



MAURIZIO MACHELLA

Arranger, Interpreter, Publisher

Italia

About the artist

Famous musician and organist, known throughout the world.

Italian publisher, researcher and organist.

The I.net Greatest Organ Music Resource in the World.

The most complete private library of music scores for organ and harpsichord.

Published rare scores of organ and harpsichord music with Armelin Musica of Padova (www.armelin.it) and with the sheet music world center: "Free-scores.com".

More than 1,8 million downloads!

Remember ... all this work, if you can, make me an offer on Paypal.

Thanks!

Qualification: Organist

Personal web: <http://www.facebook.com/home.php?ref=home#/profile.php?id=100000082741780&ref=name>

About the piece



Title: ARTE DELLA REGISTRAZIONE.

Composer: Manari, Raffaele

Licence: Public domain

Publisher: MACHELLA, MAURIZIO

Instrumentation: Organ solo

Style: Instructional

MAURIZIO MACHELLA on [free-scores.com](http://www.free-scores.com)

<http://www.free-scores.com/Download-PDF-Sheet-Music-giordaniello.htm>

- Contact the artist
- Write feedback comments
- Share your MP3 recording
- Web page and online audio access with QR Code :



Raffaele Manari

1887-1933



Arte della Registrazione

Appunti di lezioni date agli alunni del
Pontificio Istituto di Musica Sacra
nell'anno 1931

a cura di
Maurizio Machella

© 2013 by Maurizio Machella

Mons. Raffaele Manari

Raffaele Manari nacque a Carsòli, in provincia di Aquila, il 21 Aprile 1887. Compiuti gli studi ecclesiastici nell'Università Gregoriana e all'Apollinare, studiò composizione sacra sotto la guida del Maestro Casimiri e l'organo col maestro Remigio Renzi.

Nell'Anno 1914 conseguiva il diploma di organista alla R. Accademia di S. Cecilia e mentre gli era affidato l'organo di S. Giovanni in Laterano, che doveva tenere per poco tempo, veniva nominato professore di organo complementare alla Pont. Scuola Superiore di Musica Sacra (oggi Pontificio Istituto).

Era segnato così, nettamente, l'orientamento di una carriera che doveva svolgersi tutta nel campo dello strumento liturgico; carriera così laboriosa e feconda, che nonostante la sua brevità doveva lasciare segni duraturi.

Nel 1917 era nominato professore ordinario, dopo il distacco del maestro Ernesto Boezi dalla Scuola. Da quel momento tutta la sua attività, tutte le sue forze, si può dire tutte le sue ore, furono date alla Scuola.

Professore, consigliere, prefetto, egli era sempre presente e vigile per il buon nome della Scuola; si occupasse di casistica regolamentare, di questioni didattiche o artistiche, egli rimaneva sempre vigorosamente obbiettivo, la sua rettitudine gli faceva trovare la via giusta.

Sotto l'aspetto di una intransigente severità, che era poi una austera disciplina imposta a sè stesso prima che agli altri, tutti, colleghi o discepoli, sapevano quanta fiamma di arte e di bontà si celasse.

Sin dal primo giorno del suo insegnamento il suo orizzonte non fu quello puramente professorale che si chiude, sia pur onorevolmente, nell'ambito dei programmi: la causa altissima dell'organo italiano, che avea avuto in Marco Enrico Bossi così forte e ispirato campione, lo prese tutto.

Così si diede con azione diuturna ad organizzare le forze organistiche, troppo spesso divise da criteri contingenti, svolse una viva azione personale nella progettazione dei nuovi organi, e trasse nell'agone artistico una schiera di giovani, piccola ma agguerrita come non mai; e intanto coi suoi magnifici *concerti storici* precorreva il compito della nuova generazione, offriva una prima ed imponente realizzazione di un rinnovamento basato sui sereni e profondi riconoscimenti dell'antico.

Musicista dotato di rara sensibilità nel campo strumentale (la sua *Arte della Registrazione* ne è preziosa testimonianza) didatta coscienzioso e studioso tenace,

nessuno fra i problemi che si riferivano al suo strumento prediletto lo lasciava indifferente: la sua era la instancabile brama che spinge l'artista ad innalzare sempre più la propria arte; il suo spirito logico gli mostrava con assoluta chiarezza che solo una concezione *integrale* dell'organo poteva sollevarne le sorti, una concezione dove nulla fosse lasciato all'empirismo ma tutte le conquiste scientifiche servissero alla grande arte.

Ed ecco che mentre dava una mano al progetto del grande organo del nostro Pontificio Istituto, alacrememente formava il gabinetto di organografia e realizzava l'*Adunanza organistica* di Trento.

Le eminenti doti artistiche riunite ad una conoscenza dell'organaria quale nessuno dei nostri organisti aveva fin qui raggiunto, avevano fatto ormai di lui la figura centrale del nostro movimento organistico.

La dimostrazione palmare della coscienza artistica del compianto Maestro si ha nella tarda pubblicazione delle sue musiche.

Le composizioni per organo, frutto di una larga meditazione e di una compiuta evoluzione stilistica, uscirono a gradi; egli non amava parlarne troppo, quasi sentisse imbarazzo di quell'aprirsi dell'intimo sentimento ch'era in esse, o ne parlava in quei termini che sono del vero artista, il quale sa quanto le forme plasmate rimangono quasi sempre lontane dal sogno che le suscitò. Eppure si trattava di composizioni che preannunciavano nella nostra letteratura organistica una nuova fioritura e non solo per magistero tecnico, ma per le forme di grande respiro, per la profonda musicalità. Più severo ancora egli fu verso le composizioni vocali, pur numerose, che rimangono inedite.

Con uno sforzo che oggi ci appare quasi sovrumano, il Maestro tenne l'organo il 22 marzo scorso, per l'inaugurazione, e replicò quasi l'intero programma il giorno seguente. Poi vennero i giorni tristi della lotta col male, l'effimero miglioramento, la fine (21 aprile).

E' sembrato che la falce della morte abbia annientato la sua opera quanto più luminose aurore stavano per sorgere, e questo ci ha riempito tutti di amarezza: colleghi, scolari, amici.

Ma a considerare le cose con cristiana serenità che egli conservò fino all'ultimo, la sua ultima comparsa per inaugurare l'opera mirabile alla quale avea donato tanto di sé appare come un luminoso raggio nel suo tramonto, come un segno provvidenziale, concesso a chi con tanto amore avea servito la causa dello strumento liturgico.

Eduardo Dagnino.

(Tratto da: "Note d'archivio" anno 1933.)

Arte della Registrazione

Appunti di lezioni date agli alunni del
Pontificio Istituto di Musica Sacra
nell'anno 1931

INTRODUZIONE

Le presenti lezioni si intitolano ARTE DELLA REGISTRAZIONE e non SCIENZA. Qualcuno potrebbe meravigliarsi e spaventarsi dell'apparato critico-storico e bibliografico sul quale sono fondate le presenti lezioni. Nessuna paura: l'arte rimane sempre arte: tutto ciò non rappresenta altro che il substrato materiale per penetrare con piena cognizione e sicurezza nello spirito della registrazione. Al gusto e al senso musicale tocca poi dire l'ultima parola.

Alcuni vedono nella registrazione una serie di ricette: ma, dato e non concesso che ciò sia vero, le ricette variano da malato a malato e da medico a medico. Così è della registrazione. Gli organi cambiano, le sonorità non sono le stesse, i pezzi sono diversi, e la ricetta, se esiste, deve subire infinite variazioni. Ci sembra, invece, più logico conoscere e stabilire i criteri sui quali si basano le registrazioni con le relative ed innumerevoli modificazioni.

Noi non faremo la storia per la storia, né l'organologia o l'organografia a puro scopo scientifico. Il nostro intento sarà quello di offrire i mezzi per giungere a conclusioni eminentemente pratiche fondate su sani principi artistici e non sopra cervellotiche supposizioni o intuizioni, le quali, sotto la parvenza di originalità, di modernità o di musicalità, non sono, in ultima analisi, che frutto di ignoranza o di incomprendimento.

Queste lezioni non sono dirette a chi è completamente ignaro delle elementari nozioni sull'argomento. Dobbiamo quindi supporre le consuete cognizioni circa i registri e la conoscenza di una discreta parte della letteratura organistica.

L'intelligenza, l'intuito e l'interesse di chi ascolta potranno sopperire alle inevitabili manchevolezze proprie e... mie.

ARTE DELLA REGISTRAZIONE

Fattori principali dell'esecuzione artistica all'Organo sono:

- a) il FRASEGGIO a cui si riferiscono l'accentuazione, la punteggiatura e il movimento.
- b) la REGISTRAZIONE.

Del fraseggio non è qui il luogo di parlarne: tratteremo solo della REGISTRAZIONE.

Dai criteri fondamentali d'interpretazione sappiamo essere primo obbligo dell'esecutore penetrare nel pensiero dell'autore e nella sua estrinsecazione per poter far rivivere il brano musicale nella sua concezione estetica originaria. Ora, dato l'intimo nesso tra concezione ed esplicazione, è necessario per chi si accinge ad interpretare un brano, non solo comprendere il pensiero musicale dell'autore, ma anche conoscere i mezzi sui quali e per i quali ha creato la sua opera.

Trattandosi di esecuzione all'organo scaturisce in primo luogo la necessità di conoscere:

- a) la composizione degli organi antichi e moderni e le loro caratteristiche doti di sonorità;
- b) la volontà dell'autore espressa con speciali indicazioni o sottintesa e dedotta da norme generali.

Posto ciò si potrà dedurre l'effetto inteso ed ottenuto dall'autore e solo allora ci potremo accingere ad ottenerlo analogamente anche con i mezzi di cui attualmente disponiamo.

Logicamente quindi divideremo la nostra trattazione in quattro parti:

- I. Composizione degli organi antichi moderni e loro caratteristiche doti di Sonorità.*
- II. Norme di registrazione antiche e moderne.*
- III. Come si registravano le composizioni antiche.*
- IV. Come oggi si devono registrare le composizioni antiche e moderne.*

PARTE PRIMA

COMPOSIZIONE DEGLI ORGANI ANTICHI E MODERNI

Per procedere con ordine, tratteremo:

- I. Composizione degli Organi italiani,
- II. Composizione degli Organi francesi,
- III. Composizione degli Organi tedeschi.

In ciascun gruppo tratteremo di quanto si riferisce:

- a) alle tastiere e alla pedaliera,
- b) ai registri,
- c) alle doti caratteristiche di sonorità.

I. Organi Italiani.

Dato il nostro scopo, tralascieremo per brevità di trattare degli organi esistenti avanti al secolo XVI: ciò avrebbe interesse principalmente storico. Nostro, compito è invece quello di conoscere la composizione degli organi sui quali nacquero e si svilupparono le più fulgide gemme della letteratura organistica. Questa osservazione vale sia per l'Italia che per la Francia e la Germania.

A. ORGANI ANTICHI.

1. Numero delle tastiere.

In Italia fino al secolo XVIII ha predominato l'idea dell'organo ad una sola tastiera; le due tastiere erano considerate cosa di eccezione e riservate ad organi di importanza. L'Antegnati (1) nella sua "Arte Organica", il Diruta (2) nel "Transilvano" e il Barcotto (3) nella sua "Regola" suppongono sempre organi ad una tastiera. L'Hermann nel suo opuscolo "Descrizione dell'organo nuovo della Cattedrale di Como" (1650), insegnando "il modo di suonare insieme le due tastiere", osserva "che questa ultima varietà è una delle più armoniose e rare e forse non più udita nell'Italia".

Se però l'organo ad una tastiera. era quello normale e sul quale furono concepite le composizioni dei Gabrieli (Org. S. Marco - Venezia) (4), di Merulo (si conserva al

Conservatorio di Parma), di Frescobaldi (S. Pietro - Organo di Blasi nella Cappella del Coro) (5) e di tutti i nostri più importanti organisti, non vogliamo con questo affermare che non esistessero organi a due tastiere.

Nel sec. XVI a Pordenone (Chiesa di S. Marco, 1520) (6) sicuramente e forse anche a Udine (Duomo 1516) (7); a Trento (Santa Maria Magg. 1532-36) (8); a Udine (DUOMO altro organo del 1568 di P. Ambrogio Siri (9); a Roma (S. Maria in Aracoeli, S. Giovanni in Laterano, 1599) (10), troviamo organi a due tastiere.

Nel secolo XVI a Pisa (Cattedrale) (11); a Como (Cattedrale 1650) (12); a Genova (S. Maria di Carignano); a Trento (S. Maria Maggiore 1686-87, riforma del Casparini) (13); a Padova (S. Giustina 1683, Org. Casparini) (14) si costruiscono organi a due tastiere.

Nel sec. XVIII troviamo: a Padova (S. Giustina 1785, Org. Nacchini) un organo a due tastiere; a Catania un organo a 5 tastiere, delle quali tre sovrapposte e due laterali (S. Nicola dei Benedettini 1730, Org. Del Piano) (15); a Pisa un organo a 4 tastiere (S. Stefano dei Cavalieri, costruito da Azzolino della Ciaia) (16).

Ricordiamo anche i molteplici organi a due tastiere costruiti dai Serassi dal 1770 circa fino alla metà del sec. XIX; e quelli costruiti dal Callido nella seconda metà del secolo XVIII.

Nel secolo XIX abbiamo: a Bergamo un organo a 3 tastiere (S. Alessandro in Colonna, 1800, Org. Serassi) (17); a Trapani un organo a 7 tastiere (S. Pietro, circa il 1840; Org. La Grassa) (18); a Palermo un organo a 5 tastiere (S. Martino delle Scale 1851) e un organo a 3 tastiere (S. Francesco di Paola, costruiti da La Grassa) (19).

2. Numero dei tasti.

In Italia, in confronto della Francia e della Germania, il numero dei tasti è molto sviluppato e assume sempre maggiori proporzioni che altrove.

Dai 47 tasti (fa=fa), e anche più, del secolo XV (Organi di San Petronio e del Friuli) passiamo anche ai 50 (do=fa) in S. Maria d'Aracoeli e in S. Luigi de' Francesi a Roma, ed ai 59 (fa=fa) di S. Giovanni in Laterano; mantenendosi sopra una media dai 45 (do=do) per i piccoli organi o positivi ai 53, 54, 55, 57, arriviamo nel secolo XVIII ai 62 dei Serassi ed anche ai 69 tasti (20). Le tastiere di 62 tasti finivano al fa acuto; quelle di 69 al do (sei ottave con la prima mancante di alcuni cromatici; in genere cominciavano dal Fa o dal DO) (21).

Pedaliere.

La pedaliere più in uso in Italia era quella così detta corta. Quanto all'estensione troviamo quella di 20 tasti (do=sol) senza do# mib e fa#, quella di 26 tasti (fa=la), ma più comunemente 12 tasti. Non vi era però norma costante.

3. Accoppiamenti.

Il più antico è quello del tasto al pedale, che troviamo, oltre che nel secolo XVI anche nel secolo XV. Il pedale era sempre unito alla tastiera, anzi da prima non faceva che tirare il 16 o il 24 p. della tastiera; in seguito ebbe registri propri.

Non bisogna credere che il 24 p. fosse sulla tastiera come s'intende ora: era un semplice proseguimento del 16 p. (extra manum), che stava sul manuale, il quale aveva anche il rinforzo del Principale (8 p.) (vedi org. S. Giov. in Later.).

Abbiamo anche l'unione delle tastiere fra loro non solo quando sono sovrapposte (S. Giov. in Lat.), ma anche quando sono separate (S. Maria in Aracoeli).

Ciò nel secolo XVI. Nei secoli seguenti tutti gli organi a due tastiere hanno sempre l'unione delle "tastadure". Nel 1735 Nacchini nell'organo di S. Giustina dispone il TIRATUTTI.

Tra i congegni meccanici fin dal sec. XVI abbiamo il TREMOLO, chiamato dall'Antegnati *tremolante* (Org. di Aracoeli 1585), oltre uccelletti, tamburo, rossignolo ecc.

4. Registri.

a) In primo luogo si trovano nel sec. XVI registri di pura sonorità organistica, quali Principali, Ottave, Duodecima, Decimaquinta, Ripieno.

Indi:

b) Flauti di diverse specie: Flauto in ottava (4 p.), in XII (2 2/3) e di 2 p.;

c) Cornetto, Bordone, Tromba, Tromboni, Fiffaro o Voce umana, Cornamusa, Regale.

Tali registri sono sparsi negli organi del Friuli, di S. Giov. in Lat., dell'Aracoeli e dell'Antegnati, come risulta dalle descrizioni riportate dagli autori già citati.

Nei Secoli seguenti si aggiungono altri registri, come Fagotti al pedale (S. Giustina a Padova, 1681), Bombarda al pedale (organi Casparini, S. Giustina a Padova e S. Maria

Maggiore a Trento), le Duodecime al pedale (S. Giustina, Org. Nacchini 1735), Cimbali o Sesquialtera di origine straniera (Trento Org. Casparini, Como Org. Hermann), Oboe e Viole (Catania Org. dei Benedettini 1730), Violette, Violoncello ad ancia, Tromboncini (Org. del Callido, seconda metà del sec. XVIII), Flutta, Corno Inglese, Corno da caccia, Corno dolce, la Voce puerile ecc.

Distribuzione dei registri.

In Italia era radicato il concetto che un organo ad una sola tastiera di 9 o 10 registri fosse sufficiente, il resto superfluo. Il Barcotto lo dice chiaramente nella sua "Regola" Paragr. II. "... *un buon principale con la sua Ottava grossa e 4 altri ripieni con Fifaro e Flauto in Ottava e uno in Quintadecima che questa sarà la sostanza di un buon organo. Si può aggiungere alla sorte di registri come nell'organo di Rovietto ed anco quello di Trento e questo sarà più conforme di registri, fra i quali vi sono Tromboni, Fagotti, Cornetti, Voci Umane ed altre galanterie; ma la sostanza di un bon organo consiste in quelli dieci o nove registri che abbiam detto*".

Gli strumenti a due tastiere avevano in una il Grande Organo (Organo Grosso) e sull'altra il Positivo. Esempi tipici ed interessanti sono gli organi di S. Giov. in Lat. e dell'Aracoeli (22), dove fu poi organista Pasquini.

In Italia, quindi, fin dal sec. XVI si è avuto il concetto del *Grand'Organo* e dell'*Organo di risposta* (come si legge nel contratto dell'organo di Nacchini per S. Giustina di Padova) o Positivo, quantunque si ritenesse una cosa non necessaria. Anzi l'Organo di risposta fu da prima considerato, come anche all'estero, una cosa a sé, quasi indipendente (vedi Org. di Aracoeli e di Pisa) cioè il Positivo o piccolo organo portatile, che veniva aggiunto al Gran d'organo.

Rimane così assodato che fin dal sec. XVI si è avuto il concetto della fisionomia propria e caratteristica di ciascuna tastiera corrispondente ad organi di diverso carattere. Le caratteristiche del Grand'Organo desunte dagli Organi dell'Aracoeli, di S. Giov. in Laterano e di S. Giustina di Padova (Gasperini e Nacchini) sono queste:

- a) Registri più profondi, Principali di 16 p. o 24.
- b) Ripieni di maggior numero di file.
- c) Numero complessivo di registri maggiore.

Le caratteristiche del positivo sono:

- a) Piccolo ripieno, Principale di 8 p.
- b) Flauto tappato,
- c) Flauto in XII, Cornetto,

d) Qualche ancia: Regale o Tromba, oltre Flauto di 4 e 2 p. e minor numero di registri che nel Gran d'Organo.

Tale concetto del positivo, cioè di Organo di risposta (piccolo o grand'organo) differenziato dal Grosso Organo, è conforme alla concezione organistica e organaria francese e tedesca, sia del sec. XVI che dei secoli seguenti. Si può dire che è universale. E' la concezione veramente classica della prima distribuzione dell'organo e tale è rimasta fino ai tempi di Bach, sia in organi a 2 che a 3, a 4 e 5 tastiere.

Possiamo aggiungere che in Italia tale concezione è rimasta fino alla prima metà del secolo scorso. Osservando infatti gli Organi dei Serassi e degli imitatori, quantunque il piccolo manuale non si chiami Positivo ma Eco, pure la sua composizione spesso non è altro che un derivato di quella del Positivo con l'aggiunta di qualche registro di "solo", come Oboe, Corno Inglese o altro; ovvero quella di un semplice Eco con uno o due registri (Regale ecc.)

Con la riforma, però, questa concezione sparisce del tutto e al Positivo subentra il *Corale* o il *Recitativo*.

Ciò avvenne per seguire l'indirizzo estero, non più conforme alle vecchie tradizioni, e, senza accorgersi, anche quello nostrano già pervertito. Presso di noi la tendenza di imitare l'orchestra aveva già fatto sì che il Positivo fosse sostituito da un altro manuale con i registri così detti strumentali (p. es. organi Lingiardi).

Ora ci possiamo fare una domanda: se in Italia, come abbiamo accennato, vi fu la concezione del Grand'Organo e del Positivo, perché non si sviluppò l'organo a due tastiere?

La ragione fondamentale per noi è la seguente. Come ogni strumento in qualsiasi epoca ha seguito le vicende musicali, l'indirizzo e il gusto artistico dei compositori, degli esecutori e del pubblico, così è avvenuto anche dell'organo. Dai compositori italiani, che erano anche organisti, non fu sentita la necessità della doppia tastiera e molto meno delle altre; quando occorreva loro un secondo manuale, vi rimediavano con i registri spezzati. Ma ciò era in seconda linea.

Osservando, infatti, le composizioni dei nostri classici, quali Gabrieli, Cavazzoni, Merulo, Frescobaldi, Pasquini, Rossi, Fontana ecc., vediamo che scrivono per l'organo normale ad una tastiera. Essi trattano l'organo sempre gravemente e con la massima severità; lo stile contrappuntistico è la base di tutte le loro composizioni, anche di quelle fantasiose, come le Toccate. Lo stile, così detto, galante non fa breccia presso i nostri compositori ed è giudicato un pervertimento e una profanazione dell'istrumento sacro. Quando l'indirizzo musicale non sente più la severità contrappuntistica, cessa la letteratura organistica italiana. Le composizioni di Zipoli e di Martini ce ne danno la conferma.

Presso i Francesi invece la monodia accompagnata, il "Recit", lo stile galante, a differenza dell'antica maniera polifonica di Titelouze e Roberday, fanno presa verso l'inizio del sec. XVII (cfr. Gastoue op. 174, l'Orgue en France) e così si sente la necessità di moltiplicare le tastiere e di ottenere varietà con registri di solo.

Presso i Tedeschi, d'altra parte, lo sviluppo del Corale figurato, la particolare maniera di elaborarlo (differente da quella italiana sopra il "Cantus firmus") porta con sé la necessità delle diverse tastiere, di una pedaliera manovrabile con relativa facilità e di numerosi registri.

Lo Schlick nell'opera "Spiegel der Orgelmacher und Organisten" (23) pubblicata nel 1511 e lo Scheidt nella "Tabulatura nova" del 1624 (24), parlano espressamente della necessità di avere due tastiere con diversi registri, nonché vari registri alla pedaliera e danno speciali norme per mettere in rilievo la parte a cui è affidato il Corale.

L'elaborazione contrappuntistica degli Italiani era fatta con altri criteri. L'intreccio delle parti e la concatenazione era continua; il tema passava con la massima libertà da una parte all'altra o era considerato come un nucleo generatore ovvero si moltiplicava insieme ad altri temi: ciò risulta dall'esame delle composizioni a noi rimaste. La stessa pratica quotidiana, inoltre, degli organisti era basata sopra eguali criteri. Basta tener presente quanto si esigeva nell'esame di concorso alla chiesa di S. Marco in Venezia per ciò che riguarda l'elaborazione sopra il canto dato: "Si copia un canto fermo ... si manda all'organista, sopra il quale deve suonare cavando le tre parti: facendo il detto canto fermo una volta in basso, l'altra in tenore, poi in contralto & soprano cavando fughe & non semplici accompagnamenti"

Nei Ricercari, nelle Canzoni, nei Capricci e nei passi fugati delle toccate e Fantasie, gl'Italiani non si preoccupavano di mettere in rilievo le singole parti con diversi colori: cosa che, come vedremo, fecero i Francesi.

Badavano alla chiarezza del complesso, alla intonazione generale del pezzo e alle grandi tinte; al resto suppliva la fantasia e la genialità. Così si spiega come in Italia non si svilupparono né la pluralità delle tastiere né i registri di solo.

