
M. Francesco Martini	Don Antonio Bottoglia
M. Damiano Rossi	Prof. Rita Protti Tosi
M. Vigilio Piubeni	On. Agostino Zavattini (†)
M. Pier Paolo Scattolin	Prof. Marino Nicolini
Cav. Mario Beduschi	Prof. Steven Meyer
Don Lino Azzoni	Prof. Marco Bolzani
M. Adolfo Tanzi	Prof. Silvio Micheli
M. Alfonso Gaddi	Prof. Kazimierz Piwskowski
Don Franco Bugada	Don Aldo Bolzani (†)
Don Italo Zanoni	

SOCI SOSTENITORI

Augusto Soragna
Carlo Tebaldi
Guglielmo Paraluppi

SOCI ORDINARI

Franco Brentegnani
Prof. Luca Truffelli
Prof. Emanuela Moreschi
Prof. Maria Chiara Chizzoni
Giorgio Pavesi
Dott. Anna Ruggerini
Prof. Claudio Sedazzari
Nicola Bertarella
Alberto Taraschi
Elisa Superbi
M. Marco Martini
Piero Villagrossa
Ugo Boni
Prof. Gregorio Bardini