Gli organisti italiani dei secoli XVI e XVII conoscevano certamente l'esistenza all'estero di organi a 3 o 4 tastiere. Alcuni di essi, come Frescobaldi nel suo viaggio nelle Fiandre, li avranno certamente provati: eppure non sentirono la necessità di imitar l'estero né nel numero delle tastiere né in quello dei registri.

Gli Organi di Pisa a 4 manuali di Azzolino della Ciaia (sec. XVIII) e quello di Catania, sopra ricordati, sono eccezioni e tentativi isolati, perché non scaturiti da un indirizzo artistico sentito dalla generalità dei musicisti, ma da iniziative personali.

E' la musica, ripetiamo, è l'indirizzo artistico dei compositori e organisti che forma, plasma, raffina lo strumento dal lato musicale. La ragione è evidente: sono gli

organisti che lo suonano e non i costruttori. Se l'organo rimane in balia dei costruttori, si potranno avere strumenti anche bellissimi, ma, organisticamente parlando, inutili; nuovissimi registri, coloriti e intensità svariatissime, fusione e amalgama perfetta, ma l'organo sarà forse inadatto ad eseguirvi le nostre composizioni classiche. Su questo argomento ritorneremo parlando, come complemento alle nostre lezioni, sopra i criteri per la progettazione degli organi.

5. Sonorità.

Circa la sonorità degli organi antichi italiani diciamo subito che in Italia si è rimasti sempre fedeli alle pure sonorità organistiche date dal Ripieno e dai Principali. Queste hanno avuto il predominio e l'introduzione di altri registri richiamanti sonorità strumentali, come flauti, ancie ecc., quantunque molto antica (25), fu considerata come una cosa secondaria, una "galanteria", come diceva il Barcotto. Così avvenne che i registri "strumentali" non ebbero lo sviluppo che ad essi fu dato in Germania ed in Francia. Verso la seconda metà del sec. XVIII negli organi del Serassi e degli imitatori troviamo un certo sviluppo dei registri "strumentali", però le pure sonorità organistiche sono sempre quelle che predominano.

Circa il carattere delle nostre sonorità antiche dobbiamo rilevare una dote importantissima: la perfetta sintesi, fusione e amalgama dei suoni. Ciò fu curato moltissimo dagli Italiani, anche a scapito della varietà dei registri. La composizione per es. del Ripieno è stata fatta sempre con registri della stessa famiglia (Principale) mai con Bordoni: tutti gli altri registri poi erano intonati in modo che ne risultasse un tutto omogeneo col Ripieno predominante. La dote che contraddistingue gli Organi italiani è appunto la speciale qualità del Ripieno.

Altre doti sono la trasparenza, la morbidezza, la chiarezza, la dolcezza, l'espansività e il calore. Dalla proprietà di espandersi deriva la robustezza, che nello stesso tempo è dolce; così si spiega come chiese anche grandi siano riempite di suono da organi di tipo italiano anche piccoli. Il suono duro freddo, scuro, che rimane nell'organo, che non acquista potenza man mano che ci allontaniamo dallo strumento, sono caratteristiche degli Organi moderni in genere, sconosciute a tutti gli Organi italiani fatti all'antica, anche i più scadenti.

A questo punto non mi sembra fuor di luogo notare in Italia l'esistenza di diverse scuole, come la Veneta, la Lombarda, la Toscana, le quali, pure avendo in comune le suddette doti di sonorità, si diversificano nei particolari: per es. i Ripieni dell'Antegnati erano dolcissimi, quelli del Serassi, invece, molto brillanti; il Principale del Callido è tondo e flautato, quello del Serassi più diafano e più chiaro (26).

B. ORGANI MODERNI.

Sono stati costruiti in Italia dall'ultimo ventennio del secolo scorso fino a pochi anni fa molti organi, ma si è andati un po' vagando nel buio, eccetto rare eccezioni. In seguito all'impulso della Riforma Ceciliana, benemerita sotto tanti rapporti, si è subito l'influsso della fabbricazione estera, già deviata dall'inizio del secolo scorso.

Così, avendo ottenuto il beneficio di organi adatti alla esecuzione di musiche moderne per ciò che riguarda la parte meccanica, si è trascurata e viziata la parte fonica.

Se teniamo presente lo stato cui l'organo si trovava, non possiamo incolpare i pionieri della Riforma, preoccupati di togliere dagli organi tutto ciò che di profano si era infiltrato e renderli adatti alle esigenze moderne. Le tendenze tedesche, ormai sorpassate, e un po' quelle inglesi, hanno influito sopra la nostra fabbricazione; si è fatto l'Organo come si concepiva a quei tempi dagli Organisti e dagli Organari. Su questo punto vi sarebbe molto da dire; per il nostro scopo, ci limiteremo a fare osservare soltanto:

- a) le sonorità caratteristiche dei nostri Ripieni sono scomparse. Ciò nonostante è rimasto sempre nei nostri organi il Ripieno con analoghe funzioni di quello antico, mentre in Francia e in Germania, pur rimanendo di nome negli organi moderni, non ha più le antiche caratteristiche;
- b) i registri di mutazione antichi, come Flauto in XII, Cornetto, Terza o Decimino sono soppressi;
- c) la concezione del Positivo scompare e subentra quella dell'Organo Corale di origine inglese negli organi a 3 tastiere e quella del Recitativo in organi a 2, ma in modo confuso e senza criteri determinati;
- d) la concezione del Recitativo moderno, che si sviluppò in Francia con Cavallé- Coll e Willis in Inghilterra, non ebbe la sua comprensione;
- e) le sonorità, moderne in genere sono dure, fredde e spesso aspre; vi è la tendenza ai registri mordenti e a rendere tali anche quelli che per loro natura non dovrebbero esserlo; l'amalgama generale e di gruppi di registri è spesso l'opposto di quello antico.

Abbiamo avuto così organi grandi, come quello del Sacro Cuore di Maria di Trento (73 registri) e quello dell'Augusteo a Roma, nei quali spesso non è possibile l'esecuzione né di musica antica né di musica Moderna. Ad ogni modo vi è stato il vantaggio, che nei nostri organi si sono introdotti diversi registri oltre gli antichi, come:

- a) Gambe di diverso tipo, Salicionali, Dolci, Eoline;

b) Eufonio, Quintante, Voce Celeste, Concerto Viole, Trombe armoniche e Trombe a forti pressioni.

L'Adunanza organistica tenutasi a Trento nel Luglio 1930 ha servito per chiarificare ed unire le diverse tendenze allo scopo di dare un indirizzo artistico alla costruzione organaria fondato sopra gl'insegnamenti del passato e lo sviluppo della tecnica organaria ed organistica moderna. Però una storia completa dell'organaria italiana non esiste e deve farsi ancora! ... Pochissima è la bibliografia italiana a riguardo, e dobbiamo rivolgerci all'estero per avere informazioni.

Ritourneremo sugli organi moderni, anche italiani, trattando di quelli francesi e tedeschi.

II. Organi Francesi

ORGANI ANTICHI

1. Numero delle tastiere.

Già nel sec. XVI è sostanzialmente creato l'organo classico francese dei sec. XVII e XVIII.

La quasi totalità degli organi francesi del sec. XVI non ha altro che una tastiera con pedaliera "in tirasse", nonostante che nei secoli precedenti si trovino esempi di organi a due corpi separati, come a Notre Dame di Dijon (fine del sec. XIII) - in cui il positivo è dietro le spalle, ma con tastiera separata, non ancora unita al Grand'Organo (27); nella Cattedrale di Amiens (1422-29) (28) nonché a Strasburgo (Alsazia) con tre tastiere sovrapposte (1489) (29).

Verso la fine del se. XVI e all'inizio del seguente comincia a svilupparsi l'uso delle due tastiere. Un brano di Titelouze nel suo "Avis au lecteur" inserito nel volume degl'Inni (1623) è interessante a riguardo; facendo costruire, egli dice, in parecchi luoghi di Francia (Organi) con due tastiere separate per le mani e una tastiera di pedale all'unisono dei registri di 8 piedi contenente 20 o 30 tasti, tanto corti che lunghi, per sonarvi il canto-basso a parte, senza suonarlo a mano, il tenore sopra la seconda tastiera, il contralto e l'acuto (Dessus) sopra la terza a mezzo di che si può esprimere l'unisono, l'incrocio delle parti e mille sorti di figure musicali, che non si sarebbero potute esprimere senza ciò ..." (30).

Nel secolo XVII troviamo già organi *a 3 tastiere* (Parigi, Cappella di S. Luigi degl'Invalidi, org. Thierry 1679, 31 registri, 30 note al pedale) (31); *a 4 tastiere*

(Cattedrale di Rouen, org. Cliquot, 1689, 48 tasti al Grande Organo e al positivo, 25 al Recitativo, 37 all'Eco, 42 registri). (32)

Nel secolo XVIII s'intensifica il crescendo nella costruzione e, passando attraverso vari strumenti *a 4 tastiere* (Abbazia di S. Benedetto, 1703, Fleury sur Loire, 47 registri; Abbazia di Anchin, 1720, costruito da Dallery, 64 registri; S. Gervais à Paris) (33), si arriva alle 5 tastiere di Notre Dame de Paris (org. costruita da Thierry, 1733, 45 registri), (34) di Tours (Chiesa di S. Martino, costr. da Le Fevre, 1761, 63 registri).

2. Numero dei tasti.

Il numero dei tasti in Francia si trova poco sviluppato. Dal sec. XVI al XVIII la media si aggira dai 48 (do-do) ai 50 tasti (do-re senza il do diesis) fino ai 61 (fa-fa org. di Anchin) per i manuali.

Da un'ottava o un'ottava e mezzo fino a 27 e 30 note ed eccezionalmente 34 (la-fa) e 36 note (S. Sulpizio, fa-mi) per il pedale. La pedaliera era molto incomoda e non si prestava allo sviluppo della tecnica del pedale; ciò nonostante restò in uso fino al 1836 (Org. di S. Germain, Paris per merito di Boely) (35) .

3. Registri.

Fin dal secolo XVI troviamo i registri che si moltiplicano man mano nei secoli seguenti. Oltre i soliti registri di Fondo di 24, 16, 8, 4, 2 piedi e le "fornitures" con i "Cymbel", troviamo diverse specie di flauto di 8, 4, 2, 1 piedi; la "Tierce", il "Larigot", il "Cornet", il "Nazard" e il "Gros Nazard"

Tra i registri ad ancia abbiamo il "Regale" (36), la "Trompette", il "Clairon", e nel sec. XVII il "Cromorne"

Interessante un documento della metà del sec. XVI: il contratto tra la fabbricaria della Chiesa di S. Etienne di Troyes e un costruttore: parigino, riportato dal Gastoné nel suo articolo "l'Orgue en France" (37).

Da questo momento e da quanto scrisse il Mersenne nella sua "Harmonie universelle" (1630) apparisce chiaramente la tendenza di imitare in Francia sull'organo tutti gli strumenti "suivant la manière dont use Monsieur Raguette organiste de Notre Dame de Paris, qui est l'un des plus habiles de France" (38).

Si cerca di imitare gl'istrumenti a corda "comme la Viole et la Lyre", ma i Francesi non vi riescono e sono in questo preceduti da Tedeschi, poiché nell'organo di Danzica del 1585 troviamo già il nome di Viola (39) e Compenius nell'organo di Buckeburger (1615) pone una "Viol de Gamba" (40).

Un'osservazione importante però è questa: i Francesi non hanno registri a battimento, quali il Fiffaro o Voce Umana, come avevano gl'Italiani. Simili registri non si trovano neppure negli organi dei sec. XVII e XVIII e non ne parla affatto D. Bédos nella sua opera "L'art du facteur de l'orgue" pubblicata nel 1770. Avevano in cambio due Tremoli l'uno forte e l'altro debole, del quale usavano ed abusavano a loro piacimento. La *Viola*, come ci attesta D. Bédos, (41) non è stata usata negli organi francesi fino a tutto il sec. XVIII.

Inoltre l'indirizzo musicale, che seguirono i compositori francesi nella prima metà del sec. XVII, fa scaturire lo sviluppo delle tastiere e dei registri. Titelouze, morto nel 1633, rappresenta ancora la maniera antica, l'arte polifonica, e per lui sono sufficienti due tastiere per seguire i nuovi indirizzi.

Racquet, morto nel 1640, con le sue registrazioni, come vedremo in seguito, rappresenta l'anello di congiunzione con gli organisti del sec. XVII, presso i quali fa presa lo stile così detto armonico, che si estrinsecava all'organo con i "Recit", i "Duo", i "Trio" ecc. Di qui la necessità di disporre registri sopra diverse tastiere per poter accompagnare con una mano e con l'altra cantare ora con uno, ora con due, ora con una miscela, ora con un'altra a scopo sempre di varietà.

Notiamo ancora che in Francia si sviluppa e si perfeziona la costruzione delle ancie di diverso taglio e tipo (Trombe, Cromorno, Musette, Oboe, Voce umana, Fagotto, Bombarda), mentre in Germania si sviluppano più i registri ad anima. Viole, Dulciane, Unda maria, Voce celeste, Quintatone, Violone al pedale non entrano in Francia che nel sec. XIX.

Infine è da rilevarsi la povertà dei registri al pedale: Boyvin introduce nel 1692 il 16 tappato (Org. di Rouen). In genere si dava la preferenza agli 8 piedi: questa caratteristica si mantiene anche negli organi più grandi.

4. Fisionomia delle tastiere.

La prima e fondamentale divisione, che abbiamo notata negli organi italiani, quando erano a due tastiere, la troviamo anche in Francia: *Grand'Organo* e *Positivo* (piccolo organo).

Quando nel secolo XVII si fa ordinario l'uso di una terza tastiera, questa viene chiamata "Récit" e possiede uno o due registri di "solo", in genere Cornet e Trompette. La quarta tastiera poi, con pochissimi registri anch'essa, si chiamò "Eco". Negli organi a cinque tastiere, si formò una tastiera appositamente per le ancie e per le grosse mutazioni e si chiamò "Bombarde".

Il numero delle tastiere non è in rapporto con quello dei registri: una tastiera può servire anche ad un solo registro. Si hanno così organi a 4 e 5 tastiere con 38, 42 e 47 registri.

La pedaliera con i registri "en tirasse" nel sec. XVI comincia ad avere nel sec. XVII registri propri, ma non arriva mai al grande numero caratteristico degli organi tedeschi. Ciò si spiega organisticamente. I compositori si dedicano in particolar modo al genere melodico, caratteristico, galante e facile; cercano di piacere al pubblico, di rendere carezzevole e alla portata di tutti la loro musica. Così lo stile fugato è per loro in seconda linea e non sentono la necessità di sviluppare il pedale.

5. Sonorità.

Se osserviamo la composizione degli organi francesi, come pure quella degli italiani, vediamo che gli 8 piedi sono pochi in confronto dei 4', 2, 1 p e mutazioni. Sono i piccoli registri che predominano nel numero e la sonorità risultante è quella sintetica, formata dai diversi armonici. Non vi è, come nei moderni, il suono predominante dell'8 p. Gli organi tedeschi, invece, pur conservando sempre la predominanza dei piccoli registri, hanno qualche fondo di 8 p. in più in confronto di quelli italiani e francesi.

Negli organi grandi, come in quello di S. Sulpizio a Parigi del 1781, si aumentano le mutazioni, si duplicano i registri ad ancia, ma quelli ad anima rimangono gli stessi. In genere; i Francesi sentono la predilezione per le sonorità dei registri ad ancia, che spargono abbondantemente nei loro organi non solo grandi ma anche piccoli.

Le "Montres", i "Prestants" erano flautati e non gambati come quelli moderni: le mutazioni e le ancie molto dolci.

La pressione d'aria era bassa; fu Cavaillé-Coll che cominciò, nell'organo di St. Denis, a rialzarla. La sonorità generale era quindi assai dolce.

Le ancie, dice Widor, erano "criardes" (non mai certo come quelle dei Tedeschi): Cavaillé-Coll ne portò alla perfezione la costruzione. Rispondevano però con molta prontezza; non si spiegherebbero altrimenti i passi d'agilità staccata dati specialmente alle "Trompettes". Non si potevano usare insieme ai fondi poiché l'aria, mal distribuita, sarebbe venuta a mancare (43): ciò, del resto, era considerato segno di cattivo gusto. L'assieme quindi delle ancie era una cosa ben distinta dall'assieme dei fondi e delle "fournitures". Su questo argomento torneremo parlando delle norme di registrazione: per ora ci preme notare, che la sonorità del "Tutti" come oggi noi la possiamo ottenere e la concepiamo negli organi moderni, con ancie, fondi, mutazioni e Ripieno, non era nella concezione artistica dei Francesi antichi e non si poteva materialmente ottenere.

Tralasciamo per brevità di parlare degli organi moderni, poiché daremo uno sguardo complessivo sia a quelli francesi che tedeschi.

III. Organi Tedeschi

A. ORGANI ANTICHI.

1. Numero delle tastiere.

Nel secolo XVI troviamo in Germania l'organo grandemente sviluppato nel numero delle tastiere (fino a 3) nei registri e nei congegni meccanici. Ne sono prova l'organo di Danzica (1585) a 3 tastiere e 55 registri, nella composizione del quale è già fissato (eccetto i registri di gamba) l'organo tedesco anche dell'epoca di Bach. Altri organi a tre tastiere (44) si trovano a Rostoch (1593, 39 registri); a Lubeca (S. Maria, 1515, 54 registri); a Stralsund (1543, 43 Registri); Amburgo (Chiesa di S. Giacomo, 1588, 53 registri Chiesa di S. Pietro, 42 registri); a Groningen (1596, 59 registri); a Danzica (Chiesa parrocchiale, 1549, 51 registri) ecc.

Inoltre nel 1619 viene pubblicato da Praetorius il suo "Syntagma Musicum", la seconda parte del quale "De organographia" è dedicata agli organi.

Dalle figure, dalla misura delle canne, dalla descrizione degli organi e da tanti altri particolari si ha la certezza che l'arte organaria in Germania era sviluppata più che in ogni altra nazione. Osservando le liste dei registri di cui Praetorius dà anche la figura, noi vediamo già quasi tutti i registri moderni. Non vi è ancora la viola gamba (di misura più stretta) del sec. XVIII, ma ne abbiamo già il nome Viol. (attribuita ad un Principale di misura stretta) o Viol de Gamba di Compenius (attribuita ad un corno di camoscio).

Nel sec. XVII si sviluppano gli organi nel numero delle tastiere e dei registri fino ad arrivare alle 4 tastiere degli organi di Amburgo: S; Nicola (1686, 66 registri), S. Giacomo (1688, 60 registri), S. Caterina (1670, di 52 registri); e alle 5 tastiere del sec. XVIII negli organi di Merseburg (1702, 64 registri); di Halberstadt (1718, 73 registri), oltre molti altri a 4 tastiere.

In Germania, a differenza della Francia, non si nota la tendenza a moltiplicare le tastiere benché fornite di un gran numero di registri, come ad Amburgo (1762, S. Michele, 61 registri); ad Oliva (1721, Chiesa dei Cisterciensi, 83 registri, il più grande dell'epoca); ad Haarlem (1738, 59 registri) e a Berlino (1750, S. Pietro, 50 registri). In genere tra 50 e 60 registri si usavano 3 tastiere, oltre i 60 4 e 5 Tastiere.

2. Numero dei tasti.

Il numero dei tasti fu sempre minore di quello degli Italiani. Dai 45, 47, 48, 49 si giunge ai 51 tasti del sec. XVIII. Le tastiere arrivano in genere al do o al re e

cominciano dal do basso. Una figura dell'organo di Freyberger costruito da Silbermann (1710) ci mostra che anche nel sec. XVIII non si sentiva la necessità di oltrepassare il do o al massimo il re. (45)

3. Pedaliera.

Era larga, ma abbastanza comoda, tale che poté svilupparsi un'intera letteratura per il pedale. L'estensione della pedaliera era in genere di due ottave (do-do e anche do-re); mancava spesso il do diesis (come vediamo anche nell'organo di Silbermann) ma si arrivava anche al mi, al fa e al fa diesis (Bach "In dulci júbilo e "Toccatà in fa").

Troviamo anche altre disposizioni, come nell'organo di Bugdeburgo (1615) col doppio diesis (46).

Fin dal sec. XVI abbiamo sia l'unione del pedale ai manuali, sia quelle dei manuali tra di loro, nonché i tremoli a tutte le tastiere e perfino al pedale. Circa la comodità di suonare è interessante quanto scrive Widor a pag. 13 dell'opuscolo "l'Orgue modern"

4. Registri.

Oltre le misure e i fondi ordinari di 32, 24, 16, 8, 4, 2 piedi appartenenti alla famiglia dei principali, troviamo già la Quintadena di 16, 8 e 4, la "Viola" di 8 e 4 e Viol de Gamba di 8 e 4, i Nachthorn ("Cor de nuit") di 8 e 4, i Gemshorn di 8 e 4, gli Hollflöt e i Bordoni di 8 e 4. Tra le ancie abbiamo Tromba, Cromomo, Schalmei (Oboe), Vox humana, Sordina di 16 ecc. Non troviamo ancora i registri tremolanti degli Italiani e dobbiamo attendere la fine de sec. XVII (1697) quando Casparini nell'organo di Görlitz introduce l'Unda maris e il Fiffaro (Voce umana).

Troviamo Cornetti di diverse specie dal sec. XVII; a Wolfenbüttel (Org. Cattedrale, 1625) la Sesquialtera (indicato come un registro straniero, forse di origine olandese) (47).

Interessante è la distribuzione dei registri nei diversi manuali. Abbiamo sempre:

- a) il Grand'organo a base di principali e di registri più profondi e di larga misura;
- b) al Grand'organo si oppone il piccolo organo, l'organo di risposta.

Negli organi a due manuali è uno l'organo di risposta: in quelli a tre, invece, sono due, uno più piccolo dell'altro e di carattere diverso, quasi "eco"

Nei sec. XVI e XVII il Grand'organo si chiama "Oberwerk" e dei due organi di risposta il più grande "Rück-positiv" e il più piccolo "Brustpositiv", dalle loro rispettive posizioni.

Man mano i due positivi si ingrandiscono: il Rückpositiv si arricchisce anche di registri di 16 p. e a sua volta il Brustpositiv riceve altri piccoli registri. E così nel sec. XVIII troviamo tre gruppi ben distinti:

- a) il Grand'Organo;
- b) un secondo gruppo ben fornito di mutazioni e anche di registri di 16 p.:
- c) un terzo gruppo più piccolo, in genere senza 16 p.

Il primo gruppo si chiama *Hauptwerk*; il secondo *Oberwerk*, che non è altro che il Rückpositiv cambiato di posto e ingrandito; il terzo *Brustpositiv*, che è il Brustpositiv del sec. XVI ingrandito.

Ogni manuale è completo in sé stesso e tra di loro i manuali sono equilibrati in scala discendente di intensità sonora, benché il numero dei registri alle volte sia quasi uguale nei diversi corpi. Il Brustpositiv è dolce, il Rückpositiv è penetrante, è potente. Non vi è il concetto francese del manuale con i registri di Solo e di Eco (Recit e Eco): vi è invece un intero complesso di risposta al Grand'organo e all'altro manuale. I registri di solo si trovano sia al Brustpositiv che al Rückpositiv (o Oberwerk), e nello stesso tempo tutti i manuali sono forniti di fondi e mutazioni, più forti nell'Hauptwerk, meno forti nel Rückpositiv (o Oberwerk), meno ancora nel Brustpositiv.

Non si concepisce presso di loro una tastiera isolata per uno o due registri isolati, ma per un complesso di registri formanti una scala armonica più o meno ricca.

I Francesi, invece, pur ingrandendo il Positivo, rimangono attaccati alla loro concezione estetica: Grand'Organo e Positivo completi in se stessi; Recit ed Eco destinati ai registri di "solo". Non si dipartono da esso nemmeno nei più grandi organi (come in quello di S. Sulpizio, 1781) sino ai primi lavori di Cavallé-Coll (St. Denis, 1841) e all'Organo di S. Eustachio a Parigi (1840).

Si sviluppano e si perfezionano presso i Tedeschi molto più i registri ad anima che non quelli ad ancia, e nella costruzione di questi ultimi rimangono inferiori ai Francesi.

Circa l'uso delle ancie negli organi tedeschi, dobbiamo distinguere le ancie dolci dalle forti. Quelle dolci (Cromorno, Dulciana, Fagotto, Regale, Schalmey) si trovano ai manuali e anche al pedale; quelle forti (Trombe 8 e 4) si trovano al pedale ma mancano spesso al manuale (o ve ne è appena qualcuna) in organi di importanza (una sola "Trompette" al Rückpositiv di S. Tommaso, Università di Lipsia), come in quelli che ha avuto più sotto mano Bach. Negli organi di Andrea e di Goffredo Silbermann (fine sec. XVII e XVIII) e in altri del sec. XVIII troviamo spessissimo le "Trompettes" di 8, 4 al Grand'organo e anche al Brustpositiv.

Un'osservazione importante al riguardo è che il pedale ha i suoi registri sviluppati fin dal sec. XVI e che viene considerato come un manuale fornito di fondi di diverse

specie, ancie forti e dolci e mutazioni. Nell'organo di Danzica (1585) su 55 registri, 16 sono del pedale. Questa proporzione si mantiene quasi sempre: il pedale per il numero dei registri ha la stessa media dei manuali più forniti o poco meno.

Ancora un rilievo: la proporzione tra registri di 8 p. e 4 p. negli organi tedeschi è due 8' contro due 4', o più spesso tre 8' due 4'. Negli organi francesi invece la proporzione è di due 8' contro due 4', ovvero tre 8' contro tre 4': negli organi italiani poi si trova un 8' contro due 4'.

B. ORGANI MODERNI.

Quanto all'epoca moderna, guardando il sec. XIX, diciamo brevemente che si accentua sempre più fin dagli ultimi anni del secolo precedente, la tendenza ad aumentare i registri di 8 p. e a diminuire i piccoli registri e le mutazioni. Diverse ne furono le cause:

- a) l'aumento oltre misura dei registri di mutazione nella seconda metà del sec. XVIII (Cfr. org. di Weingarten);
- b) l'aumento di pressione data agli organi rende le mutazioni stridule;
- c) la ricerca del nuovo e di nuove sonorità;
- d) il genere di musica imperante, cioè il così detto "Romanticismo", che non sentiva più la necessità dei registri e dei ripieni;
- e) il desiderio d'imitare l'orchestra, che pervadeva e pervertiva organari ed organisti.

Così pian pianino si arriva addirittura all'eccesso contrario con Hope-Jones (1859-1914), il quale sopprime tutte le mutazioni. Tali tendenze sono seguite anche da fabbricanti celebri come Cavaillé-Coll, ma questi non arriva mai agli eccessi degli altri.

Un fatto importante di quest'epoca è la creazione del Recitativo moderno, fornito di buoni fondi di 8 e 16, ancie di 16, 8, 4, piccoli registri e mutazioni; Ripienino, registri mordenti e oscillanti. A chi spetta il merito di tale innovazione? Non è facile deciderlo. Osservando, infatti, la composizione di organi costruiti nella prima metà del secolo scorso, troviamo un primo esempio di Recitativo moderno nell'organo di S. Eustacchio (1844) a Parigi della casa Callinet-Doublaine (48), della quale era direttore Barker (ricostruito poi nel 1854 dalla fabbrica Ducroquet, rilevataria della prima).

In organi fatti durante la stessa epoca da Cavaillé-Coll non troviamo ancora tale Recitativo, come p. es. l'Organo della Maddalena (1846) e di S. Vincenzo de Paoli (1852).

In Inghilterra si ha il primo passo verso il Recitativo moderno nel 1866 (fabbrica Willis, Chiesa di Wallasey) per merito di Best, il quale sostituì un Doppelflute di 16 con un Corno-fagotto di 16: nell'organo di S. Paolo a Londra del 1873 il Recitativo si afferma definitivamente. Ma già a quest'epoca Cavallé-Coll aveva costruito il suo più grande organo a S. Sulpizio nel 1865 e quello di Notre Dame nel 1868, dove il tipo del grande Recitativo moderno era già fissato (49).

Si sviluppano inoltre i registri a battimento (Voce celeste, Eterea ecc.); le Gambe diventano molto mordenti; in Francia, in Germania e anche in Italia (per imitare gli altri) i Principali diventano più forti e più rudi.

Dei registri di mutazione, dopo il periodo di reazione, rimangono solo la "Fourniture", la "Mixtur" e qualche "Nazard". Dei piccoli registri il 2 p. è piuttosto raro e si ha la preponderanza dei fondi di 8 e dei timbri mordenti. Si raffina, d'altra parte, la costruzione delle canne, specialmente di quelle ad ancia, per merito di Cavallé-Coll e Willis.

Nell'organo francese moderno finiscono col predominare esclusivamente le ancie sopra le "Fournitures", cambiate d'intonazione e relativi fondi. Non si possono più ottenere le sonorità del "Plein-jeu", ma le "fournitures" devono essere usate per chiarire le ancie e non da sole: precisamente l'opposto di quello che si faceva in antico.

Si cerca, infine, la fusione delle ancie con le "fournitures" e "mixturen" nell'assieme generale, concezione questa moderna e non conforme, come abbiamo visto, a quella dei secoli precedenti.

L'Applicazione della Cassa espressiva, inventata a Londra nel 1712, si fa più universale: messa dapprima al Recitativo, passa poi al Positivo e agli altri manuali (50).

NOTE alla PARTE PRIMA

- (1) “Ars Organica” di Costanzo Antegnati, Brescia 1608
- (2) “Il Transilvano, dialogo sopra il vero modo di sonar Organi ed Istromenti da penna” di Girolamo Diruta ,Venezia 1597 e 1609.
- (3) Regola ecc. di Antonio Barcotto. Padova 1652...
- (4) Cfr. Pirro in Enc. Lavigne, pag. 1194
- (5) Cfr. Cametti, Riv. Mus. It. 1908, pag. 741
- (6) Vale, Note d'Archivio, a. IV pag. 83.
- (7) Vale, op. cit.
- (8) Scritti di storia organaria per il restauro dell'organo di S. Mara Maggiore in Trento, 1925
- (9) Vale, op. cit. pag. 89
- (10) Cfr. Cametti l.c. fasc. III e IV 1919
- (11) Scritti di Storia Org. Trento. Ne parla anche il Banchieri nel suo “Organo sonarino” 1609.
- (12) Scritti di Storia Org. ecc.
- (13) Scritti di Storia Org.
- (14) Numero Unico per l'inaugurazione dell'Organo di S. Giustina in Padova, 1928.
- (15) Cfr. Di Pasquale “l'Organo in Sicilia dal sec. XIII al XX.” Tip. Trinacria, Palermo.
- (16) Bonuzzi, Saggio di una storia organaria in Italia, Milano 1889.
- (17) Dalle “Lettere di G. Serassi sugli Organi” 1816; Lettera a Bonfichi pag. 49 “...non che l'altro di tre tastiere, cioè triarmonco, in S. Alessandro Colonna di registri 84, dei quali 30 di strumenti, e 5 di ripieno, di canne 3854.
- (18) Di Pasquale, op. cit.
- (19) Di Pasquale op. cit.
- (20) Serassi, op. cit. pag. 7 per l'organo di Treviglio
- (21) Più precisamente: scuola lombarda negli organi di 12 piedi, 55 tasti; in quelli di 16 piedi, 62 tasti: vedi Serassi op. cit. pag. 49: scuola veneta in organi di 12 piedi, 50 tasti; in organi di 8 piedi, 45 tasti sino al do. Serassi op. cit.
- (22) Cfr. Cametti l.c. “Organo, Organisti, Organari “in S. Maria in Aracoeli”. Riv. Mus. Fasc. 3° e 4° 1919.
- (23) Cfr. Pirro Enc. pag. 1182.
- (24) Idem l.c. pag. 1276 e 77
- (25) Ne abbiamo documenti certi dal sec. XV: Organo di S. Martino di Lucca (1480) costruito da Domenico di Lorenzo da Prato, con Flauto; Organo di S. Petronio a Bologna (1471). Cfr. Audsley “The Art of Organ Building” pag. 55 I Vol.; Organi del Friuli, Cfr. Valle pag. 77-78.
- (26) Cfr. G. Serassi “Lettere sugli Organi” pag. 32 e seg.
- (27) Gastouè, Tribune de S.Gervais, 1921, l'orgue en France, pag. 39
- (28) Gastouè, l.c. pag. 39

- (29) Così afferma Gastouè, l.c. pag. 40
- (30) Cfr. Pirro, Enc. Lavignac pag. 1237.
- (31) Moutin, Enc. Lavignac pag. 1063.
- (32) Cfr. Prefazione Pirro a Boyvin, per i dettagli.
- (33) Figura in Cellier.
- (34) Cfr. dettagli in Raugel pag. 20
- (35) Cfr. Gastouè, op. cit., pag. 148
- (36) Con il “Tremblant pour servir de voix humaine”...
- (37) La Tribune de St. Gervais, anno 1921, pag. 144.
- (38) Cfr. Prefazione a Lebégue di Pirro, p. XI.
- (39) “Offenflot oder Viol” (Principale di misura stretta) Cfr. Praetorius “De Organographia” 1619, pag. 162, e Mahrenholz “Die Orgel Register” pag. 76.
- (40) Specie di corno di camoscio. Cfr. Praetorius op. cit. pag. 185 a Mahrenholz op. cit. pag. 89.
- (41) “L’art du facteur d’Orgue” ediz. 1903, pag. 19
- (42) Cfr. Schmitt, Enc. Roret pag. 103.
- (43) Cfr. Bricqueville: “Notes historiques et critiques sur l’Orgue”. -1899, pag. 13.
- (44) Cfr. Praetorius op. cit. pag. 162 e seg.
- (45) Flade. G. Silbermann pag. 60.
- (46) Cfr. Praetorius, l.c. pag. 186.
- (47) Moutin. Enc. Lavignac pag. 1062.
- (48) Cfr. Schmitt pag. 115 e 126.
- (49) Senza ciò diminuire il merito di Cavallé-Coll e di Willis, notiamo che la composizione del Recitativo moderno nelle sue linee generali si riannoda all’”Oberwerk” ingrandito dell’epoca di Bach (Cfr. Org. di Halle, 1716, Frauenkirche; Amburgo, S. Giacomo, 1688, ecc.).
- (50) Ricordiamo che tra gli autori antichi Haendel conobbe la prima applicazione della cassa espressiva.

PARTE SECONDA

NORME DI REGISTRAZIONE ANTICHE

I - ITALIANI

A. Per l'Italia si trovano queste norme del trattato "*Il Transilvano*" dialogo sopra il vero modo di suonar organi e strumenti da penna di Girolamo Diruta, allievo di Merulo, pubblicato la prima parte nel 1597, la Seconda nel 1609 (1) e nell'"*Ars organica*" di Costanzo Antegnati, costruttore d'organi e compositore, pubblicata nel 1608 (2).

L'Antegnati e il Diruta suppongono l'organo a una tastiera e danno le seguenti registrazioni (3):

ANTEGNATI

a) Ripieno vivace: Principale I

Ottava

XV

XIX

XXII

XXVI

XXIX

XXXIII

b) Piccolo Ripieno: Principale I

Ottava

XXIX

XXXIII

c) Principale

Ottava

Flauto in ottava

DIRUTA

Dice espressamente che col

Ripieno non devono essere

usati che i registri ordinari,

senza flauti e altri strumenti

straordinari.

Principale

Ottava

Flauto in ottava

d) Principale
Flauto in ottava

Principale
Ottava

ovvero:

Principale
Ottava
XV.

e) effetto di cornetti
per concerto

Ottava
Flauto in ottava
XIX
XXII

Flauto in ottava
XV

f) passi di agilità e
canzoni alla

francese:

Ottava
Flauto in ottava

Ottava
Flauto in ottava

ovvero:

Principale
Flauto in XV

ovvero:

Principale
Ottava
Flauto in XV

Ottava
Flauto in ottava
XV.

ovvero:

Principale
Ottava
Flauto in XII

Ottava o Flauto 4
XV
XXII

ovvero:

Principale
Flauto in XII

Principale
XV
XXII

- g) Altro Ripieno: Principale
 Ottava
 Decimaquinta
 Decimanona
 Vigesima seconda
 Vigesimalnana.
- h) Altro 1/2 Ripieno: Principale
 Ottava
 Vigesimalnana
 Vigesimalnana
 Flauto in ottava
- i) All'Elevazione: Principale Principale con Tremolante
ovvero: Principale con Tremolante
 movimenti lenti: Principale
 Fiffaro (Il quale va solo col
 Principale)
ovvero: Ottava
 Flauto in ottava
 Tremolante
ovvero: Flauto in ottava
 Tremolante.
- 1) Principale spezzato (16 p) Principale (16 p)
 Flauto in ottava Flauto in ottava
 Contrabassi al pedale.
- m) Principale primo
 Principale spezzato

n) Flauto in ottava

o) Per cantar mottetti a poche voci: Principale.

Indice di cattivo gusto (dice l'Antegnati) usare il tremolo in passi celeri o diminuiti ed unire il Fiffaro ad altri registri diversi dal principale, poiché "parrebbe ogni cosa scordata".

B. Troviamo anche indicazioni di registri in alcune composizioni.

a) Zipoli - nella Pastorale: Flauti e Piva

- nel Comunio: con Flauti

b) Banchieri - nella Battaglia (Torchi Vol. VIII p. 360)

Ottava e Flauto

aggiungi Principale

Pieno

Ottava e Flauto

- nel Dialogo (Torchi 1. c. p. 364)

Principale e ottava

Levasi Ottava

Pieno.

Abbiamo una nota dell'organaro Casparini circa le diverse combinazioni che si potevano fare sull'organo di Trento, riportata dal Lunelli negli "Scritti di Storia organaria" (p. 67) e le interessanti risposte dello stesso Casparini alle osservazioni fattegli circa il restauro (p. 69 e 70).

Nelle composizioni di Azzolino della Ciaia - *Pezzi per grandi organi - Saggi per organo* - troviamo diverse indicazioni:

N.B. Non abbiamo potuto riscontrare l'opera dello stesso Banchieri "L'Organo suonarino", (1630) dove egli descrive diversi strumenti e parla dell'introduzione nell'organo di altri registri lodando le innovazioni dell'organaro Vincenzo Fiammingo e i suoi organi, che oltre i "registri d'organo

continuati” contengono altri nuovi registri “con quali vengono imitati Flauti, coperti, scoperti, a fuso, Mutoli, Pifferi, alla svizzera, Regale, Tromboni, e Usignoli; e talmente imitano al naturale, che molti forestieri virtuosi, che vi concorrono a sentirlo, restano in forse se siano naturali o pure artificiali”.

- a) “Aria mesta e dolente con la Voce humana”
- b) “Flautini soli”
- c) “Fuga con l’ottava e il Flauto
- d) “Sonata a tre organi” in cui si oppongono “Organo grosso” “Organo piccolo” e “Regale”
- e) “Pieno” con tutto l’Organo (4).

II - FRANCESI

Le norme che i Francesi ci danno sono esatte e decise e le composizioni che essi scrivono sono in conformità di tali norme. La concezione musicale, si può dire, è quasi fondata sopra i registri, che servono ad estrinsecarla. Le composizioni spesso prendono il nome dal registro e variano a seconda delle speciali caratteristiche del registro.

Un *Preludio Plein-jeu* non è come un "*Grand-jeu*". E' sempre ad andamento largo, mentre il *Grand-jeu* è spesso movimentato e ad accordi ribattuti

Un "*Recit de cornet*" (gaio e spigliato) non è come una "*Tierce en taille*" di carattere espressivo con passi di agilità e vocalizzi melodici).

Un "*Basse de Trompette*" (di carattere gaio, che richiama la fanfara) non è come un "*Cromorne en Taille* (essenzialmente espressivo con fioretture melodiche). Osservando del resto le loro composizioni se ne ha l’idea precisa.

Una constatazione importante è che i compositori francesi nel pubblicare le loro opere, a guisa di prefazione, spesso mettono le norme di registrazione, sempre - in quelle pubblicate dalla seconda metà del sec. XVII - le indicazioni nei singoli pezzi. Ciò non si trova né presso i tedeschi, né presso gl'italiani.

1. Le più vecchie norme di registrazione ci sono date dal Mersenne nella sua "*Harmonie universelle*" (1635), dove sono riportate quelle in uso presso gli organisti del sec. XVI e quelle di "*Monsieur Raquette organiste de Notre Dame de Paris, qui est l’un des plus habiles de France*". Non avendo l'opera originale rarissima, le leggiamo nel Gastoué (5).

2. Abbiamo poi quelle date nelle loro opere dai seguenti autori:

- | | |
|-----------------------|---|
| Nivers (1631/32-1714) | nel " <i>Livre d'orgue</i> " (1665, 67, 75) |
| Lebègue (1630-1707) | nel " <i>Livre d'Orgue</i> " (1676) |
| Gigault (1625?-1707) | nel " <i>Livre de musique pour Orgue</i> " (1685) |
| Jullien (C.1650-1703) | nel " <i>Livre d'orgue</i> " (1690) |
| Raison (C.1650-1720?) | nel " <i>Livre d'orgue</i> " (1688) |

Boyvin (1653?-1706) nel "Livre d'orgue" (1689-1700)

3. Inoltre abbiamo semplici indicazioni di registri nelle composizioni di

Couperin Francesco (1668-1733)

Clérambault (1676-1749)

Marchand (1669-1732)

Du Mage (c.1676-1751)

D'Andrieu (1694-1769)

De Grigny (1671-1703)

D'Aquin L. (1694-1772)

4. Infine vi sono quelle riportate da Dom Bédos nel trattato "l'Art du facteur d'orgue". Sono norme "lus, examinés, corrigés et approuvés par les plus habiles et les plus célèbres organistes de Paris tels que M.M. Calvières, Fouquet, Couperin, Balbastre, et autres" (6). Si può dire che in Francia si sono mantenute dal 1635 sino ai tempi di Dom. Bédos (1770), per un secolo, quasi le stesse registrazioni.

Si possono riassumere nel modo seguente:

- a) *Grand plein jeu* per il grande organo (fondi e mutazioni senza ancie, né Cornetti, né Nasard, né Terze. Al Pedale: ancie senza fondi).
- b) *Grand jeu* formato dal Prestant, Trompettes 8, 4 e Grand cornet. Unione tast. Al Pedale: ancie. *Petit jeu*, come sopra, con registri però al Positivo.
- c) *Grand jeu de Tierce*, formato da tutti i fondi, 32, 16, 8, 4, dai Nazard, dalle terze e quarte di Nazard, senza doublette. *Jeu du Tierce du positif*; simile al precedente.
- d) *Récit de Cornet*, de Nazard; *Basse e dessus de Trompettes*; *Récit de Cromorne*, (Cromorne e prestant), de *Voix humaine* ecc.
- e) Trio (più comune)
Réc. Cornet
Pos. Cromorne
Ped. Flûte 8 (anche con 16)
- f) Quatuor, a 4 tastiere:
Réc. Trompette
Grand'Orgue. *Petit jeu de tierce*.
Pos. Cromorne e Prestant
Ped. Flûte o *jeu de Tierce*.
- g) *Fondi d'organo*, con tutti gli 8 p. e 4 p. dei Principali, Flauti e Bordoni; al Ped. tutti i fondi senza ancie.

- h) Si usava molto il tremolo: ciò veniva giudicato di cattivo gusto, come dice D. Bédos (p. 357, n. 11, parte III e p. 365), il quale soggiunge che il solo caso in cui gli organisti di buon gusto usano il *tremol dolce* è con la Voix humaine.
- i) Si evitava di unire le mutazioni a ripresa con le mutazioni per intero; sarebbe stato indice di cattivo gusto.
- j) Non si univano mai le ancie al "plein jeu": ciò non solo non era una buona norma, ma era impossibile a causa della costruzione degli organi. L'aria non sarebbe stata sufficiente (D. Bedos, pag. 369 n° 4). Non si univano nemmeno le *terze* ad un registro ad ancia (D. Bedos p. 360).
- k) Le *fughe gravi* venivano eseguite sul *Grand e Petit jeu* accoppiati, senza Cornet; ovvero sopra i fondi del Gr. org. con Cromorno e Prestant del Positivo accoppiati. Le *fughe di movimento* o sul Gr. Jeu o sul Gr. jeu de tierce.
- l) I preludi ad andamento largo e maestoso con il Plein jeu, I tratti più leggeri e gai col *Petit plein jeu*.
- m) E' interessante quanto scrive D. Bedos (ediz. 1849) a pag. 363 circa i Fondi d'organo, pag. 369 n° 1 e a pag. 364 circa la Voix humaine. Pag. 357 n° 2 e a pag. 360 circa la Tierce en taille. A pag. 369 n° II circa l'uso del tremolo forte.

III - TEDESCHI

Non abbiamo in Germania la precisazione meticolosa dei Francesi circa la registrazione delle loro opere, dobbiamo, quindi, desumere le norme qua e là:

- A) da opere varie e avvertimenti;
- B) da indicazioni rarissime, a confronto dell'immensa produzione, che si trovano nelle Composizioni;
- C) da deduzioni fatte in base a criteri ricavati dalle norme dei Francesi e degli Italiani, dallo stile delle composizioni organistiche e dalla composizione dei loro organi:

A) Opere varie e avvertimenti.

1. Interessantissimo nel sec. XVII quanto scrive lo SCHEIDT (1587- 1654) nella sua "Tabulatura nova" (1624). Il testo è portato per intero da Guilmant nel suo studio "La musique d'orgue" (Enc. Lavignac p. 1178). Vedi anche composizione dell'organo di Halle (con ottava corta) dove era organista Scheidt (in Pirro p. 1277 Enc.)
2. WERCKMEISTER nella sua opera "Orgel probe" del 1681 (7):

- a) tiene ai Bordoni gravi e pieni,
 - b) circa le ancie dice "il registro d'ancia è spesso registro di matti; ma quando sia chiaro e buono, rallegra il cuore e l'anima".
 - c) desidera che le campane del Cymbelstern siano chiare e non come le campane delle vacche e che diano un'accordo come do-mi-sol.
 - d) il tremolo, poi, desidera che sia di movimento dolce.
3. Nel sec. XVII MATTHESON, anch'esso organista, è più chiaro nelle sue opere "Der vollkommene Capellmeister" (1739) e nella sua "Das neu-eroffnete Orchester" (1717):
- a) definisce "*l'organo pleno*" così: "il volles Werk si compone dei Principali, dei Bordoni, dei Salicionali, dei Flauti, delle Ottave, Quinte, Fourniture, Scharff, Quintatoni, Cimbali, Nasard, Terze, Sesquialtere, Super ottave. Si può tirare al Ped. la Bombarda, ma mai al manuale: è, effettivamente, un gioco d'ancie che si deve escludere almeno dal Grand-Werk, dove sarà troppo brutale. Al contrario, al Pedale dona corpo alle note basse, specialmente se la bocca delle canne è ricoperta come conviene". Egli non fa alcuna eccezione a questa regola, cioè della esclusione delle ancie dal Pieno, se non quando l'organo, non essendo capace di sostenere un coro, deve fare appello a tutte le sue risorse.
 - b) Consiglia invece di usare i registri ad ancia per marcare la melodia del Corale.
 - c) Propone anche altri registri per i solo:
la viola di gamba,
Princ. 8e cornetto,
Flauto traverso,
Bordone 4 e Flauto 4.
 - d) Per i corali tristi e canto dei morti consiglia i registri flebili.
4. ADLUNG nella sua opera "Musica mechanica organoedi" (1768) dedica il Cap. VIII (pag 160, ed. 1768) all'uso dei registri. Riportiamo quanto rileva Pirro in l.c. pag. 1360.

Egli:

- a) ha una preferenza per i bordoni;
- b) per gli effetti di eco, dice, un solo Bordone può alternare con l'*Organo pleno*,
- c) difende i registri di mutazione e rimprovera G. Silbermann di renderli troppo flebili. "Nelle grandi chiese - egli dice - ciò non si percepisce".
- d) loda lo stesso Silbermann perché dà una magnifica intonazione ai suoi registri e perché costruisce tastiere facili a manovrarsi. Rimprovera nell' "Anleitung an

der Musikalisches Geiahrteit” gli organisti che non conoscono che il fracasso dell'organo pieno e che non variano registri (9).

5. MARPURG (1757) nel III Vol. della "Historisch-Kritisch Bayträge zur Aufnahme der Musik" osserva quanto segue:

- a) la quinta e la terza devono essere dominate da un'ottava acuta della fondamentale e così non solo di dovrà unire l'8 e 4, al registro di 3, ma anche un 2.
- b) non si deve lasciare tra registri di diversa misura più di un'ottava di intervallo: così non si può aggiungere il 2 piedi all'8 senza l'intermediario 4 p. Questa norma - egli aggiunge - può essere infranta, quando si suona ad una sola parte o un trio a tastiere separate, unendo il quintantone di 16 al flauto di 4, ovvero, in un movimento veloce, unendo al bordone di 16 il Sifflet di 1 piede.
- c) tutti i registri ad ancia devono essere sostenuti da registri di fondo - di uguale misura.
- d) il Cornetto con i principali di 8 e ottava 4 è adattatissimo per esprimere il *cantus firmus*.
- e) il Flauto traverso di 16 insieme ad una bella viola di gamba producono un insieme di eccellente effetto, purché usati ad accordi e passaggi staccati.
- f) infine indica anche il modo di caratterizzare le diverse sonorità nei singoli manuali:
 - i) *Ped.* e *Grand'Org.* devono essere pomposi
 - ii) l'*Oberwerk* tagliente
 - iii) il *Brustwerk* amabile (Pirro, Enc. p. 1360)

B) I. - Indicazioni di registri nelle composizioni.

1. WECKMANN (1621-1674). In un Corale riportato dal Pirro (Enc. Lav. p. 1294) troviamo:

- | | |
|---------------|---|
| 3° Versetto - | Positivo, Princ. 8 |
| Gr. Org. | Trompette 16 |
| Ped. | Trompette e Bordone di 8 |
| ovvero | Trompette di 8 e 4: il <i>Cantus firmus</i> si trova al pedale. |
| 6° Versetto - | Positivo, Tutti i registri |
| Gr. Org. | Registri dolci |
| Ped. | Basso di cornetto: il <i>Cantus firmus</i> è nel positivo |

2. KAUFFMANN (1679-1735). In frammenti di corali riportati da Pirro (l. c. p. 1332) troviamo:

- a) Fagotto e Gemshorn (alla parte bassa della m.s.)
- b) Vox humana & Viola di gamba (al canto del corale); poi
- c) Bordone 8, Flauto tr. di 4
- d) Principale 8, Ottava 4, Ottava 2; poi

Oberwerk: Sesquialtera ovvero Cornet (per la melodia)

Hauptwerk: Bombarda, Quintantone 16, Princ. 8.

II - Indicazioni di cambiamenti di manuali

Indicazioni di cambiamenti anche repentini di manuali per effetti specialmente di eco o risposta, molto comuni in tutti:

- a) Corale di Tunder (1614 Lubeca in Pirro l. c. 1287)
- b) Toccata di Strunk (1601-1694, in Pirro l. c. 1289)
- c) Corale di Brunns (1665-1697, ed. da Guilmant) con diversi effetti d'eco
- d) 2 Corali di Reincken (1623-1722, Pirro l. c. 1297 e 1301)
- e) Corale di Morhardt (Lussemburg 1690?, Pirro l. c. 1305) con numerosissimi effetti d'eco;

III - B A C H

A riguardo del grande G.S. Bach notiamo in particolare:

- 1. Le proposte fatte per la riparazione dell'organo di S. Biagio a Muhlhausen, che sono riportate da Pirro nella sua opera "L'orgue de G.S. Bach" (p. 146). La composizione dell'organo dopo la riparazione è riportata dallo stesso Pirro.⁽⁹⁾ Da queste proposte tra l'altro appare la predilezione di Bach per la Sesquialtera, per la Viola di gamba di 8 e per il Fagotto di 16.
- 2. Indicazioni di registri sparse nelle sue composizioni, che si possono ridurre alle seguenti:
 - a) Organo pieno, cum Organo pieno, in Organo pieno, pro Organo pieno.
 - b) Piano e forte, Forte destra, Piano sinistra, Forte a due voci.

c) Principale 8 destra 16 Fuss. sinis. Ped. Trompette	Peters V n°19	8 Fuss. destra 8 Fuss. sinis. Ped.	Peters V n°57
8 Fuss. 1 Clav 16 Fuss. 2 Clav Fuss. Pedale	Peters VII n°63	Sesquialtera	nella Cantata della Passione 4
8 Fuss. al Pedale	Octava 4 (Oberwerk) Peters V n.35 Octava 4 (Brustwerk)		Concerto in Re minore di Vivaldi
8 Fuss. Trompette	Peters V n°44 poi: Principal 8 & Octava; Subbass. 32		
4 Fuss. Pedale	Peters VII n° 59 e n° 38 poi: "Pleno" ecc.		

3. Indicazioni di manuali

a) semplici indicazioni al titolo del pezzo, come a *due Clavier e Pedale*, ovvero *Manualiter*, ovvero *due Clavier e Pedale doppio* (P. VI, 12, 13: VII, 62).

b) cambiamenti di manuali, come

Toccata in Re min. dorica (Peters Vol. III)

Concerto in Re di Vivaldi (Ed. Peters)

4 concerti (Peters Vol. VIII),

dove si alterna il Rückpositiv all'Oberwerk per risposte ed effetti d'eco, e qualche volta vi subentra l'indicazione "Organo pieno".

4. Indicazioni di altri:

Abbiamo la registrazione del Corale "En feste Burg" (Peters VI, n° 22) in un manoscritto di Walter, organista a Weimar, che troviamo riprodotta da Schweitzer in "J.S. Bach, le musicien poète" (pag. 56):

Sesquialtera (destra) al Rückpositiv

Fagotto 16 (sinistra) all'Hauptwerk, con susseguenti cambiamenti.

5. Circa le deduzioni fatte da altri elementi ci riserviamo di parlarne nella terza parte della nostra trattazione.

IV - Norme degli Autori moderni.

Non esamineremo a fondo le norme dei moderni, poiché l'esecuzione delle opere moderne non offre difficoltà dal lato della registrazione, specialmente quando si conoscono le norme antiche; metteremo soltanto alcuni punti fermi. Le norme degli autori moderni le troviamo nelle indicazioni poste nelle loro opere. Prendendo in esame quelle dei più importanti, quali Guilmant, Widor, Bossi, Capocci, Best, Lemmens, Franck e anche Karg-Elert, possiamo dedurre alcune norme fondamentali:

- a) *nell'esecuzione di fughe e fugati*, mai registri con tremolo acustico a meccanico.
- b) *i registri con tremolo acustico o meccanico*, trattati con parsimonia e riservati a composizioni o brani di carattere espressivo, con andamento lento ovvero ad amalgama usati ad arpeggi, che accompagnano la melodia affidata ad altre parti:
- c) *il tremolo meccanico* o non usato affatto o con molta moderazione.
- d) *cambiamenti di registri*, fatti con parsimonia e, anche in autori come Karg-Elert, dove troviamo variazioni più degli altri, fatti seguendo di pari passo l'andamento della composizione.
- e) *tremolo acustico o meccanico*, mai insieme ai ripieni o anche forti e al forte generale dell'organo; ma con fondi dolci o al massimo mezzo forte di 8.
- f) *uso della cassa espressiva* molto moderato e non a guisa di altalena.
- g) *nessun uso del crescendo* nei Francesi ed Inglesi; moderato in Bossi; continuo in Liszt, Max-Reger ed altri della scuola tedesca.

Circa altre norme, i moderni seguono nelle linee generali più o meno i criteri antichi, diversificandosi a seconda delle tendenze nazionali, della propria sensibilità e dei registri che in prevalenza si trovano negli organi moderni.

Crediamo, prima di finire questa parte, non inutile citare alcuni autori, che hanno trattato espressamente della registrazione:

- | | |
|---------------------|--|
| Everett. E. Truette | - <i>Organ Registration</i> , Boston, ed. Thompson, 1919. |
| Hull A. Eaglefield | - <i>Organ Playing</i> , London, ed. Augener, 1911, Cap. VII e VIII. |
| Guilmant A. | - <i>La musique d'orgue</i> , in Enc. Lavignac (da pag. 1172 a 1179) |
| Muré | - <i>L'Esthétique de l'Orgue</i> , Parigi, Senart 3 |
| Hopkins | - <i>The Organ</i> , Londra, ed. Cocks, 3a edizione 1877 (Cap. XXIX) |
| Pirro A. | - <i>L'orgue de J.S. Bach</i> - Parigi, Fischbacher, 1895 (pag. 131 a 173) |
| Cellier | - <i>L'orgue moderne</i> , Parigi, Delagrave (pag. 79 a pag. 111) |

- Vierne L. - Prefazione e note all'edizione delle opere di J.S. Bach,
fatta da Senart.
- Guedon C. - III Parte del "*Nouveau manuel complet du Facteur
d'orgues*" Enc. Roret, ed. 1903, Cap. XLII, pag. 409.
- Schweitzer À. - *J.S. Bach, le musicien poète*. Lipsia, Breitkopf e Hartel, 1913
(Cap. XMII pag. 479)
- Pirro A. - *L'art des organistes*, in Enc. Lavignac, pag. 1181 e seg.
- Audsley C. - *Organ-Stops and their artistic registration*. New York, Gray,
1921.
- Tournemire C. - *César Franck*. Paris, Delagrave, 1931.

NOTE alla PARTE SECONDA

- (1) Nell'Appendice I riportiamo il testo completo del Diruta riguardante la registrazione.
- (2) Notiamo che alcune registrazioni dell'Antegnati sono riportate da Pirro (Enc. Lavignac p.1195): quelle del Diruta dallo stesso Pirro (l.c.) e dal Dannreuther nel suo trattato "Musical ornamentation" Parte I p. 56.
- (3) N.B. Queste norme di registrazione sono tolte direttamente dalle opere originali.
- (4) Raccolta manoscritta nella Bibl. di Prunières; cfr. Pirro Enc. p.1339.
- (5) Tribune de St. Gervais, 1922 pp. 177-178-179.
- (6) Cfr. edizione originale Cap. IV, III Parte ovvero Regnier "L'Orgue" 1862, 2a ed. pag. 390. Le norme sono riportate anche nell'edizione del 1849 dell'opera di D. Bédos a pag. 336 e segg.
- (7) Cfr. Pirro, Enc. p.1360 e "L'Orgue de J.S. Bach" p. 138.
- (8) Cfr. Pirro, "L'Orgue de J.S. Bach" p. 137. Ci ripromettiamo di fare i seguito un supplemento sopra l'interessante opera dell'Adlung "Musica mechanica organoedi".
- (9) Cfr. Enc. Lavignac pag. 1351 e Adlung: "Musica mechanica organoedi" pag. 260, ediz. 1768.

PARTE TERZA

COME VENIVANO REGISTRATE LE COMPOSIZIONI ANTICHE

I. COMPOSIZIONI ITALIANE.

Abbiamo già viste le norme dell'Antegnati e del Diruta con altre indicazioni sparse qua e là: in base a queste e alla disposizione degli organi italiani antichi noi possiamo dedurre il modo di registrare a seconda del tipo delle composizioni che venivano eseguite.

A.. L'elasticità nelle registrazioni per l'applicazione delle quali i compositori italiani si rimettevano principalmente al buon gusto ed alla fantasia dell'esecutore.

Gli Italiani non si cristallizzavano alla maniera dei Francesi in ricette tradizionali su cui si plasmava la concezione musicale, ma propongono diversi modi, lasciando nella scelta piena libertà all'esecutore. Ricordiamo le varie combinazioni per i brani lenti ed espressivi:

Principale	Principale	Principale 8	Principale	Ottava
Voce umana o Fiffaro	Tremolo	Principale 16		Flauto in ottava Tremolo
Flauto in ottava		Principale 16		
Tremolo		Flauto in ottava		
		Contrabbassi.		

e quelle proposte per le composizioni di carattere gaio:

Ottava	Principale	Principale	Principale	Principale
--------	------------	------------	------------	------------

Flauto 4	Flauto 2	Ottava Flauto 2	Ottava Flauto in XII	Flauto in XII
----------	----------	--------------------	-------------------------	---------------

Flauto 4 XV XXII	Principale XV XXII	Ottava XV XXII	Ottava Flauto 4 XV	Flauto 4 XV
------------------------	--------------------------	----------------------	--------------------------	----------------

Flauto 4	Ottava Flauto 4 XIX e XXII	Ottava
----------	----------------------------------	--------

e per quelle serie e dignitose:

Principale Ottava Flauto 4	Principale Ottava	Principale Flauto 4
----------------------------------	----------------------	------------------------

B. Gli organisti italiani registravano le composizioni a seconda del carattere generale di ciascuna di esse ed in quelle più sviluppate variavano i registri seguendo l'andamento della stessa composizione. L'Antegnati parla chiaro. "F. Non si potrebbe in altri modi registrare et far altro sorta di concerti? P. Si, ma a me pare d'averli accomodati et composti in tanti diversi modi, che basti, che suonando et mutando di volta in volta non si viene a noia, che si suol dire che per variar, il modo è bello et si dice ancora, che non vi è sì bella cosa che continuandola non venghi a fastidio, però laudo il mutar registro da una volta all'altra et anco nel suonar, cambiar stile suonando or grave con le legature, or presto or con diminutione, imitando sempre che si può la musica o il canto fermo rispondendo sempre in tuono; che questo è l'obbligo principale dell'Organista" (1).

Il Diruta, inoltre, a seconda del carattere ora mesto, ora dignitoso, ora gaio, ora allegro o spiritoso dei dodici modi ecclesiastici, in cui erano scritte le composizioni, propone le varie registrazioni e dice chiaramente che "Non conviene suonare una cosa

mesta in registri allegri, nemmeno una cosa allegra in registri mesti dove sono organi copiosi di registri". L'Antegnati ancora dice che il Ripieno si deve ordinariamente suonare alle "intonazioni o introiti o principi" così nel finire come al "Deo gratias". Altrettanto il Diruta.

Che questi siano i criteri generalmente seguiti dagli Italiani nel sec. XVI e nel sec. XVII ci conferma anche il Kerll (nato 1627), allievo del Carissimi (1605-1674) a Roma nel 1646, il quale benché non abbia potuto studiare col Frescobaldi, già morto nel 1643, nelle sue composizioni è un vero discepolo del Ferrarese e certamente ne ha appreso anche il modo tradizionale d'esecuzione.

Nella prefazione alla "Modulatio organica super Magnificat octo ecclesiasticis tonis respondens", (1686, Bibl. del Liceo Musicale di Bologna), raccomanda agli organisti di non deformare i temi che egli presenta, a seconda del loro piacere: ciò sarebbe come rimettere al fuoco un piatto ben preparato per farne della cattiva cucina. Inoltre dà consigli circa la registrazione, dicendo che si devono adoperare i registri secondo il carattere dei differenti pezzi; nei gioiosi e saltellanti brilleranno i registri acuti, in quelli cromatici o seri i registri gravi saranno i più adatti come anche quelli di sonorità media, ma non vi si dovrà mettere l'*Organum plenum*. Egli lascia d'altra parte all'esecutore la cura di scegliere i migliori (2).

Ecco l'artistica libertà italiana basata su criteri generali ispirati alle più nobili concezioni estetiche. La grande arte degli Italiani non andava in cerca dell'effettino, del grazioso, del galante, né molto meno ne dava la ricetta per ottenerlo, come facevano i francesi innamorati del loro "recit" e "dialogue". Gli "a solo" basati sopra lo stile armonico noi li troviamo negli autori della decadenza (sec. XVIII), come Zipoli e Martini, nei quali però è sempre radicata la severità contrappuntistica propria degli Italiani. Ne fanno fede le Fughe e i Preludi del Martini, le Canzoni, Toccate e Versetti dello Zipoli.

Non neghiamo però che nella pratica quotidiana non vi fosse anche l'uso di far "a soli" o dialoghi e cercar effettini con registri pittoreschi sin dalla metà del sec. XVI.

Ciò si rileva:

- a) dall'Antegnati, il quale nel dare la ragione dell'introduzione dei registri spezzati (Org. di S. Marco a Milano) dice: "P. Lo fece così richiesto da quei Reverendi Padri anco dal suo organista il Signor Ruggier Troffei, et il Signor Ottavio Bariola et perché per far dialoghi perché questi registri sono divisi a mezza la tastadura" e poi "Quando sono spezzati per comodità di far certi concerti di registro di solo..."
- b) dal Banchieri (Cfr. testo sopra riportato)

- c) dai registri pittoreschi che troviamo nell'organo d'Aracoeli come tamburro, ugelli, "tremolanti con le sue trombette".

Possiamo, quindi, riassumere in questo modo la maniera di registrare dei nostri antichi:

1. Composizioni

a) *di carattere serio...* registri 8 p. o 8 e 4

b) *di carattere espressivo...* registri con tremolo ac. o mec. o di 8 ' soli.
(Elevazioni ecc.)

c) *di carattere, gaio...* registri 8, 4, 2, XII, 1; con prevalenza di piccoli registri.
(Canzoni alla franc.)

2. Composizioni in *stile fantasioso e variato*, a seconda

a) del carattere del pezzo (Toccate per elevazione, Fantasie cromatiche, Capricci ecc.)

ovvero

b) del carattere dei diversi episodi: (Toccate libere con episodi or larghi o espressivi, or gai o fugati.)

Ben s'intende che le registrazioni venivano applicate con gusto e libertà, seguendo sempre l'andamento della stessa composizione.

3. Il Ripieno era usato nelle composizioni o brani trattati con armonie larghe o in quelle fantasiose a guisa di recitativo e dove le parti non camminavano polifonicamente serrate; nei Preludi (o Toccate avanti o dopo la Messa) e non nei fugati.

4. Registri con il tremolo acustico o meccanico si usavano nelle composizioni di carattere espressivo o grave; mai in quelle gaie o fugate con passi di agilità.

5. Non si usava dare il risalto ad una parte sopra le altre o alle diverse parti con registri contrastanti: ciò non era possibile essendo l'organo ad una sola tastiera e le composizioni concepite sopra questa unica tastiera. Non vi erano, infatti, registri di solo, in via ordinaria, e qualcuno caratteristico, come la Cornamusa (o Regale), veniva usato a 2, 3, 4 parti sulla stessa tastiera.

6. Si variavano i registri non solo al principio ma anche durante il pezzo col tirar fuori altri registri o togliere quelli già aperti. Questo non poteva naturalmente farsi

se non al concludersi di una esposizione o di una parte o di un episodio, quando però non fosse impedito dall'immediata ripresa o concatenazione col seguente brano o dalla continuità di scrittura. Così nelle Canzoni, divise in più parti, anche con brani di diverso carattere, è evidente che per ciascuna parte usassero una diversa registrazione. Lo stesso dicasi dei diversi episodi delle Toccate libere ed anche degli stessi Ricercari strettamente fuggati, dove nei diversi temi che si susseguono a guisa di mottetto spesso se ne trovano alcuni con diminuzioni, all'attacco dei quali si vede chiaramente la conclusione e la possibilità di cambiar registro. Sappiamo, però, che in Roma stessa esistevano certamente due organi a due tastiere (S. Giovanni e Aracoeli). Quello dell' Aracoeli è rimasto per tutto i sec. XVII, nel qual periodo vi era organista Pasquini, e nel sec. XVIII; quello di S. Giovanni sussiste tuttora. Possiamo quindi supporre che gli organisti improvvisando si divertissero ad usare le due tastiere (quelle di S. Giovanni erano sovrapposte) o per tener pronta una seconda registrazione di risposta alla prima o per un canto accompagnato. Le composizioni però che ci restano non esigono necessariamente due manuali.

7. Il pedale nelle composizioni italiane è stato considerato una cosa secondaria e adoperato sempre come pedale armonico o rinforzo, mai polifonicamente. In Frescobaldi abbiamo l'indicazione esplicita "Toccata con li pedali"; ma in altri niente. Si deduce, però, quando non è segnato, osservando le composizioni (come "Capriccio pastorale" di Frescobaldi, Pastorali di Zipoli e Pasquini ed altre), dalla nota del basso tenuta per molto tempo (3). Ma ciò era rimesso al beneplacito dell'organista.

II. COMPOSIZIONI FRANCESI.

Circa il modo di registrare dei Francesi non vi sono dubbi. Basta aprire le loro opere nelle edizioni riprodotte i segni originali e tener presenti le norme date dagli stessi compositori o da altri. Differiscono in qualche dettaglio: chi aggiunge, per es., un qualche 8 piedi, chi il tremolo, chi un cornetto, ecc., ma rimane sempre il casellario generale in base al quale essi compongono e registrano.

Ci limiteremo quindi a fare qualche rilievo seguendo le loro indicazioni:

1. Facevano grande uso del *Grand e Petit jeu* (ancie 8 e 4).

2. Le Fughe, che già sappiamo eseguite sul *Grand jeu*, erano suonate senza variazioni di sorta circa l'intensità o colorito, ovvero venivano eseguite con le due mani sopra: diverse tastiere (Vedi De Grigny, Boyvin), cioè alla mano destra il soprano e il contralto, alla sinistra tenore e basso, ovvero in altri modi simili, che essi ci descrivono minuziosamente. Nell'uno e nell'altro modo era sempre la stessa registrazione da capo alla fine, senza cambiamenti di manuali e molto meno di registri. Le Fughe, però, erano brevi, e, osservandole nella loro struttura musicale, non venivano concepite con un secondo piano di risposta, né avevano i lunghi divertimenti che poi troveremo in quelle di Bach. Troviamo però Fughe anche più lunghe del solito, come per es. in Gigault, sia alla maniera italiana (continua) sia alla maniera di Titelouze (a versetto), ma il modo di registrazione è sempre lo stesso.
3. Da notarsi ancora che le Fughe non venivano mai eseguite col *Plein jeu* o *petit plein jeu*.
4. Si usava ordinariamente il Positivo con i suoi relativi gruppi di registri, come organo di risposta o di eco al Grande organo. Gli altri manuali, Recitativo ed Eco, erano usati con i registri a solo; mai polifonicamente o a più parti. Troviamo, infatti, che i soli manuali Grand'Organo e Positivo sono completi in se stessi, cioè hanno registri di 16, 8, 4, 2 e mutazioni semplici e composte; gli altri, invece, (Recit e Eco) non hanno altro che registri di solo o registri da usarsi insieme a quelli di solo: Trompette, Cornet, Flute, Oboe.
5. Circa il pedale, noi lo vediamo trattato con molta sobrietà o per marcare un canto fermo o come pedale armonico, o (più di rado) polifonicamente nel trio e anche in alcune fughe (De Grigny). Il 16 piedi labiale, che raramente si trovava sul pedale, si usava col *Plein jeu*, (invece del pedale di Trompette) nel trio o nei "quattor" quando era prescritto il "pedale de Flute"; mai era unito alle ancie, con le quali non si univa nessun registro di fondo di 8 o 16 piedi. Si faceva solo eccezione nei casi in cui le ancie fossero aspre o magre.

III. COMPOSIZIONI TEDESCHE.

Prima di parlare del come venivano registrate in Germania le composizioni organistiche, crediamo opportuno accennare alle relazioni tra lo sviluppo della letteratura organistica tedesca e quella italiana.

Il *Pirro*, nell'importante studio "L'art des organistes" pubblicato nell'Enciclopedia Lavignac; *Van den Borren* nell'opera "Les origines de la Musique de clavier dans les

Pays-Bas (Nord et Sud) jusque vers 1630"; Seiffert nella "Geschichte der Clavier-Musik" (1899) non fanno altro che riconoscere il grande influsso della musica italiana nello sviluppo della musica d'organo e di cembalo in Germania e in Olanda.

Si conoscono inoltre le seguenti filiazioni artistiche: Sec. XVI: Sweelinck (il caposcuola degli Olandesi), il quale circa il 1580 è allievo di Zarlino a Venezia e necessariamente, almeno per l'esempio, apprende l'arte di Andrea Gabrieli e Claudio Merulo in quel tempo organisti di San Marco.

SWEELINCK

(Scuola del Nord)

Praetorius	Duben	Siefert	Scheidt	Schild	Sheidemann
(Amburgo)	(Lipsia)	(Danzica)	(Halle)	(Hannover)	(Amburgo)

Reincken Weeckmann

Aichinger (+ 1628) introdusse la tradizione italiana in Augusta.

B. Schmiri (junior) nel 1607 pubblica molte composizioni di autori italiani (Cfr. Tebaldini).

Hans Leo Hassler (Norimberga, 1564-1612), allievo di Andrea, condiscipolo ed amico di G. Gabrieli, fu organista ad Augusta, Norimberga e Francoforte.

Secolo XVII

Tunder (1614-1667) allievo di Frescobaldi.

Kerll (1627-1693) allievo del Valentini a Vienna e del Carissimi a Roma (1649), poi maestro di cappella in Baviera.

Froberger (+ 1667) allievo di Frescobaldi dal 1637 al 1641.

G. Muffat (1645-1704) allievo di Pasquini dal 1678 al 1'82, oltre che di Lulli a Parigi.

Pachelbel (1653-1706), già allievo di Prentz, fu allievo e sostituto di Kerll a S. Stefano di Vienna e vive per lunghi anni in questa città tedesca italianizzata: fondatore della scuola di Turingia, diviene il maestro diretto e indiretto di tutti gli organisti della Turingia, come *Walter*, collega ed amico di Bach, *Giov. Cristoforo Bach*, zio di Giov. Sebastiano, e Giov. Cristiano Bach, fratello di Giov. Sebastiano.

Poglietti Alessandro organista di Corte a Vienna dal 1661 al 1683, organista a Lipsia e a Praga.

Si aggiunga inoltre che di Walter, organista a Weimar, abbiamo (ed. Seiffert) la trascrizione di composizioni di Albinoni, Gentili, Gregori, Mangia, Taglietti, Torelli e Variazioni sopra un basso di Corelli.

Esiste anche una copia dei *Fiori musicali*(1638) di Frescobaldi con la segnatura "J.S. Bach 1714". Bach copiò quasi interamente il "Livre d'orgue" di De Grigny. (Prieger possiede la copia) (4).

L'influsso dell'arte italiana sopra lo sviluppo di tutta la musica tedesca e in particolar modo su Bach è ammesso da tutti, e non si comprende come alcuni Francesi arrivino a dire che Bach è discepolo della loro scuola.

Le disposizioni degli organi tedeschi, come abbiamo visto, erano ben diverse da quelle francesi e le composizioni per organo rivelano tutt'altro indirizzo. Non sappiamo, quindi, come possa sostenersi la derivazione francese del grande J.S. Bach.

Entrando in argomento e stando sulle linee generali, diciamo che nella scuola tedesca in fatto di registrazione non vi è la meticolosità propria dei Francesi.

In ciò i Tedeschi si avvicinano e sentono l'influsso dell'arte italiana. Lo Scheidt nella "Tabulatura nova" parla chiaro e il modo generale come sono proposte le registrazioni sia da Marpurg, sia da Mattheson, sia da Kerll, ce lo confermano (Cfr. testi citati sopra).

Questi autori, molto colti in tutto il resto, conoscevano certamente quanto i Francesi avevano scritto a riguardo, eppure non si fermano al dettaglio, solo propongono, a guisa degli Italiani, alcuni registri lasciando al gusto dell'esecutore la migliore scelta.

Vi erano però delle norme tradizionali seguite dalla maggioranza degli organisti, come ci risulta anche dal Forkel, il quale racconta che Bach spesso si dipartiva da esse e faceva registrazioni del tutto originali (5).

Tali norme in genere non erano fisse ma assai elastiche, come già abbiamo visto.

Dobbiamo anche considerare che, pur essendo immensa la produzione organistica tedesca, non troviamo la moltitudine degli avvertimenti francesi circa l'uso dei registri. Se essi ci avessero tenuto, l'avrebbero certamente messi nelle loro composizioni.

Tuttavia dall'enorme influsso dell'arte italiana su quella tedesca, dai rapporti con quella francese, dalla composizione dell'organo tedesco, dalle poche norme che conosciamo, nonché dal contenuto della musica d'organo, possiamo fare alcune deduzioni circa il modo di esecuzione dei Tedeschi.

E' qui opportuno fare una grande distinzione tra le composizioni organistiche:

A) *Corali*; B) *Preludi, Fughe, Fantasie, ecc.*

A. CORALI.

Tra questi ve ne sono alcuni scritti anche in forma di fugati o di fantasia, ma la forma più comune è quella della melodia semplice, ornata o variata con accompagnamento o commento contrappuntistico. Questa melodia, ora affidata al soprano, ora al pedale, ora al tenore, veniva eseguita da registri che per timbro od intensità si distinguevano dalle altre parti.

La Sesquialtera, il Cornetto con il Principale e Ottava, la Viola di gamba, il Flauto, il Bordone 8 con il Flauto di 4, erano i registri preferiti.

Quando la melodia si trovava al pedale, era messa in risalto con un'ancia di 4 piedi. Ecco perché negli organi antichi troviamo quasi sempre al pedale o uno Schalmey di 4 o una Trompette di 4 o un Cornett-Bass di 4 (ancia) o di 2 ovvero Zink di 4.

In genere si usavano tre registrazioni diverse: una al canto dato e le rimanenti alle altre due parti. Si suonava con due tastiere, poiché altrimenti non sarebbe stato possibile mettere in rilievo le singole parti.

Si usavano anche registri con tremolo acustico e meccanico. Il tremolo vi era quasi sempre nei loro organi (Bach nell'organo di Mulhausen esige che sia regolare; se non l'avesse mai usato l'avrebbe fatto togliere).

I registri con tremolo acustico, come sappiamo, furono in uso verso la fine del sec. XVII, e, non avendo indicazioni contrarie, dobbiamo supporre l'uso, come presso gl'Italiani, nei passi di carattere espressivo. Del resto le registrazioni di Kauffmann ce lo confermano, e lo stesso si può arguire da quanto ci dice Mattheson.

Su questo punto, dopo gli esempi visti, dopo le norme di Scheidt, non vi è nessun dubbio.

B. PRELUDI, FUGHE, TOCCATE, ecc.

1. Dobbiamo anzitutto escludere dalla norma ordinaria di registrazione il "Grand jeu" e "Petit jeu" dei Francesi, a base di ancie di 8,4. Ciò è evidente dalla composizione degli organi tedeschi, nei quali raramente figuravano ai manuali trombe di 8,4 e quando vi erano non si facevano certo ammirare per la loro bellezza (6). Anzi Bach fa togliere

nell'organo di Mülhausen la Tromba di 8 per sostituirla con un Fagotto di 16. Ora se il "Grand jeu" fosse stata una registrazione abituale, avrebbe, se mai, fatto cambiare la Tromba in un'altra più bella aggiungendo anche un "Clairon" Le Fughe, quindi, per le quali i Francesi usavano ordinariamente il "Grand jeu", in Germania non venivano eseguite con le ancie: questa ci sembra una conclusione certa.

2. Circa l'uso del Ripieno la maniera tedesca concorda con quella italiana e con le indicazioni che troviamo nelle opere di Bach. I Preludi o simili composizioni di andamento largo o leggermente polifoniche venivano eseguiti con il Ripieno. Per l'esecuzione, quindi, delle Fughe non rimane che l'altro modo usato dai Francesi e dagli Italiani cioè: registri di fondo di 8' e 4' con l'aggiunta di piccoli registri dolci di mutazioni o di 2 p. a seconda del carattere del pezzo. Ciò che corrisponde anche alle norme del Kerll, al quale si riannoda Pachelbel e la Scuola Thuringia con Bach.

3. Nelle Fantasie o Toccate fantasiose, che richiamano le Toccate all'italiana o nei brani di carattere simile, che si trovano qua e là sparsi, si usava l'*Organo-pleno* nei tratti ad accordi a guisa di recitativo. Ricordiamoci che l'*Organo pleno* dei Tedeschi non conteneva le sole file del ripieno, come il ripieno italiano o "plein jeu" francese, ma anche i Nazard, le Terze, i Cornetti e le Sesquialtere.

4. Nelle Toccate di carattere prevalentemente ritmico con andamento vivace continuo ovvero nei brani simili, seguendo i criteri generali dei Francesi e degli Italiani, si usavano piccoli registri di 4, 2, 1 con dolci mutazioni in quinta evitando le terze (le quali ad accordi non producono buon effetto), insieme a qualche fondo dolce di 8'.

5. Circa l'uso delle diverse tastiere, troviamo molto sviluppato quello dell'organo di risposta per gli effetti a guisa di eco, anche repentini. Lo stesso Bach ci mostra nella "Toccata dorica" come segue l'uso comune.

Osservando poi la struttura musicale delle Fughe, noi abbiamo tre tipi diversi:

- a) *Fughe continua all'italiana* tutta sopra una tastiera (7);
- b) Fuga derivata dalla Canzone con diversi quadri e interpolazioni fantasiose (Buxtehude) (8);
- c) Fuga continua, ma con diversi piani di sonorità (9).

Circa quest'ultimo tipo, seguendo le poche indicazioni di Bach precedentemente viste, possiamo dedurre quanto segue.

Due sono ordinariamente le sonorità contrastanti nelle Fughe, come nelle Toccate e nei Preludi: quella del Grand'organo e quella del Positivo. L'impiego di queste sonorità segue l'andamento della composizione.

In genere la prima esposizione viene fatta sopra il Grand'organo e la seconda nella sonorità contrastante. Le due sonorità poi si intrecciano dialogando per finire nella sonorità principale.

Spesso è facile cosa discernere il punto di passaggio all'altro manuale o perché comincia un'altra esposizione o perché il pedale tace dopo una cadenza e seguitano le sole mani; ma non è sempre così. Possiamo però essere sicuri che, ove la continuità di scrittura impedisca il passaggio, questo non era fatto.

Potrebbe venire a qualcuno il dubbio che Bach (il quale si era ricopiato il "Livre d'orgue" di De Grigny) eseguisse le fughe con due distinti manuali contemporaneamente per far risaltare le singole parti affidando, per esempio, due parti alla mano destra, una alla mano sinistra e l'altra al pedale. Basta fare alcune osservazioni per scartare questa ipotesi:

- a) Le Fughe di De Grigny sono concepite proprio in questa maniera: la scrittura ne è la prova chiara. Quelle di Bach sono ben diverse e bisognerebbe ricorrere per ottenere ciò ad un numero enorme di espedienti, come infatti vi è ricorso Straube nella sua revisione del II Vol. delle opere di Bach.
- b) In Bach, come del resto in tutti gli autori tedeschi dei quali abbiamo osservato alcuni saggi, vi è certamente anche la concezione del fugato all'italiana eseguito sopra una tastiera sola. Concezione questa che troviamo anche fondamentale nei Francesi osservando le loro indicazioni di registri. De Grigny considera quelle composizioni, che egli chiama fughe a 4 e 5 parti, come *Trio* o *Quatuor*, i quali venivano eseguiti generalmente col Cornetto alla mano destra, Cromorno alla sinistra e Flauto 8' o Terza al pedale.
- c) La struttura e condotta delle fughe di Bach è evidentemente ben differente e molto più ampia di quelle del De Grigny sia per il pensiero che per la forma ed è talmente grande che ogni paragone sarebbe ridicolo.
- d) Interessante, infine, è leggere quanto scrive Forkel, pag. 160 (10) nella "Vie, talentes et travaux de J.S. Bach" sopra la sua mirabile arte di registrazione.

Ecco brevemente il modo antico di esecuzione per ciò che riguarda i registri o cambiamenti di manuali; ora passeremo al modo moderno e, generalizzando, ai criteri fondamentali e particolari circa la registrazione desunti sia da quelli antichi sia da quelli seguiti dai migliori organisti moderni sia da esperienza personale.

NOTE alla PARTE TERZA

- (1) Cfr. anche testo del Diruta L. II p. IV.
- (2) Pirro Enc. Lavignac, pag. 1322.
- (3) Cfr. Sonata cromatica per organo di T. Merulo (Torchi, l'Arte musicale in Italia, Vol. III pag. 345); Toccata VII di Michelangelo Rossi (Torchi l.c. pag. 305).
- (4) Cfr. Pirro, J.S. Bach. ed. Alcan, pag. 33).
- (5) Cfr. Citazione in seguito.
- (6) Cfr. Werckmeister "Orgel probe" citato sopra.
- (7) Es.: Fuga in sol min. (P. IV n.7).
Fuga della Toccata in fa e della Toccata dorica (P. III).
- (8) Es.: Fughe in mi bemolle (P. III), in do maggiore (P. III n.7).
- (9) Es.: Fughe in la minore (P. II), in re minore (P. IV), in do maggiore (P. III n.8).
- (10) Traduzione del Grenier. Parigi, Fischbaker, 1876.

PARTE QUARTA

PRINCIPI FONDAMENTALI DI REGISTRAZIONE

COMPOSIZIONI ANTICHE E MODERNE.

Prima di esporre i principi fondamentali, stimiamo necessario fare alcune considerazioni sopra la registrazione sia considerata in se stessa sia in relazione al carattere e struttura delle composizioni.

1. Nella registrazione dobbiamo distinguere due aspetti:

- a) *La qualità o tipo* sia generale che particolare;
- b) *la funzione specifica* nell'esposizione e nello svolgimento del pezzo, funzione cioè *fondamentale o accessoria*.

Questa distinzione è essenziale: il non tenerne conto ci spiega le molteplici incongruenze che spesso notiamo nella pratica.

2. Posto ciò, dal carattere e stile di un pezzo deve scaturire la qualità o tipo di registrazione: dalla forma e quindi dall'esposizione e dallo svolgimento di esso ne deriveranno, invece, le diverse specificazioni di funzione, con conseguenti variazioni di sonorità e di coloriti secondo i vari aspetti della composizione.

Il carattere fondamentale di una composizione può essere vivace o allegro, espressivo o mesto, solenne o maestoso, gaio e robusto, serio o grave. A queste diversità fondamentali si aggiungono le innumerevoli trasformazioni e modificazioni provenienti dalla fantasia e dalla sensibilità artistica del compositore.

Ai diversi caratteri corrispondono diverse sonorità:

- a) *allegro o vivace* = Registri leggeri di 4, 2, 1 e mutazioni dolci con qualche fondo di 8 dolce; come Flauti 8, 4, 2, 1, XII e Bordoni; o Principali dolci 8, 4 insieme a XII, 2 o Terze, Cornetti ecc.
- b) *espressivo o mesto* = Registri con tremolo acustico o meccanico, come Voce umana, Unda maris, Voce celeste, Eterea, Voce corale e registri dolci di 8 con tremolo.
- c) *gaio e robusto* = Trombe di 8 e 4 con relativi fondi.
- d) *solenne o maestoso* = Ripieno del Grande Organo a cui risponde il piccolo Ripieno di sonorità vivace e leggera.

e) *serio o grave* = Fondi di 8, o 8 e 16; Fondi e ancie di 8, o di 8 e 16, o di 8 e 4.

3. Circa lo stile in cui è scritta una composizione, possiamo per ragioni pratiche, traendo dalle infinite variazioni e diversificazioni e tenendo presente la maggior parte delle composizioni organistiche; distinguere le seguenti principali specie cui corrispondono diverse sonorità.

A. Composizioni polifoniche.

Sonorità tali che le singole parti risultino chiare e il tutto non sia greve e massiccio, con prevalenza di piccoli registri in quelle di carattere gaio e con movimento veloce, e di registri di 8 piedi in quelle di carattere serio e con movimento moderatamente lento. Mai fondi di 16 e Terze, le quali confondono se usate a più parti.

Se la composizione è un Trio, un Quatuor o un Duo, sono necessario sonorità ben distinte tra loro: come

Oboe	Cornetto
Flauto	Cromorno
	Flauto.

B. Composizioni melodiche

a) *melodia alla parte superiore.*

Fondi di 8 o di 8 e 4; Fondi e ancie; Ripieno, Ripienino; Flauti con Bordoni; Flauti con Dulciana o Gamba; Bordoni con dulciane o Gambe; Voce celeste sola o con Gamba o con Bordone di 8 e Gamba; Concerto Viole solo o con Bordone o con Celeste o con Principalino o con Salicionale; Voce corale sola o con Bordone di 8 o di 16.

b) *melodia distinta dall'accompagnamento.*

1. - *Registri di solo*: Oboe, Clarinetto, Corno inglese, Corno, Fagotto, Cromorno, Tromba, Voce corale, Cornetto, Sesquialtera, Flauto, Terza, con prevalenza degli uni o degli altri a seconda dell'epoca.
2. - *Registri di accompagnamento*: Bordoni, Dolce, Dulciana, Flauto dolce; registri battenti come Voce celeste, Unda maris; ovvero amalgami fatti con i sopradetti registri.

Le composizioni dialogate o con gruppi di registri che si alternano o con registri di Solo che si avvicendano, rientrano nelle precedenti distinzioni.

C. *Composizioni* che partecipano o nella fisionomia generale del pezzo o in alcuni brani sia del tipo polifonico che di quello monodico, vengono trattate a seconda dei diversi aspetti della composizione

Fatte queste considerazioni, esponiamo i *principi fondamentali*.

I. CONCEZIONE ORIGINARIA.

"Ogni opera deve essere presentata secondo la sua concezione originaria". Principio eminentemente estetico e non storico, che si applica alle composizioni di qualsiasi epoca ed autore.

E' questo il modo di far sentire, rivivere e gustare nella sua genuina espressione l'opera d'arte; solamente rievocando le sonorità nelle quali dall'autore è stata concepita, la composizione potrà esprimerci nel suo pieno significato quanto era nella mente dell'artista e noi saremo in grado di comprenderne l'intima bellezza. Regolandoci altrimenti, la composizione non solo perde in potenza evocativa e in efficacia per mancanza di sonorità caratteristiche, ma diventa spesso goffa, inconcludente, massiccia, confusa e finisce con essere alle volte insopportabile.

Il non presentare le composizioni nella loro originaria veste sarebbe quasi come ricopiare un quadro d'autore mantenendo le pure linee e modificando a proprio piacimento i colori. La prova, alla quale non si può fare alcuna obbiezione, se ne ha da una stessa composizione antica eseguita sopra un organo dell'epoca e sopra un organo moderno. In quello antico, anche, se andiamo a casaccio, l'effetto risultante (per es. dall'esecuzione di una fuga) sarà sempre chiaro, nitido, quasi trasparente: in quello moderno (fondato tutto sulla base di otto piedi, sedici e qualche rarissimo quattro) l'effetto sarà oscuro, pesante, confuso e il tutto riuscirà infinitamente noioso.

Ecco la necessità nei tempi moderni di avere organi dotati di registri e sonorità tali che possano servire non solo per la musica Moderna, ma anche per quella antica.

Il sovraesposto principio estetico ora viene ammesso non solo nel campo organistico, ma anche dai migliori critici in tutto il campo musicale. Chi non sa, per es., quanta grazia e quanta vita acquistano le composizioni scritte per clavicembalo se eseguite sul vero clavicembalo e non sul piano-forte, sul quale invece fanno il loro effetto quelle scritte appositamente per tale strumento, Purtroppo spesso non abbiamo negli organi moderni i mezzi sonori per poter presentare le composizioni antiche ed allora siamo costretti a cambiare e modificare a seconda dello strumento a nostra

disposizione. E' qui che si vede l'intuito e il gusto del vero organista, il quale prima di tutto deve conoscere ed immaginare l'effetto di una composizione antica e poi deve cercare di ottenerlo ed avvicinarvisi il più possibile con i mezzi fonici moderni.

II. VOLONTÀ DEL COMPOSITORE.

Come corollario del precedente principio ne segue essere necessario conoscere la volontà del compositore. Se questa è espressa nelle indicazioni dei registri, il nostro compito si riduce ad adattarle allo strumento che abbiamo sotto mano. Per far ciò è ovvio che l'organista debba conoscere la struttura fonica dell'Organo, le sonorità caratteristiche dei singoli registri e degli amalgama e sia capace di trovare registrazioni analoghe a quelle segnate dall'autore.

Non si esclude che in alcuni casi per ottenere maggior effetto si possano variare le indicazioni dell'autore; ma per fare ciò è necessaria molta circospezione, buon gusto e fine intuito per non incorrere nel pericolo di falsare lo spirito della composizione che, in ogni caso, dev'essere rispettato.

Se, invece, la volontà dell'autore non è espressa, noi dobbiamo cercare di conoscerla attraverso l'esame del contenuto e del carattere del pezzo, tenendo presenti gli usi del tempo in cui viveva l'autore e gli organi a sua disposizione. Chi scrive, infatti, un pezzo pensa naturalmente alla sua esecuzione, anzi l'estrinsecazione definitiva dell'idea musicale si plasma a seconda dei mezzi di cui può disporre nella sua pratica attuazione. In una *Toccata* di carattere vivace, prevalentemente ritmica, l'autore non può avere in mente la *Voce umana*; in una *Pastorale* non può associarvi l'idea del Ripieno o di un coro di ancie a forte sonorità; in un solo di adagio moderno non penserà certo né alla *Sesquialtera* né alla *Tierce en taille* o *Cromorno*.

Ecco in tal modo la connessione tra l'idea musicale e la sua estrinsecazione; connessione ben definita nelle sue generalità ma spesso elastica nei dettagli, dalla quale scaturisce quanto segue:

III. CORRISPONDENZA della REGISTRAZIONE.

La registrazione deve essere corrispondente al carattere e struttura della composizione. Non deve considerarsi un "quid" sovrapposto, ma deve naturalmente scaturire dal significato del pezzo e formare una sola cosa con esso.

Può variare nei dettagli ma la linea fondamentale deve essere sempre la stessa. Per es. un *Andante espressivo* o una *Toccata per elevazione* non può essere registrata col

Ripieno; uno *Scherzo* con la Voce umana destinata ai pezzi espressivi e lenti. Un *solo* di un Adagio o di un Corale deve essere eseguito sopra una diversa tastiera e non sopra la stessa che accompagna. Si potrà variare nella scelta del registro di solo a seconda del genere del pezzo, della disponibilità e dell'epoca, ma deve conservarsi sempre il carattere di *solo*.

IV. REGISTRAZIONE - BASE.

Con questa intendiamo la registrazione che serve di nucleo fondamentale su cui s'intrecciano o si allacciano le altre registrazioni secondarie o accessorie. Questa registrazione-base nelle sue qualità deve corrispondere al carattere e stile della composizione e per la sua funzione fondamentale serve a dare non solo l'intonazione generale, ma l'ordine e l'equilibrio estetico nella esposizione e nello svolgimento. Parliamo, s'intende, di ordine e di equilibrio estetico nel campo coloristico; fattori questi che, pur essendo ben diversi dalla struttura musicale, si ripercuotono efficacemente in essa poiché ne aiutano la retta comprensione e ne avvalorano la potenza emotiva o evocativa. Questo principio è fondato sopra un criterio logico e forma ciò che si potrebbe chiamare la *base architettonica della registrazione*. Questa deve procedere di pari passo con lo sviluppo della composizione. Non ci è possibile supporre in un palazzo tante linee che s'incontrano o s'intrecciano senza nessun legame o ordine logico tra di loro e che anzi vadano in senso contrario della statica e sviluppo della costruzione. Lo stesso avviene nella registrazione. Registri, per esempio, che entrano o escono senza relazione alla musica, registri che entrano a metà di una frase, registri che si cambiano unicamente allo scopo di mutar colore, sono elementi di disordine non solo coloristico, ma anche costruttivo e non sono altro che frutto di massima incomprensione e confusione musicale.

E' necessario, in conseguenza, che l'organista sappia fare almeno sommariamente un'analisi della composizione dal punto di vista della forma musicale per poter poi logicamente disporre la registrazione e non incorrere nel caso, abbastanza frequente, di mettere in rilievo speciale delle parti musicalmente subordinate ovvero di fare una cinematografia coloristica senza né capo né coda.

V. REGISTRAZIONI ACCESSORIE.

Fissata la registrazione-base, a seconda dello svolgimento del pezzo entrano in funzione, a scopo di varietà, di risalto e di colorito le registrazioni accessorie o secondarie e quindi i *cambiamenti di registri*.

Questi possono esser fatti nei seguenti casi:

- a) per la esposizione di un 2°, 3°, 4° tema ecc.;
- b) nello sviluppo tematico;
- c) nei tratti di eco o di risposta o di commento o di contrasto o nelle ripetizioni o riprese in eco;
- d) nella ripresa variata del tema;
- e) nei vari episodi di diverso carattere.

Non possono farsi invece:

- a) nell'esposizione del tema di una fuga e, in via ordinaria, di qualsiasi altro pezzo;
- b) negli "a solo";
- c) nell'esposizione di una frase e, in via ordinaria, di un periodo, a meno che la mezza o intera frase abbia carattere spiccatamente di eco o di risposta del tutto contrastante.

Questi principi fondamentali si applicano non solo alle composizioni antiche ma anche a quelle moderne poiché sono fondati su principi estetici generali e su considerazioni oggettive ricavate dalle più sane tradizioni organistiche e dalla volontà più meno espressa o sottintesa dei compositori.

Riassumendo dal punto di vista pratico quanto sopra è stato esposto, possiamo dire che compito dell'organista è:

- I. Conoscere la registrazione indicata o sottintesa dall'autore e ricavata dal contenuto musicale della composizione;
- II. Se l'organo si presta, riprodurre questa registrazione seguendo i principi esposti;
- III. Se l'organo non si presta, cercare di avvicinarsi il più che sia possibile alle indicazioni espresse o sottintese o dedotte.

Circa il I., dopo quanto si è detto sulla composizione degli organi, sopra le norme di registrazione e intorno alle relazioni tra sonorità e contenuto musicale, non abbiamo più bisogno di insistere.

A riguardo del II., non sbaglieremo mai, se l'organo si presta, riproducendo quanto è indicato o sottinteso, seguendo sempre i più sani principii estetici. Dobbiamo però considerare:

- a) *i singoli autori e le diverse scuole*. Sappiamo per esempio la libertà degli italiani e dei tedeschi, i quali si rimettevano al buon gusto degli esecutori, e la meticolosità dei francesi.
- b) ciò che nelle indicazioni è sostanziale e ciò che è accidentale: Non essere, quindi, pedanti ma di larghe vedute nelle applicazioni, avendo di mira in primo luogo lo spirito della registrazione indicata o dedotta e non il dettaglio.
- c) che l'organo moderno ci offre facilità meccaniche maggiori di quello antico. Potremo, quindi, eseguire con due o tre manuali ciò che gli italiani antichi eseguivano con una sola tastiera e, se la composizione si presta, variare con facilità i registri con maggiori gradazioni di colore, ma sempre intonati alle sonorità antiche.

Al III., se l'Organo che abbiamo a disposizione non si presta o per mancanza di registri o perché, pur essendovi, non hanno sonorità almeno simili alle antiche, il compito dell'organista diventa difficile. Egli deve ricorrere ai surrogati, cercando di rimanere sempre nel significato del pezzo e nello spirito della registrazione adeguata.

Per dare alcuni esempi diremo:

Invece di un *Cornetto* metterà:

Terza o Nasardo o Flauto in XII o Bordone con 4 e 2, o Flauto di 8 e 4; ma mai Voce celeste con 4 e 2 o Oboe, ecc.

Invece di una *Voce umana* metterà:

Unda maris; ovvero Bordone o Flauto con tremolo; o Voce celeste con Bordone; o una Viola celeste con Bordone; o Concerto Viole con Bordone; ma mai fondi di 8 e 4.

Invece di un solo di *Cromorno* metterà:

Clarinetto o Oboe con Bordone, o Corno di bassetto o Corno inglese; ovvero un'amalgama surrogato (gamba, bordone, terza, XII, ecc.); ma non Concerto Viole o VoceUmana

.Di questi esempi se ne potrebbero portare tanti altri, che per brevità tralasciamo: tocca però al gusto, all'abilità, all'esperienza, al senso musicale dell'organista formare i così detti surrogati per avvicinarsi per quanto è possibile alle esigenze della composizione.

- DIFFICOLTÀ -

Dopo tutto ciò che abbiamo detto, appaiono chiaramente le soluzioni di difficoltà che si possono opporre ad alcuni moderni pseudo-organisti ignari delle tradizioni organistiche e imbevuti unicamente di idee basate su concezioni errate o eterogenee all'Organo.

Si dice con la massima facilità: *"se gli antichi avessero avuto gli organi moderni, avrebbero eseguito la loro musica come la eseguiamo noi"* ovvero: *"noi con gli organi moderni otteniamo effetti maggiori che gli antichi con i loro organi imperfetti"*: ovvero ancora: *"noi moderni possiamo dare maggior calore e colorito alle composizioni antiche per i maggiori mezzi fonici a nostra disposizione"*, ovvero: *"la registrazione è un "quid" soggettivo rimesso al buon gusto e quindi ognuno fa come gli pare e piace"*.

In primo luogo ribadiamo il principio che ogni composizione deve essere presentata secondo la sua originaria concezione estetica.

In secondo luogo, pur non ammettendo questo principio, vi sono molte altre considerazioni che provano l'infondatezza di tali difficoltà.

- 1° - Per poter affermare che voi ottenete miglior effetto con i nostri procedimenti, è necessario conoscere i termini di paragone: la moderna e l'antica maniera. Conoscete voi quella antica? Siete in grado di riprodurla?
- 2° - Voi credete che gli organi antichi fossero poveri di mezzi fonici a confronto dei moderni. V'ingannate: è perfettamente il contrario. Gli antichi avevano gli organi adatti alla loro musica, allo stesso modo che nell'epoca moderna si sono fatti strumenti adatti alla poca musica moderna rigettando quella antica. Sapete voi in che cosa consiste la vera differenza tra organi antichi e moderni?
- 3° - Di quali organi voi parlate e di quale musica? Parlate di organi italiani? Gli organi italiani erano piccoli, ma sufficienti per la loro musica. Di organi francesi e tedeschi? Questi erano in genere più grandi e sempre più che sufficienti. Voi forse avete presente il solo piccolo organo italiano e nello stesso tempo pensate alla musica dei francesi e di Bach? Se è così avete in parte ragione.

- 4° - Qual'è questa maniera moderna di esecuzione? L'avete realmente o non l'avete affatto? Consiste forse in tenere in nessun calcolo la volontà del compositore ed agire a capriccio? Se è così, con qual diritto l'esecutore si arroga il permesso di cambiare la volontà del compositore! Non certo per presentare il pezzo in un modo peggiore ma migliore. Ed allora fate la prova: eseguite un pezzo di musica antica secondo le sonorità di cui disponeva l'autore e poi eseguitelo con la vostra maniera se l'avete; dopo ciò, se siete musicisti ed avete buon gusto, vi convincerete del contrario delle vostre idee.
- 5° - Sapete voi che i compositori erano organisti e viceversa e che concepivano le loro opere per lo strumento che avevano sotto mano? Nessun italiano ha mai scritto una composizione che per eseguirla fosse stato necessario un organo francese ovvero tedesco. Nessun francese ha mai concepito una composizione tenendo presente l'organo italiano ad una tastiera, ma sempre l'organo francese con le sue caratteristiche sonorità e molteplici tastiere.
- 6° - Qual'è la vostra concezione circa la registrazione? Voi forse la concepite come una semplice veste o scorza esteriore, come un abito, come una maschera con la quale voi potete camuffare qualsiasi cosa? Come un "quid" a vostro capriccio?
- 7° - Considerate la musica come un puro agglomeramento di note da consegnare allo strumentatore d'orchestra o a quello di banda o anche ad un organista qualunque? Non neghiamo che questo sia uno dei tanti modi col quale si procede: ma è il più artistico? E' quello che risponde alle più nobili ed elevate concezioni estetiche? Se siete compositore, se capite il processo della composizione, non potete affermarlo.
- 8° - Che cosa direste se un misero esecutore vi eseguisse la vostra musica in modo del tutto opposto alla vostra concezione, alle vostre indicazioni e tale da svisare il significato e intonazione generale del pezzo? Vi ribellereste, come un Bach d'oltre tomba si ribellerebbe nel sentire una sua fuga eseguita con tube e stentorphon; o un francese al sentire un Concerto viole invece di una tierce en taille; o un Franck al sentirsi rievocato col Ripieno e con un solo di Voce corale, Concerto Viole, ecc., invece di un Oboe o "Trompette" o Clarinetto; o un Frescobaldi al sentirsi eseguire una Canzone alla francese con la Voce umana o Corale o altro tremolante ovvero una Toccata per l'elevazione col Ripieno.

Ed ora crediamo opportuno soffermarci su qualche esempio pratico delle opere di Bach e di Franck, che sono, insieme al nostro Frescobaldi, gli autori più importanti della letteratura organistica.

APPLICAZIONI

I. COMPOSIZIONI DI BACH

A. FUGHE

1° - *Norme generali.*

a) Fissare la registrazione-base per la prima esposizione (che in genere viene fatta sul Gr. Organo) e le registrazioni accessorie negli altri manuali.

b) Le registrazioni accessorie devono essere considerate come attenuazioni o aumenti della sonorità principale data dal Gr. Organo.

c) Finita la prima esposizione si passa alla seconda in altra sonorità. più attenuata, spesso nettamente indicata o dal tacere del Pedale o da una cadenza ben distinta.

d) Le riprese e i divertimenti susseguenti, a seconda dei casi, si possono fare alternando le due sonorità del Gr. Org. e del Positivo. Se vi sono effetti di eco e si hanno a disposizione tre tastiere, in alcuni casi è molto opportuno la terza tastiera.

A questo proposito è bene notare che per. la musica di Bach bastano due tastiere, poiché ordinariamente sono due le sonorità che si rispondono a vicenda: la terza sonorità, più attenuata ancora, è rara.

2° - *Norme particolari per fissare la registrazione-base e le altre accessorie.*

a) La registrazione-base quelle accessorie devono essere regolate secondo il carattere della Fuga.

b) Mai registri ad ancia forte, come trombe di 8 e di 4, nei manuali sia soli sia insieme ad altri.

c) Evitare di regola i registri ad ancia dolce nei manuali e non ricorrervi che nei casi di necessità causati dalle modeste proporzioni dell'organo e come "ultima ratio".

d) Non usare mai il Ripieno a meno che non si tratti di un semplice fugato con andamento largo.

e) Usare pochi fondi di 8 e scegliere i più dolci con prevalenza dei 4 p. c con qualche 2 p., aggiungendo anche a seconda del carattere particolare della Fuga, un Nazard o Flauto in XII. Escludere sempre i 16 p. ai manuali.

f) Escludere le Gambe moderne, le quali sono troppo mordenti: usare con libertà Dulciane di 8 e 4 o Salicionali.

g) Non usare mai né tremoli meccanici né registri a battimento acustico.

h) Disporre i registri in modo che si abbiano due gradazioni di sonorità e anche tre, se si ha il comodo, dello stesso colore, ma una più attenuata dell'altra. Se la sonorità meno intensa è di tipo diverso, l'effetto è migliore; ma è necessario che le due sonorità siano tali che non vi sia alcuna sproporzione tra di loro.

Criterio pratico migliore è quello di preparare una combinazione dolce ma proporzionata nel manuale di risposta ed accoppiarla al Gr. Organo.

i) Circa i registri al pedale, non bisogna abusare dei 16 piedi, ma cercare che la registrazione risulti nitida, non pesante e proporzionata a quella delle tastiere. Riservare le ancie forti nei brani ad "organo pieno" ovvero per dar risalto ad un tema a note lunghe. (Cfr, terza parte della Fuga in mi bemolle, P. III).

l) Evitare sempre ciò che è artificioso nei passaggi dei manuali e che non sgorga naturalmente dall'andamento del pezzo.

m) Evitare il rilievo di una parte sull'altra - come fa Straube - e farlo solamente quando è chiaramente mostrato dall'andamento del pezzo.

Queste norme sono generali: viene rimesso al buon gusto e criterio dell'organista volta per volta la registrazione di un pezzo a seconda della disponibilità dei registri.

B. PRELUDI, FANTASIE, TOCCATE E CORALI.

a) Nei Preludi, nelle Fantasie, nelle Toccate la registrazione dev'esser regolata a seconda del carattere e stile del pezzo, come si è detto precedentemente.

Nei Corali, quando la melodia è affidata ad un registro di solo, preferire registri simili a quelli antichi.

b) Circa i registri con tremolo acustico o meccanico, ricordiamoci che all'epoca di Bach in Germania vi era oltre l'Unda maris (che troviamo anche negli organi di Silbermann) con la quale potevasi accoppiare la Viola di Gamba, la Vox humana e il Tremolo che poteva unirsi con lo Schalmey (una specie di Oboe) o col Regale o con la Viola di gamba a col Flauto. Troviamo anche, per es., nell'organo della Frauenkircke a

Dresda (fatto da Silbermann e dove suonò Bach nel 1736) il tremolo persino al pedale (Cfr./Flade pag. 85 e 86).

Se il tremolo viene usato in qualche "a solo" e con parsimonia nei Corali di carattere espressivo e se è costruito bene, non ci vediamo niente di contrario allo stile dell'epoca. Ci vuole, però, molta accortezza, buon gusto e intuito, perché l'uso del tremolo è stato sempre guardato con diffidenza dai veri organisti. Ricordiamoci, infine, che qualsiasi cosa è buona in mano ad un organista serio: con il mezzo, non il registro o comando meccanico è riprovevole, ma bensì il cattivo uso, l'abuso: ciò vale per tutto.

c) Circa la *Cassa espressiva* (e ciò vale per tutta la musica antica) se si volesse fare un'esecuzione puramente storica, non bisognerebbe usarla affatto. Ma ciò non può essere nella mente di nessun artista moderno. E con ragione, poiché si tratta di un mezzo meccanico che, se usato bene, non solo non nuoce, a nostro parere, ma completa e aggiunge un fattore certamente sentito dai compositori antichi e intimamente connesso al contenuto musicale.

Ci vuole discrezione, però, riservandone l'uso a guisa di curva alle composizioni di carattere espressivo e quello a gradini ad alcuni tratti delle composizioni in stile fugato.

d) L'uso del *Crescendo* nella musica di Bach e, generalizzando, in tutta quella antica deve essere considerato come un mezzo di cambiamento di sonorità a gradini e non a modo di curva. Deve essere come un surrogato di movimenti, alle volte scomodi ma necessari, per l'aggiunta o cambiamento di registri. E' opportuno, quindi, riservarlo ai casi eccezionali e trattarlo sempre con molta accortezza, ricordandosi che la sonorità risultante dal Crescendo è amorfa e non corrisponde a quelle indicate per la musica antica.

II. COMPOSIZIONI DI FRANCK.

Circa la registrazione moderna ci fermeremo su Franck il quale, senza timore di essere smentiti, rappresenta il più grande compositore per organo della nostra epoca.

Le sue composizioni ci confermano il principio, già esposto precedentemente, che ogni opera, affinché abbia piena potenza di evocazione, deve presentarsi nella sua concezione originaria. Le opere di Franck, infatti, ottengono il massimo effetto se suonate sopra un organo francese moderno seguendo le indicazioni dell'autore.

Franck amava le sonorità rotonde a base di 8 p. I piccoli registri e la "fourniture", che non troviamo mai indicati nelle sue registrazioni, erano usati nelle sue improvvisazioni in modo da venir assorbiti dalla massa compatta dei fondi ed ancie di 8 e 16. Non amava gli effetti pittoreschi ottenuti con i registri acuti o caratteristici: il suo

pensiero sempre raccolto e grave rigettava i piccoli mezzi. Rare volte usava la "Voix humaine" (che troviamo indicata in alcuni brani di carattere mistico ed espressivo); più spesso usava la Voce celeste, come ci attesta Tournemire, allievo di Franck, nel suo ultimo studio "Cesar Franck". I registri di solo preferiti da lui sono: Oboe, Clarinetto, *Trompette harmonique du recit*: i registri d'accompagnamento sono i soliti: Flauto e Bordone di 8'.

Le registrazioni che troviamo nelle sue opere sono indicate da lui stesso. Sappiamo che qualche giorno prima di morire si trascinò all'organo di S. Clotilde per segnare le registrazioni dei Corali, ultime sue composizioni. Devono essere; quindi, rispettate al massimo grado le sue registrazioni e le eventuali variazioni possono essere suggerite unicamente dalla non corrispondenza di sonorità a nostra disposizione con' quelle indicate dall'autore.

Tali cambiamenti poi devono essere fatti sempre rimanendo nell'atmosfera franckiana.

Diamo alcuni esempi: Franck indica la Voce celeste nella ripresa dell'Andante del Gran pezzo sinfonico; sostituirla col Concerto Viole non sarebbe in stile.

Nel III Corale, dopo la prima parte quasi preludio, il tema è affidato al Recitativo con fondi e ancie di 8; non è bello mettere in sua vece, come spesso si sente fare, il Concerto viole. Il solo, inoltre, dell'Adagio è affidato all'Oboe con fondi e "Trompette"; sarebbe estremamente goffo tirar fuori un agglomeramento di registri oscillanti per imitare o Violini o Voce umana.

Dobbiamo, è vero, tener presente alcune particolarità dell'organo di Santa Clotilde, sul quale Franck ha scritto le sue registrazioni. La "Trompette du Recit" era dolcissima e così si spiega l'adagio del III Corale con "Trompette" e Oboe, e la "Trompette" nella parte intermedia della Pastorale ad accordi staccati.

I Ripieni nostri italiani devono essere aboliti nell'esecuzione delle sue composizioni e i registri a battimento usati con molta parsimonia. Il miglior consiglio che si può dare è di eseguire le composizioni di Franck soltanto quando, considerate le sonorità a nostra disposizione, possiamo uniformarci sostanzialmente alle indicazioni dell'autore.

Circa i cambiamenti di tastiere allo scopo di dar risalto ai contrasti, li abbiamo tutti indicati dall'autore ed è ridicolo, come fanno alcuni, cercar di mettere in rilievo alcune parti oltre l'intenzione dell'autore. Per esempio: nel III Corale alcuni si divertono nell'enunciazione del tema a spezzettare la melodia tra il terzo e il secondo manuale, ma anche dividere il pensiero che continua sino alla sua conclusione. Quando Franck vuole una cosa simile ce la indica da se stesso e ce la dice la sua musica.

CRITERI PARTICOLARI.

Ciò che finora è stato detto serve per avere criteri generali circa la registrazione in se stessa; ora scendiamo in alcuni dettagli fonici e nell'applicazione pratica . con norme più particolari. Parleremo degli amalgama e dell'uso di singoli registri e registrazioni.

I. AMALGAMA

1° -I registri dell'organo sono come la tavolozza dei colori in mano al pittore. Come vi sono colori fondamentali e intermedi, così nell'organo abbiamo tre generi fondamentali di sonorità:

- A)Fondi
- B) Mutazioni
- C) Ancie.

In ciascuno di questi tre generi abbiamo due diverse specie di gradazioni: quella del colore e quella dell'intensità.

Considerato il colore, abbiamo gli estremi: chiaro, scuro e gradazioni intermedie.

Considerata l'intensità, abbiamo FF., PP. e sonorità di passaggio.

Tutte le gradazioni intermedie si possono raffigurare ad una linea curva; se questa discende troppo si spezza e nasce lo scalino con sproporzioni e squilibri più o meno maggiori a seconda del dislivello. L'indice dell'organo ben ideato e ben costruito è dato dalla linea curva e non da quella spezzata.

2° - Analizziamo ora ciascun genere fondamentale di sonorità sia dal lato del colore sia da quello della intensità.

- A) *Fondi*- Rispetto al colore possiamo distinguere due grandi gruppi:
 - a) Principali, Flauti e Bordoni
 - b) Gambe ed Eoline.

In mezzo a questi due gruppi vi è il gruppo delle mezze tinte: Dolci, Principalini, Corno di Camoscio, Dulciane, Salicionali, ecc.

I due gruppi fondamentali abbracciano le famiglie dei registri compresi nei timbri più importanti dell'organo, quali:

- | | |
|----------------------|-------------------|
| a) Timbro flautato | Flauti
Bordoni |
| b) Timbro principale | Principali |
| c) Timbro mordente | Gambe
Eoline. |

Ciascuna famiglia, a sua volta, ha una graduazione di colore e d'intensità *sua propria* rispetto a se stessa e relativa rispetto alle altre famiglie.

B) *Mutazioni* - Queste possono assumere due colorazioni di diversa specie:

- una proveniente dalla famiglia cui esse appartengono (Ripieno, Flauti, Gambe, Dolci ecc.)
- una dai diversi armonici di cui si compongono (Terze e Quinte).

A sua volta, come ben si comprende, ciascuna di queste colorazioni assume diversi aspetti a seconda della famiglia originaria o degli armonici e nello stesso tempo diverse gradazioni a seconda dell'intensità dei registri usati.

C) *Ancie* -

Ricordiamoci sempre che in materia di suoni non abbiamo termini precisi e dobbiamo ricorrere a termini analoghi. Anche qui abbiamo due gruppi fondamentali circa il colorito:

- Sonorità chiare e aperte (Tromba, Oboe)
- Sonorità intermedie (Fagotto e Corno inglese)
- Sonorità chiuse, velate (Clarinetto, Corno, Cromorno).

A sua volta, troviamo per ciascun tipo di sonorità diverse gradazioni d'intensità e di colorito.

3° -Un altro fattore che modifica il colore con e senza alterazione del carattere fondamentale è l'altezza dei suoni. L'acuto chiarifica e il basso a sua volta oscura p. e.

Principale e Ottava; Salicionale di 8 e 4; Flauto di 8 e 4; Principale 8, 16; Dulciana 8 e 16; Bordone 8 e 16.

Il 4 p. unito alle prime combinazioni chiarifica il colore fondamentale del Principale, del Flauto e del Salicionale; mentre il 16 unito alle seconde rende più oscuro l'amalgama: in entrambi i casi il tipo specifico delle sonorità non viene alterato.

Se invece uniamo gli armonici artificiali.(quinte e terze) con altri fondi si ottiene l'alterazione del carattere di sonorità. Con Gamba e Flauto in XII abbiamo un timbro simile all'oboe; aggiungendovi il Bordone 8 e il Decimino otteniamo un clarinetto artificiale ecc.

4° -Poste queste considerazioni circa il colore, l'intensità e l'altezza, che sono variabilissime a seconda dell'ambiente, della costruzione delle canne e della diversa intonazione data ad esse dal costruttore, possiamo stabilire alcuni criteri circa gli amalgama.

- a) Negli amalgama è necessario tener conto dei due fattori essenziali: colore, intensità e altezza.
- b) Amalgama all'unisono di registri appartenenti alla stessa famiglia (Flauti con Flauti, Bordoni con Bordoni ecc.) e allo stesso gruppo (Principali con Flauti, Gamba con Eoline) e allo stesso tipo fondamentale di sonorità (Fondi con Fondi, Ancie con Ancie, Mutazioni con Mutazioni della stessa specie) sono in genere buoni; ma in essi predomina la sonorità più intensa.
- c) Amalgama con diverse altezze:
 - 1° *Pieni*: sono quelli nei quali l'altezza dei suoni segue la serie armonica senza salti di sorta
 - 2° *Vuoti*: sono quelli nei quali l'altezza dei suoni va per salto non maggiore a due ottave (es. 16, 4, 8, 2).

In tali amalgama quel che conta di più per l'equilibrio è la proporzione dell'intensità del suono acuto e la fusione. In genere, se fatti con registri appartenenti alla stessa famiglia e di proporzionate intensità, sono di buon effetto; ma se fatti con registri di diverse famiglie, è necessario procedere con circospezione, tenendo speciale calcolo dell'intonazione particolare dei registri e delle doti di fusione lasciando l'ultima parola al buon gusto dell'esecutore. Diciamo doti dello strumento: e con questo intendiamo la qualità di suono dei singoli registri. In alcuni organi infatti Gamba e Flauto in XII o Salicionale 8 e Flauto 4 si fondono perfettamente, in altri non si amalgamano e si sentono perfettamente distinti.

ESEMPI:

Non buoni

Buoni

Salicionale 8
Ottava 4

Salicionale 8
Flauto dolce di 4

Bordone 8
Decimaquinta

Bordone 8
Flautino 2

Principalino 8
Ottava (forte)

Principalino 8
Ottava dolce

Principale 8
XXII di 1 p.

Principale 8
Decimaquinta
XXII di 1 p.

Bordone (dolce)
Dodicesima (forte)
Terza (forte, 1 3/5)

Principale
Dodicesima
Terza

oppure: Bordone
Flauto in XII
Decimino 1 3/5

II. SINGOLI REGISTRI E REGISTRAZIONI.

1°- Circa i registri che si usano o da solo (come Oboe, Clarinetto, Voce corale ecc.) o in armonia piena (come Voce celeste, Corale, Voce umana, Unda maris), se scopo è di far sentire il loro caratteristico colore, dobbiamo usarli o soli o mescolati ad altri registri di minore intensità, quantunque appartenenti a famiglie diverse. Anzi l'effetto migliore si ha se vi è il contrasto dei colori nelle mescolanze.

ESEMPI

Effetto migliore: Oboe

Bordone

Voce celeste

Bordone

Unda maris

Gamba

Effetto minore: Oboe

Principalino

Voce celeste

Principalino

Unda maris

Flauto

2°- Riguardo alle sonorità contrastanti più comuni distinguiamo:

a) Manuali contrastanti: Ripieno del Gr. or.

Ripienino

Fondi G.O.

Fondi altri manuali

Fondi di tutto l'Org.

Ancie con qualche fondo di tutto l'organo

Ancie dolci

Registri mordenti

Principali, Bordoni. Flauti

Gambe Salicionali Dolci

Gambe

Salicionali, Eoline

b) Registri dialoganti:

- 1) P. -Oboe: G.O. - Flauto : Ped. - Bord. 16,8
- 2) R. -Oboe: P.- Clarinetto : Ped. - Bord. 16,8
- 3) G.O. - Flauto: P. - Clarinetto o Cromorno: Ped - Bord.
- 4) G.O. o P. Flauto o Clarin.: R. -Voce cel. per acc.: Ped. - 16,8
- 5) R - Cornetto : P. - Cromorno: Ped. - Flauto 8
- 6) R. - Gamba, XII : G.O. - Flauto o Bord.: Ped. - 16,8
- 7) R. - Sal. e Fl. 4 : P. - Bord. Fl. 4 XII: Ped. - 16,8

3°- Circa l'uso di alcuni registri è necessario tener presente:

- a) Ripieno o Ripienino deve essere accompagnato dai suoi naturali fondi, cioè 16, 8, 4, XII, 2 ovvero senza 16 e XII se è sulla base di 8. Il suo vero effetto si ha quando è solamente unito ai suoi naturali fondi, come ci dice Diruta e la nostra tradizione lo conferma. Il 16 p. può generare confusione; è bene usarlo con prudenza a seconda della sua intonazione e del movimento e andamento del pezzo,
- b) Cornetto a tre file (sol-do-mi) sempre con il fondo naturale, che è il Bordone di 8 in primo luogo o Flauto di 8 ovvero, se si tratta di organi vecchi alla italiana, il Principale.

Insieme al suo fondo naturale ci vuole anche il 4' che alle volte si può omettere.

- c) Sesquialtera (sol-mi) esige il 4 e l'8 omogenei.

- d) Flauto in XII e' il Nasad richiede il 4 e 1'8 omogenei ovvero la Sesquialtera ovvero il gioco di Terza con l'aggiungervi qualche altro fondo di 8 e il Flauto in XIX.
- e) Cromorno. Riservarlo specialmente alla musica antica o solo o mescolato a un 4 dolce o anche Bordone di 8.

4. Nei pezzi caratteristici la varietà e la chiarezza nella registrazione si ottengono:

- a) col contrasto delle tinte pure (Flauti contro mordenti; Fondi contro Ancie; Fondi contro moderni oscillanti). E' questo il più semplice modo e anche quello di miglior effetto.
- b) Col contrasto delle diverse intensità.
- c) Col contrasto delle diverse altezze (8 p. contro i piccoli registri e mutazioni). Se si cominciano ad usare mescolanze di registri appartenenti a diverse famiglie vi è il pericolo che escano fuori tinte amorfe ed incolori, come quelle che scaturiscono dall'uso del Crescendo, le quali non fanno altro che creare uniformità e pesantezza.
- d) Con l'uso moderato ed accorto dei registri d'effetto, come gli oscillanti, di cui l'uso eccessivo stanca e frustra lo scopo desiderato.

Molti altri punti potrebbero essere ancora svolti: per far ciò occorrerebbe maggior tempo a disposizione. Per brevità ci siamo limitati alle cose più importanti avendo di mira in primo luogo di stabilire criteri e principi generali basati sopra le più sane tradizioni e sopra l'esperienza personale.

Come dicemmo sin da principio, la registrazione non è scienza ma arte e quindi l'ultima parola spetta al gusto senso musicale di ciascuno. Nel gusto e senso musicale però, oltre all'elemento puramente naturale, vi è anche quanto proviene dalla mano dell'uomo. La natura vi favorisce il dono, a noi spetta coltivarlo, svilupparlo ed educarlo nel senso migliore. Tutti gli ammaestramenti che ci forniscono la storia della composizione degli organi, la tradizione organistica espressaci nelle norme ed indicazioni di registri, l'esperienza e l'uso dei migliori organisti non sono altro che i mezzi di cultura offertici per raffinare, perfezionare e indicare la retta via al nostro gusto, che specialmente nel campo della registrazione trova uno dei modi più adatti alla sua estrinsecazione, sviluppo ed espansione.

Prima di chiudere queste lezioni ci sembra opportuno dire qualche cosa riguardo la "Progettazione degli organi quasi a complemento dell'arte della registrazione.

PROGETTAZIONE DEGLI ORGANI.

Riassumendo brevemente quanto si è detto parlando della disposizione degli organi antichi, possiamo così rappresentare le caratteristiche delle diverse nazioni.

a) - **ITALIA** - Organo generalmente ad una tastiera. Quando era a due, la seconda era un Positivo alle volte ampliato o un'Eco.

b) - **FRANCIA** - Gr. Organo o Positivo completi: le altre tastiere, come il Recit e Eco avevano registri di solo. Il manuale di Bombarda era un'appendice del Gr. Organo.

c) - **GERMANIA** - Gr. Organo (prima Oberwerck poi Hauptwerck), Positivo (Rückpositiv e poi Oberwerck) e Brustpositiv (quasi eco dei Positivo o piccolo Positivo).

Nel sec. XIX il Positivo man mano scompare per cedere il posto ad una specie di manuale di accompagnamento, ma in qualche fabbricante ancora conserva vestigia dell'antico Positivo, mentre il Recitativo prende il sopravvento.

Posto questo sinottico quadro storico, al quale se ne potrebbe aggiungere un altro circa i registri, ci domandiamo: come dovrebbe essere l'organo moderno.

I. CRITERI GENERALI.

1. L'organo deve essere adatto all'esecuzione della musica sia antica sia moderna.

Non si può essere unilaterali e andare a finire ai due casi opposti come, per es., ora fanno in Germania, dove si costruiscono una quantità di organi esclusivamente adatti alla musica antica. Basta sfogliare l'Elis (Elis Karl. Neure Orgeldispositionen. Kassel 1930) per convincersi.

Non si può nel secolo XIX fare un puro e semplice ritorno all'organo di Praetorius. Il troppo storpia: in organi di circa 50 registri non metterci una "voce celeste!". Dobbiamo anche pensare che per quanti difetti abbia l'epoca presente, pure ci ha dato un Franck con le sue composizioni, le quali rappresentavano il vero capolavoro della letteratura organistica moderna.

2. Posto questo principio, è necessario fornire l'organo di registri adatti all'esecuzione di musica antica e moderna e disporli razionalmente. Diciamo musica antica e moderna senza specificare nazionalità di sorta. Su questo punto non bisogna

essere nazionalisti: il patrimonio musicale è universale. Non si possono quindi costruire organi guardando solamente la propria letteratura, come fanno oggi i Tedeschi moderni, ma è necessario tener presenti almeno le più importanti opere di tutti i principali autori. I Tedeschi moderni non potranno mai eseguire una Toccata per l'Elevazione (non la sentono forse!) di Frescobaldi, non avendo nemmeno un'Unda Maris (che del resto non mancava nei loro antichi organi). Questi Tedeschi, ammirevoli del resto nei loro profondi studi, ritornano senz'altro all'organo del XVI secolo e inizio del XVII, senza tener nessun calcolo del progresso dell'arte organaria e organistica!

Con questo non vogliamo arrivare all'altra conclusione che tutti gli organi sia francesi, sia tedeschi, sia inglesi, sia italiani siano uguali e che si formi un organo così detto internazionale. Ogni nazione, pur offrendo un organo adatto ad eseguire composizioni di diverse epoche e di diversi autori, deve naturalmente conservare le proprie caratteristiche, se le ha, nell'intonazione, nel complesso generale e nel dare una certa prevalenza ad alcuni registri piuttosto che ad altri. L'intonazione, per es., del Ripieno italiano sarà sempre diversa da quella che possono dare i Francesi al "Plein jeu" e alla "Mixtur" i Tedeschi. Lo stesso dicasi del Principale e suoi derivati, di registri ad ancia e di tante altre gradazioni e sfumature che variano da nazione a nazione, da fabbricante a fabbricante.

Dobbiamo anche tener presenti le varie sonorità del tutto moderne create o ricavate da principali fabbricanti, veri artisti, quali Cavaille-Coll con le sue "Trompettes e Flutes harmoniques"; Willis con le sue Tube ad alta pressione; Vegezzi-Bossi con i suoi Concerti Viola ecc.

3. E' necessario che ogni manuale abbia la sua propria fisionomia e che i tre manuali fondamentali siano completi in se stessi

La fisionomia dei tre manuali la possiamo ricavare dall'unione dei criteri antichi con quelli moderni.

Così avremo:

Concezione moderna

RECITATIVO,

con sonorità rotonda, potente ma dolce e fornito di registri battenti.

Concezione antica	GR. ORGANO	riservato ai registri di sonorità più ampia e profonda
	POSITIVO	organo di risposta, piccolo organo, con sonorità viva e scintillante, gaia e con qualche registro battente

L'Eco più o meno ampliato deve conservare la fisionomia di organo di ripercussione in lontananza, fornito di registri che rispondano a quelli caratteristici dei manuali principali.

4. Ciascun manuale, oltre ad essere completo in se stesso, deve avere sia registri che combinati insieme possano proporzionatamente dialogare e risponderci a vicenda, sia registri dolcissimi atti ad accompagnare qualche registro di solo degli altri manuali.

Esempi non buoni:

- Flauto o Gamba forti sul Gr. Organo altro registro dolce per accompagnare un Registro del Recitativo.
- Bordone forte al Recitativo, inadatto ad amalgamarsi con la Voce celeste o Voce corale ecc.

5. Tutti i registri di mutazione devono avere il loro naturale fondo con i complementi armonici sia rispetto all'altezza del suono sia rispetto al colore e all'intensità.

Sarebbe ridicolo:

- RIPIENO di 4 file, dalla XIX in su, senza Decimaquinta;
- TERZA senza una XIIa.
- DODICESIMA sopra la base di un bordone 8.

- FLAUTO in XII sopra la sola base di un Eufonio 8 o di una Dulciana 8.
- CORNETTO a 3 file (flautato) sopra una Gamba di 8.

6. La disposizione dei diversi registri e specialmente di quelli "a solo", come Oboe, Flauto, Cornetto, Flauto in XII, Nasard, Terza, Cromorno, Tromba, Vox humana (Voce corale), dev'esser fatta tenendo presenti le esigenze della letteratura organistica (chi dei fabbricanti conosce questa letteratura?) cioè il modo come sono stati usati dagli organisti nelle loro composizioni.

ESEMPI:	<i>Oboe.</i>	al Recitativo
	<i>Cromorno</i>	al Positivo, se c'è un Cornetto separato in un altro manuale; altrimenti in un'altra tastiera.
	<i>Terza.</i>	messa in modo che col Flauto in XII e col Nasard e col Flauto 2, 4 e 8 possa formare un Cornetto.
	<i>Tromba</i>	al Recitativo in modo che possa dialogare con un Flauto.
	<i>Unda maris</i>	al Positivo.
	<i>Voce umana</i>	italiana, messa dove vi è il Principale all'italiana, cioè sul Gr. Organo, il quale non deve essere rinchiuso in una cassa espressiva.

7. Circa i registri al pedale è necessario che siano proporzionati al resto dell'Organo. In un piccolo strumento sarebbe ridicolo mettere la Bombarda al Pedale, mentre in uno grande è necessario che il Pedale sostenga potentemente tutto l'edificio sonoro dei manuali. Il pedale deve poter servire di base al minimo a due gradazioni dinamiche: P. e F.

8. La *ubicazione e destinazione* dell'organo deve essere tenuta, infine, presente per dare la preferenza ad alcuni registri invece che ad altri. Se destinato ad una chiesa grande o piccola, di campagna o di città, di un Istituto o di un Capitolo; se posto in una favorevole posizione acustica e no; se l'ambiente ha o no risonanza: sono tutte condizioni che influiscono non solo sopra l'esecuzione dei progetto ma anche sopra la stessa progettazione.

II. CRITERI PARTICOLARI

1. Quali sono in primo luogo i naturali fondi con i quali devono accompagnarsi le mutazioni o altri registri acuti?

Sono quelli che abbiamo visto parlando dell'uso di essi, cioè:

- a) Il *Ripieno* esige XV, XII, Ottava, Principale 8 e 16 a seconda del numero delle file. Ciò vale per gli organi tipo italiano, dove non c'entra il Bordone di 16 al posto del Principale 16. Ma per organi tipo francese o tedesco, non vale lo stesso principio. Nel "Plein jeu" o "Mixtur" si uniscono anche i Bordoni e quindi, se ragioni di spazio o di economia non permettono un registro aperto, come una "Montre" o un Principale di 16, si può collocare anche un Bordone di 16.
- b) Il *Cornetto* più comune di tre file ($2 \frac{2}{3}$, 2, $1 \frac{3}{5}$) richiede un 4 p. omogeneo e un 8 p. tappato. In questo criterio teniamo conto dell'organo minimo a due tastiere.
- c) La *Terza*, a qualsiasi tipo appartenga, esige sempre che sullo stesso manuale vi siano 8, 4, XII, 2 di proporzionata intensità e atti a fondersi perfettamente con essa.
- d) Il *flauto in XII* e anche il Nasard domandano il 4 e l'8 relativo sullo stesso manuale, cioè Bordone di 8 e Flauto di 4 o, in mancanza di questo, un Principale dolce:
- e) Il 2 p. sia XV sia Flauto esige sempre un 4 p. relativo, che sarà o Ottava di 4 o Flauto di 4' o Eolina 4 ecc.

2. A quali registri è necessario dare in primo luogo la prevalenza in un organo?

L'organo non è e non sarà un'orchestra; nelle nazioni in cui si è tentato di snaturare la genuina fisionomia dell'organo togliendo i timbri caratteristici per sostituirli con

quelli imitanti l'orchestra, come Viole di ogni specie e registri ad ancia, si fa da pochi anni in qua un salutare ritorno alle sonorità organistiche e si va anche oltre.

Con la massima disinvoltura si trova ora in grandi organi, anche americani, la settima e la nona! E' sempre vero che gli estremi si toccano. Posto ciò, diciamo che prima di ogni altra cosa è necessario pensare ai registri puramente organistici e poi agli altri. In tal modo avremo:

Principali con i derivati e le relative mutazioni;
poi Flauti con derivati e relative mutazioni;
poi Registri con timbro più o meno mordente;
poi Ancie.

3. L'applicazione dei criteri generali e particolari apparirà più chiaramente da un esempio pratico. Prendiamo un progetto di un organo a tre tastiere fornito di tutti i registri sufficientemente adatti ad eseguire sia musica antica che moderna e ragionandoci sopra lo riduciamo pian pianino sino a un piccolo organo a due tastiere. Il progetto, s'intende, può essere suscettibile di modificazioni a seconda dell'ubicazione e della destinazione dell'organo; così anche le sottrazioni che faremo non sono apodittiche ma variabili a seconda dell'ambiente e anche di personali preferenze, le quali possono anche sussistere salve le linee generali.

PROGETTO A DUE TASTIERE

GR. ORGANO

1. Principale 16
2. I Principale 8
3. II. Principale 8
4. Flauto trav. 8
5. Dolce 8
6. Ottava 4
7. Fl. camino 4
8. Dodicesima XII
9. Decimaquinta 2
10. Rip. 6, 8 file
11. Voce umana 8
12. Tromba 8

POSITIVO

13. Principale 8
14. Corno di notte 8
15. Flauto 8
16. Viola o Dulciana 8
17. Flauto dolce 4
18. Ottava 4
19. Flauto in XII
20. Flautino 2
21. Decimino 13/5
22. Ripieno 5 file
23. Unda maris
24. Clarinetto 8 o Cromorno 8

Trasmissioni

- Controfagotto 16
Tromba 8
Tromba 4
Fagotto 4

RECITATIVO

25. Bordone 16
26. Principale 8
27. Eufonio 8
28. Bordone 8
29. Gamba 8
30. Salicionale 8
31. Flauto 4
32. Dulciana 4
33. Piccolo 2
34. Cornetto 3 file
35. Rip. 3,5 file
36. Voce celeste 8
37. Concerto Viole 8
38. Controfagotto 16
39. Tromba armonica 8
40. Tromba 4
41. Oboe 8
42. Voce Corale 8

PEDALE

43. Controbasso 16
44. Bordone 16
45. Violone 16
46. Basso 8
47. Bordone 8
48. Violoncello 8
49. Flauto 4
50. Ottava 4
51. Bombarda 16

Il progetto, come si vede, s'ispira nelle sue linee generali alle antiche tradizioni e tiene conto delle esigenze e progresso moderno. La composizione del Grand'organo e del Positivo ci richiama in mente quella classica, pur non essendo perfettamente identica.

Il Recitavo è prettamente moderno fornito di 16 p. ad ancia e labiali e di un completo coro di ancie di 16, 8 e 4 che, sostenute dai fondi labiali, sono utilissime all'esecuzione delle composizioni moderne.

Il Cornetto separato può dialogare con il Cromorno del Positivo e la Tromba con il Flauto.

La Voce celeste, il Concerto Viole e l'Unda maris, oltre a rappresentare l'ampliamento e sviluppo dell'antica Voce Umana italiana, sono utili e in parte necessari per la musica moderna.

Il numero complessivo dei registri è di 51 reali e 4 trasmessi. Per rendere il progetto più completo si potrebbero aggiungere, oltre a diverse trasmissioni al pedale, anche i seguenti registri:

AL GRAND'ORGANO

Violetta 4

Sesquialtera di 2 file

(2 3/4, 1 3/5)

Chiarina 4

AL RECITATIVO

Ottava 4

AL POSITIVO

Flauto in XIX.

Piccolo 1

AL PEDALE

Quinta 10 2/3

Duodecima 5 1/3

Flauto 2.

ecc. ecc.

Dirà qualcuno: non è il presente, nella sua composizione fonica, un organo né alla maniera antica né a quella presente, ma un organo di compromesso, di transazione.

Lasciando per un momento da parte - rispondiamo - i termini "compromesso" e "transazione", termini che non suonano bene e che si possono applicare a tutti i diversi tipi d'organo che si son succeduti nella storia organica, guardiamo la sostanza.

E' verissimo che non è un organo né alla Frescobaldi, né alla Couperin, né alla Bach, né alla Franck: tale desideriamo che non sia e tale crediamo debba essere un organo italiano moderno.

Ricordiamoci che non esiste ancora il tipo d'organo italiano moderno: tocca crearlo sia nelle linee generali, sia nella scelta e distribuzione dei registri, sia (e ciò conta moltissimo) nelle sonorità singolarmente prese e nel complesso.

L'organo moderno, nella sua concezione e realizzazione, mercé l'interessamento di organisti, di organari e di competenti, che siano nello stesso tempo artisti, deve formare un "quid unum" compatto, ben caratterizzato e palpitante di novella vita. L'organo, come diremo in seguito, non rimane sulla carta, ma nasce e vive con l'alito che l'organaro gl'infonde secondo la sua sensibilità artistica. Se questa manca, ne sgorga un ibrido miscuglio o agglomerato di elementi eterogenei e contrastanti.

Noi desideriamo il ritorno all'antico, non puro e semplice ma sviluppato, ampliato e armonizzato secondo le migliori conquiste moderne. Ciò a noi sembra non "Compromesso", non "Transazione", ma sano progresso e necessaria evoluzione.

Dopo questa dilucidazione, tornando al progetto possiamo incominciare le sottrazioni.

a) Fare prima per prolungamento diversi registri al Pedale:

cioè Controbasso 16, 8 e 4

 Bordone 16, 8 e 4

 Violone 16 e 8

 e trasmettere il Bordone di 16 al Recitativo.

Il progetto si riduce così a 45 reali e 10 per trasmissione e prolungamento.

b) Togliere poi:

Flauto 8

Eufonio

Controfagotto

Unda maris

Tromba 4

Cornetto

Bombarda 16	al Pedale
Tromba 8	al Positivo
Violone 16	al Grand'Organo
Viola	Concerto viole
Principale forte	Ripieno
al Positivo	Ottava
al Recitativo	Principale
al Recitativo	
al Recitativo	al Recitativo
al Positivo	al Positivo
al Recitativo	al Positivo
al Pedale	al Positivo
al Recitativo	

c) A questo punto è opportuno ridurre l'organo a due tastiere.

In tal modo si hanno:

2 TASTIERE, 25 REGISTRI REALI,
3 PER PROLUNGAMENTO E 3 PER TRASMISSIONE.

GRAND'ORGANO

Principale 16

Principale 8

Flauto 8

Dulciana 8

Duodecima 2 2/3

Decimaquinta 2

Ripieno

Voce Umana

Tromba

RECIT. e POSIT.

Principalino 8

Bordone 8

Salicionale 8

Gamba 8

Flauto 4

Ottava eolina 4

Flauto in XII

Flautino 2

Decimino 1 3/5

Ripienino

Voce celeste

Oboe

Corale

PEDALE

Contrabasso 16

Bordone 16

Basso 8 (Prol.)

Bordone 8 (Prol.)

Ottava 4 (Prol.)	Princip. 16 (Trasm.)
Oboe 4 (Trasm.)	
Flauto 4 (Trasm.)	

d) Seguitando a fare le sottrazioni, togliamo:

Corale	al Recitativo
Ottava	al Pedale
Duodecima	al Grand'Organo
Principale 16	al Grand'Organo
Ottava eolina	al Recitativo
Ripienino	al Recitativo
Tromba 8	al Grand'Organo
Voce umana 8	al Grand'Organo
Principalino 8	al Recitativo
Decimino 1 3/5	al Recitativo
Oboe	al Recitativo
Flautino	al Recitativo
Decimaquinta	al Grand'Organo
Basso	al Pedale
Contrabasso	al Pedale

Ecco l'organo come sarebbe rimasto:

GRAND'ORGANO	Ottava 4	Bordone 8
Principale 8	Ripieno	Salicionale 8
Flauto 8		Gamba 8
Dulciana 8	RECITATIVO	Flauto 4

Flauto in XII	Bordone 16
Voce celeste	Bordone 8 (Prol.)
PEDALE	

Possiamo ancora detrarre:

Salicionale 8	al Recitativo
Flauto 8	al Grand'Organo
Flauto in XII	al Recitativo
Voce celeste	al Recitativo

e poi ... ci sembra che basti!

Per ragioni di brevità ci fermiamo a quanto nella progettazione rappresenta la parte più importante: scelta e disposizione dei registri. Occorrerebbe parlare ancora di tutti i congegni meccanici, accoppiamenti, combinazioni, casse espressive, qualità del materiale; ma il tempo non ci assiste. Ci limiteremo, quindi, a sintetizzare tutto il rimanente.

Fissato il progetto fonico, è necessario stabilire:

- a) Gli *accoppiamenti* specificando quelli da comandarsi per mezzo dei registri a mano e quelli per mezzo dei pedaletti.
- b) Le *combinazioni*, se fisse, se libere, se aggiustabili.
- c) Il *materiale* delle canne interne e di quelle di facciata.
- d) Il sistema di *trasmissione*, se meccanico o pneumatico o direttamente elettrico.
- e) Le *misure* della Consolle, il tipo della pedaliera.
- f) La *ventilazione* a mano o elettrica, ovvero l'una e l'altra.
- g) Il numero dei tasti del manuale e pedale e quello delle note.

Senza dilungarci in tanti altri particolari ci preme fare qualche osservazione di carattere generale.

Da quanto si è detto, apparisce chiaramente che per concretare con vera coscienza artistica un progetto sia riguardo alla scelta e disposizione dei registri, sia riguardo ai comandi e misure delle Consolle occorre una conoscenza non indifferente della letteratura organistica antica e Moderna e delle esigenze tecniche organistiche. Chi può e deve avere tali cognizioni?

Non può essere in primo luogo altri che colui al quale è destinato l'organo: l'Organista.

L'Organo, infatti, è costruito perché l'Organista lo suoni e non l'organaro. Se fa bella figura è per mezzo dell'organista; se suona è per mezzo dell'organista; se è più o meno adatto ad eseguire composizioni organistiche, la dimostrazione pratica ne è data dall'organista.

L'organo è un mezzo, non è fine a se stesso. E' questo un punto che gli organari, invaghiti della propria arte e del successo dei propri strumenti, spesso dimenticano e vogliono dettar leggi cercando d'imporre composizioni d'organi niente affatto corrispondenti alle esigenze estetiche e tecniche degli organisti. Ecco la necessità che gli organari siano assistiti nella costruzione almeno delle opere più importanti. Un primo esempio di direzione e sorveglianza artistica lo abbiamo visto nel secolo XVI nell'organo di Ara Coeli, costruito dal Palmieri e Benvenuti sotto l'alta direzione di Emilio dei Cavalieri.

Non neghiamo che anche l'organaro possa avere eguali ed anche maggiori cognizioni circa l'estetica e tecnica organistica e che col suo intuito possa precorrere i tempi.

Ciò però è molto raro. Sappiamo, per es., che Willis (1821) il nonno dell'attuale Enrico Willis, ora anche organista (ogni domenica suonava a Islington, dove nella cappella di "Ease" fu organista per 30 anni) e si serviva dei consigli di Best e di Sam. Wesley (compositori e organisti) nella costruzione delle sue opere monumentali.

Ben s'intende, quando si tratta di piccoli organi, soliti a farsi, la buona pratica dell'organaro può supplire ogni cosa. Ma il nostro ragionamento vale per gli organi di importanza e suppone, come nella maggior parte dei casi, l'organaro non all'altezza della situazione.

Ed allora - qualcuno domanderà - a che cosa si riduce il lavoro dell'organaro?

Il progetto - rispondiamo - sta sulla carta e di progetti se ne possono fare centomila. E' l'esecuzione artistica del progetto che, congiunta a quella tecnica, mette in valore e in evidenza l'organo con il suo costruttore.

In ciò il fabbricante ha un campo esteso per sfoggiare le sue doti, se le ha, sia nella parte fonica che in quella tecnica. Da un progetto magnifico potrà scaturire un organo mediocre a causa delle deficienze del fabbricante e da un progetto mediocre, invece, un organo magnifico per la grande arte del costruttore.

Diciamo arte del costruttore, ricordando con Antegnati che l'organaria non è un mestiere né un'industria, ma arte.

L'organaro deve studiare, comprendere, assimilare e realizzare il progetto come cosa sua secondo la sua propria sensibilità, altrimenti non si potrà mai esigere da una persona non convinta un'opera esteticamente bella.

Dato però che ogni fabbricante ha sempre al suo attivo la grande pratica e può (e secondo noi dovrebbe) avere concezioni o predilezioni speciali, sempre nell'ambito delle più sane esigenze artistiche, ne scaturisce nello stesso progetto la collaborazione tra l'organista e l'organaro. Da questa collaborazione, se intelligente e seria, non può nascere che un'opera di maggior pregio.

Ma - dirà qualcuno - togliere all'organaro la facoltà di fare il progetto non solo è una mortificazione, ma è un tagliargli le ali per qualsiasi estrinsecazione.

Noi affermiamo semplicemente essere l'organista la persona che in primo luogo debba avere le necessarie cognizioni per la compilazione di un progetto. Se vi è l'organaro ne saremo ben felici. Lasciamo fare a lui purché faccia bene, ovvero faremo in due: l'unione fa la forza.

Chi, però, degli organari è capace? Chi, per esempio, conosce i registri necessari per l'esecuzione della musica antica o le esigenze di quella di Franck?

Quanti sono coloro che hanno la concezione del classico Positivo e del Recitativo moderno, ovvero che sono al corrente della necessità della moderna letteratura organistica e di tutti i perfezionamenti apportati all'organo dal punto di vista tecnico-organistico?

Un punto ancora di capitale importanza è che l'organo non deve sottostare al capriccio né dell'organaro né dell'organista, quando siano entrambi ignoranti o pieni di sé o troppo desiderosi di accondiscendere al cattivo gusto o del pubblico o di qualche committente. E' inutile dire: "io la penso così". Che cosa è un'opinione personale in confronto degli ammaestramenti che ci fornisce l'estetica organistica di tutti i tempi? L'organo è in genere per la chiesa o per altre pubbliche istituzioni: quindi bando ai capricci personali. Quando serve per sé, ognuno, seguendo le proprie altissime concezioni, sarà padrone di fare o disfare a suo pieno capriccio contro tutto e contro tutti.

Inoltre, è bene ricordarsi che pochissimi sono i competenti a riguardo, specialmente ora che si vuol creare l'organo moderno in armonia alle sonorità antiche e

che dovunque, sia in Germania, sia in Francia, sia in Italia, si ritorna sopra la vecchia strada allargata e sviluppata con tutti i perfezionamenti tecnici moderni. Anche in Inghilterra e persino in America, dove ha trionfato l'organo a base di 8 piedi e privo di mutazioni, da pochi anni in qua vediamo un ritorno a composizioni foniche simili a quelle antiche. Ciò non è tutto: non basta, infatti, mettere semplicemente il registro nell'organo, è essenziale vederne l'intonazione la quale, se fatta in un modo o in un altro, può rendere quasi inutile il ritorno all'antico. Però, non si può d'un colpo pretendere tutto: i risultati veri e duraturi si ottengono quando le cose procedono a gradi.

Concludendo: da quanto è stato detto intorno alla registrazione e progettazione o da nuovi elementi a riguardo, si tirino pure con la massima libertà, conclusioni diverse dalle nostre. Ciò a noi poco importa; anzi sarà un gran vantaggio aprire l'adito a discussioni.

Quel che non può ammettersi assolutamente è che si pretenda registrare o dettar norme in proposito e fare progetti d'organo indipendentemente dalla conoscenza, almeno sommaria, delle norme antiche, della composizione degli organi antichi e moderni e delle migliori tradizioni organistiche di ogni epoca.

Nel chiudere queste lezioni confesso candidamente che la preparazione di esse mi è costata non poca fatica: la colpa però non è della materia, ma... mia! Altri, ben più agguerriti, sarebbero arrivati con maggior facilità a migliori risultati di quelli da me raggiunti.

Ad ogni modo ringrazio tutti dell'attenzione e interesse mostrato a queste lezioni le quali, primo tentativo del genere, auguro che spronino in avvenire altri a realizzazioni più felici, più concrete, più profonde e più brillanti!

APPENDICE I

Discorso per concertare li registri dell'organo.

(Dal Diruta "Il Transilvano" IV Libro della II Parte pag. 22 ed. 1622)

P. Nel principio delli divini Officii l'Organista deve sonare tutto il Ripieno dell'Organo, e anco nel fine. Avvertendo di non mettere altri Registri, che nell'Organo ordinario. Li Registri di flauti, ed altri strumenti straordinari, non si devono mettere nel Ripieno dell'Organo, atteso che non fanno buona Armonia. Il Principale si può accompagnare con diversi Registri dell'Organo e delli Flauti, secondo gli effetti dell'Armonia, che si vuol fare appropriata alli Tuoni: il Primo Tuono ricerca l'Armonia grave e dilettevole, si come avete inteso nel Quarto Libro, nel qual vi trattai dell'Armonia variata, che renda ciascun Tuono. Diversi sono li Registri, con cui si può far sentire quest'effetto, d'imitare l'Armonia del Primo Tuono, li quali son questi. Il Principal con l'Ottava, e anco, e anco con il Flauto, ovvero con la Quintadecima.

Il Secondo Tuono rende l'Armonia malenconica, questo vuol il Principal solo con il tremolo, sonato però nelle sue corde naturali con la modulazione mesta.

Il Terzo Tuono, è di questa natura di commuovere al pianto, si potrà accompagnare con l'Armonia del Principale e Flauto in Ottava, ovvero altri Registri che facciano tal effetto.

Il Quarto Tono rende l'Armonia lamentevolmente mesta, e dogliosa. Il Flauto sonato nelli suoi tasti naturali con le modulazioni appropriate. Questo Tuono, e il Secondo, sono quasi d'una medesima Armonia: ve ne servirete per sonare alla levatione del Santissimo Corpo, e Sangue di N.S. Gesù Christo, imitando col sonare li duri ed aspri commenti della Passione.

Il Quinto Tuono rende l'Armonia gioconda, modesta, e dilettevole: questa Armonia lo farà il registro dell'Ottava, Quintadecima, Vigesimanona, e l'Ottava con la Quintadecima e Vigesimaseconda.

Il Duodecimo Tuono rende l'Armonia dolce e vivace: li Registri suoi saranno Flauto, Ottava, e Quintadecima e anco Flauto solo.

Non si può dar regola certa di questi accompagnamenti di Registri, atteso che gli organi non sono tutti uguali, chi ha pochi Registri, e chi ne ha molti.

Vi basta sapere l'Armonia che vuole ciascun Tuono, e con il vostro giuditio far pratica di trovarla. Non conviene sonare una cosa mesta con registri allegri, né meno una cosa allegra con registri mesti dove sono Organi copiosi di Registri, com'è questo del Duomo di Gobbio. Non solo si possono concertare li Registri ordinari che facciano

l'armonia che richiede a ciascun Tuono; ma vi sono altri Registri de diversi instrumenti, che si può imitare non solo l'armonia delli Tuoni; ma ancora ogni altro strumento, e similmente la Voce humana.

Da tutti quelli, che si diletteranno di studiare queste mie fatiche, e che ne piglieranno gusto, altro non desidero se non che preghino il Signor Dio per me.

APPENDICE II.

Composizione di alcuni organi.

1. Organo della chiesa di *Ara Coeli* in *Roma* (1585) a due tastiere separate.

ORGANO GROSSO (50 tasti, mi re ut)

(costruito da Domenico Benvenuti)

Principale

Ottava

Quintadecima

Vigesima seconda

Vigesima sesta

Vigesima nona

Flauto in XV

POSITIVO (45 tasti)

(costruito da Francesco Palmerio)

Principale

Flauto coperto

Ottava

Flauto coperto in XII

Flauto scoperto in XV

Regale (per far la voce humana)

PEDALE

senza registri proprii

Unione Pos. all'Org.

Tamburro

Uccelli

“Tremolanti con le sue Trombette”

Cfr. Cametti A. -Organi, Organisti ed Organari del Senato e Popolo Romano in S. Maria in Aracoeli” - Torino, Bocca, 1919 in Riv. Mus. Italiana, Vol. XXVI, fasc. 3 e 4.

2. Organo di *S. Giovanni in Laterano* a due tastiere sovrapposte.

costruito da Luca Blasi da Perugia nel 1599.

GRANDE ORGANO

(59 tasti da fa di 24 p.)

Principale

Rinforzo del principale

POSITIVO

(59 tasti)

Principale primo	PEDALIERA
Principale secondo	(26 tasti)
Ottava	Flauto
Decimaquinta	Ottavino
Decimanona	
Ottava	Vigesimanona
Decimaquinta	Flauto in ottavino
Vigesimaseconda	Flauto in quinta
Vigesimaseconda	Decimanona
Vigesimasesta	Vigesimasesta
Vigesimanona	Tromba
Trigesimasesta	

Cfr. Cametti, op. cit. pag. 43.

3. Organo in Santa Grata a Bergamo

costruito da Costanzo Antegnati circa il 1608.

Principale	Vigesimasesta
Ottava	Flauto in duodicesima
Decimaquinta	Flauto in Ottava
Decimanona	Fiffaro.
Vigesimaseconda	

Cfr. Costanzo Antegnati "L'Arte Organica" Brescia 1608

4. Organo del Duomo di Brescia

(Antegnati C. circa il 1608)

Principale	Quintadecima	Vigesimasesta
Principale spezzato	Decimanona	Vigesimanona
Ottava	Vigesima seconda	Trigesimaterza

Vigesimaseconda	PEDALE
Flauto in quinta decima	Contrabassi (parte bassa
Flauto in ottava	del Principale spezzato)

Cfr. Costanzo Antegnati op. cit.

4a. Organo della Chiesa Metropolitana di Milano

24 piedi, 12 registri, 50 tasti, costruito da Giovanni Giacomo Antegnati nel 1579.

Contrabassi	Vigesimaseconda
Principale	Vigesimasesta
Ottava	Vigesimanona
Duodecima	Trigesima terza
Quintadecima	Trigesima sesta
Decimanona	Flauto in ottava

Cfr. Bonuzzi, Saggio di una storia dell'arte organaria in Italia, pag. 50-51.

5. Organo di Santa Giustina a Padova

a due tastiere, costruito da Nachich (Nacchini) nel 1737.

ORGANO GRANDE (57 tasti)

Principale primo	Decimanona	Flauto in quintadecima
Principale secondo	Vigesimaseconda	Cornetta soprani
Ottava prima	Vigesimasesta	Cornetta bassi
Ottava seconda	Vigesimanona	Tromboncini soprani
Decimaseconda	Trigesimasesta	Tromboncini bassi
Decimaquinta	Flauto in ottava	Fagotti
Decimasettima	Flauto in dodicesima	Voce umana

ORGANO DI RISPOSTA (57 tasti)

Principale
Ottava
Decima quinta
Decimanona
Vigesimaseconda
Vigesimasesta
Flauto in ottava
Flauto in quintadecima

Cornetta
Voce umana
Tromboncini bassi

PEDALE

Contrabassi
Contrabassi in XI

Fistara (?)
Campanelle
Tamburro, Uccelletti, Tiratutti

Cfr. Numero unico per l'inaugurazione del nuovo grandioso organo della Basilica di Santa Giustina in Padova 1928, 29 Aprile.

6. Organo in Santo Stefano dei Cavalieri a Pisa.

a quattro tastiere, costruito dal Cav. Azzolino Bernardino della Ciaia nel 1733.

I TASTIERA

8 Registri di pieno
Flauto tappato
Nasardo
Cornetto
Fagotto
Oboe
Clarone
Trombe
Bassi
Contrabassi
Tamburo

III TASTIERA

Principale primo
Principale secondo
Voce languente
Flauto di 4 (a fuso)

II TASTIERA

22 Registri di pieno
Traversiere
Flauto in ottava
Fagotti

Oboe Clarone

Contrabassi 16

Voci umane

Dodicesima

IV TASTIERA

Trombe

7 Registri di ripieno

Bombarde

Nazardo

Bassi di bombarde

Regale con i suoi bassi

Bassetti

Nazardone

Cornettone

Corni da caccia

Trombe

Flagioletto

Voce umana e Tremolo

Cfr. Marrona, "Pisa illustrata nelle arti del disegno". Tomo III. Pag. 40-45.

7. Organo in St. Godard à Rouen.

25 registri, 2 tastiere, costruito da Leseillé su progetto di Titelouze nel 1632.

GRANDE ORGANO

Fourniture à 4 file

(48 tasti, do a do)

Cymbale 3 file

Montre 16

Corne 5 file

Bourdon 8

Clairon 4

Prestant 4

Regale pour servir de voix humaine.

Doublette 2

Flûte 4

Tremolo - Usignolo - Tamburro

Petite flûte 2

Sifflet 1

POSITIVO

Quinte flûte 3

(48 tasti)

Petite quinte 1 1/2

Montre 8

Prestant 4
Doublette 2
Fourniture 3 file
Cymbale 2 file
Quinte flûte pour servir de nazard 3
Cromhorne 8

PEDALE
(28 tasti, do-fa)
Bourdon 8
Flûte
Trompette
Unione Positivo al Grand'Organo

Cfr. Pirro, Prefazione alle opere di Titelouze in "Archives des Maitres de l'Orgue" Parigi 1898

8. Organo della *Cattedrale di Rouen.*

41 Registri, 4 tastiere, ricostruito da Clicquot nel 1689.

GRAND'ORGANO

(48 Tasti)

Montre 16	Double tierce 1 3/5
Montre 8	Quarte de Nazard 2
Bourdon 16	Grosse tierce 3 1/5
Prestant 4	Flageolet 2
Bourdon 4	Fourniture
Flûte 4	Cymbale
Grand Cornet	Trompette 8
Doublette 2	Cromhorne 8
Flûte 2	Chiron 4
Nazard 2 2/3	Voix humaine 8

POSITIVO

(48 tasti)

Montre 8

Bourdon 4	Cornet
Prestant 4	Trompette 8
Flûte 4	
Doublette 2	ECO
Nazard 2 2/3	(37 tasti)
Tierce 2 2/3	Cornet
Larigot 1 2/3	Cymbale
Fourniture	Voix humaine
Cymbale	
Cromhorne	PEDALE
Voix humaine 8	Flûte 8
	Flûte 4
RECITATIVO	Trompette 8
(25 tasti)	Clairon 4
Unione Ped. al Gr. Org.	
Due tremoli al Positivo	

Cfr. Pirro, Prefazione alle opere di Boyvin.

9. Organo di S. Sulpizio a Parigi.

64 Registri, 5 tastiere, costruito da Clicquot nel 1781.

POSITIVO (la-mi)	Nazard 2 2/3
	Tierce 1 3/5
Bourdon 16	Larigot 1 2/3
Montre 8	Quarte de Nazard 2
Bourdon 8	Fourniture 4 file
Flûte 8	Cymbale 5 file
Prestant 4	Cornet 5 file
Doublette 2	Trompette 8

Cromhorne 8
Basson 8
Clarinete 8
Clairon 4

II GR. ORGANO (la-mi)

Montre 32
Montre 16
Bourdon 16
Montre 8
Bourdon 8
Flûte 8

III BOMBARDA (la-mi): Cornet
5 file, Bombarde 16 Trompette 8 Clairon 4

IV RECITATIVO (la-mi)

Flûte 8
Cornet 5
Hautbois 8
Trompette 8

Prestant 4
Nazard 2 2/3
Doublette 2
Tierce 1 3/5
Petite Nazard 1 2/3
Petite tierce
1a Fourniture 4 file
2a Fourniture 6 file
Cymbale 4 file
Cornet 5 file
Voix humaine 8
1° Trompette 8
2° Trompette 8
1° Clairon 4
2° Clairon 4
Quarte de nazard 2

PEDALE (fa-mi, 36 note)

Flûte 16
Bourdon 16
1° Flûte 8
2° Flûte 8
Flûte 4
Gros nasard 5 2/3
1° Bombarde 24
2° Bombarde 16
1° Trompette 12
2° Trompette 8

Clairon 4
V. ECO (do-mi)

Bourdon 8
Flûte 4
Cornet 5 file
Trompette 8
Clairon 4

10. Organo di *Notre-dame di Parigi*.

45 Registri, 5 tastiere costruito da Thierry nel 1733.

POSITIVO

(1a Tast. 50 note, do-re)

Montre 8
Bourdon 8
Prestant 4
Nazard 2 2/3

Quarte de nasard 2
Flûte 4
Tierce 1 3/5 (al Positivo)
Doublette 2 (al Positivo)
Fourniture 4 file
Cymbale 3 file
Trompette 8
Clairon 4
Cromorne 8
Prestant 4

GR. ORGANO

(2a tast., 50 note)

Montre 16
Jeu ouvert 8
Jeu ouvert 8
Bourdon 8

Grosse quinte 5 1/3
Prestant 4
Prestant 4
Grosse Quinte 5 1/3
Grosse tierce 3 1/5
Nazard 2 2/4
Tierce 1 3/5
Quarte de nasard 2
Doublette 2
Voix humaine 8

Grand cornet 5 file

BOMBARDA

(3a tast., 50 note)

Montre 32 (in la)

Bourdon 16

Fourniture 8 file

Cymbale 8 file

Gr. Cornet 5 file

Bombarde 16

1e Trompette 8

2e Trompette 8

Clairon 4

RECITATIVO

(4a tast., 27 note)

Cornet

Trompette

ECO

(5a tast., 27 note)

Cornet d'écho

PEDALE

(34 note, la-fa)

Flûte 16

Flûte 8

Flûte 4

Flûte 4

Bombarde 16

Trompette 8

Clairon 4

11. Organo di Santa Maria a Danzica

55 registri, 3 tastiere, costruito da Julio Antonio nel 1585.

OBER WERK

Principale 16

Hohflöite 16

Quintadehna 16

Spillpieiffe 8

Octava 8

Quintadehna 8

Offenflöite oder Viol 3

Spillpfeiffe 4

Viol 4
Sedecima 1
Rauschquint 3
Zimbel 3 file
Mixtur 12 file

PEDALE ALL' OBER WERK

Gross unter Bass 32
Unter Bass 16
Posaunen Bass 16

RÜCKPOSITIV

Principal 8
Hohlflöite 8
Spillpfeieffe 8
Promette 8

PEDALE

Flöiten oder
Octava 8
Gedackt 8
Quintadehna 4
Nachthorn 4
Rauschquint 3
Bauer Pfeiffe 2
Zimbel (al Pedale)
Mixtur (al Pedale)
Cornett (al Pedale)

Octava 4
Offenflöit oder viol 4
Kleine Blockflöit 4
Gemshorn 4
Sedecima 1
Flöit

Waldflöit 2
Rauschquint 3
Nasatt 3
Zimbel 3 file
Mixtur 5
Trommet 8

Krumbhorn 8
Zincken 4
Schallmeyen 4

Superoctav 2

BRUST

Gedackte Stimm 8
Gedakt 4
Principal 4
Zimbel 2 file
Dunceken 2
Trommetten oder
Schallmeyen 8
Krumbhörner 4
Regal singend 8 (al BRUST)
Zincken 4 (al BRUST)

-Tamburo
-Tremolo all' Haupt-werk
-Tremolo al Rück-positiv

-Tremolo al Pedale
-Unioni tastiere

Cfr. Praetorius. pag. 162 "De Organographia" a "Dresden Handschrift" Kassel 1931 pag. 47.

12. Organo di S. Pietro a Görlitz

56 registri, 3 tastiere, costruito da Eugenio Gasparini nel 1703.

OBERWERK

(2a tastiera)

(1a tastiera)

Quintadena 16
Principal 8
Onda maris 8
Ottava 4
Gedackte Fleute doux 4
Spitzflöte 3
Sedecima 2
Glöcklein-Thon 2
Super-sedecima 1 ½
Cornetti 3 file
Scharff 2 file
Cymbel 2 file

Principal 16
Principal oder Gross-ottava 8
Vox humana 8 (Fiffaro)
Viola di Gamba 8
Rohrflötequint 6
Superoctave 4
Salicet 4
Gedackt Pommer 4
Offene Flöte 4
Decimanona oder Quinta 3
Plochflöt 3 2
Zinck 2 file
Mixtur 3 file Rauschpfeiffe 2 file
Bombart 16

HAUPTWERCK

BRUSTWERK

(3a tastiera)

Gedackt 8

Principal 4

Octava 2

Plochflöt 2	Contra-Bass 16	Mixtur 12 file
Quintnassat 1 1/2	Bordun 16	Mixtur 5 file
Sedecima 1	Quintaden-Bass 8	Bauernflöte 2 file
Scharft Mixtur 3 file	Tubaflöt 8	Scharffs 2 file
Hautbois 8	Gemshor-Bass 8	Cymbel 2 file
	Gross-Quinten-Bass 6	Posauen 16
PEDALE	Tubalflöte 4	Fagotti 16
	Jubal 4	Krumhorn 8
Gross-Principal 32 (24)		Tromba 8
Octav-Bass 16	Super-Octav-Bass 4	Jungferregal 4

Cfr. Flaude- Gottfried Silbermann, Lipsia 1926, pag. 14.

13. Organo di S. Paolo a Lipsia (1715)

3 tastiere, 53 registri, costruito da Scheibe, inaugurato da Bach.

HAUPTWERCK

Gross-Principal 16	
Quintadena 16	
Klein Principal 8	
Octava 4	Quinta 3
Octavina 2	Nassat 3
Gemshorn 8	Cornetti 3 file
Chaluman 8	Zinck 2 file
Flute d'Allemagne 8	Gross-mistur 5 e 6 file
Waldflöthe 2	

SEITEN WERK:
(organo laterale)

BRUST

Principal 8
Grobgedackt holtz 8
Octava 4
Octava 2
Nassat 3
Largo 1 1/2
Sedecima 1
Viol di Gamba 8
Rohr-Flöthe 1

Principale 4
Lieblich Gedackt Holtz 8
Quintadena 8
Flauto dolce 8
Quintadecima 4
Hollflöthe 2
Decimanona 1 1/2
Weite Pfeiffe 1
Viola 2

Helle-Cymbeln 2 file
Mixtur 3 file

Sextin 8
Heille Cymbel 2 file
Mixtur 4 file

PEDAL

Principal Bass 16
Gross-quintaden Bass 16
Subal Bass 8
Nachthorn Bass 8

Gross Hall-Quinta 6	Quinta Bass
Octava Bass 2	Hol-Flöth Bass
Posaunen Bass 16	Mixtur 6 file
Trompeta 8	
Octava	Tremulant
Octava	Cymbel Stern-ecc

(dal "Die Dresdener Handschrift" n°76.)

14. Organo della *Liebfrauenkirche* di Halle (1716)

65 registri, 3 tastiere, costruito da Contius e inaugurato da J.S. Bach, Kunhan e Kirchoff.

1a Tast. HAUPTWERK	Cymbel 3, 4 file
	Trompete 16
Principal 16	Trompete 8
Quintaton 16	
Octave 8	2a Tast. OBERWERK
Chorflöte 8	
Gemshorn 8	Principal 8
Quinte 6	Bordun 16
Oktave 4	Gedackt 8
Spitzflöte 4	Viol di gamba 8
Superoctave 2	Oktave 4
Sifflot 2	Blochflöte 4
Quinte 3	Querflöte 4
Terz 1 3/5	Quinte 3
Mixtur 6 file	Oktave 2

Spitzflöte 2
Waldflöte 1
Terz 1 3/5
Mixtur 5 file
Cymbel 3
Fagott 16
Vox humana

3a Tast. BRUSTWERCK

Principal 4
Quintaton 8
Gedackt 8

PEDAL

Principal 16
Untersatz 32
Subass 16
Oktave 8
Gedackt 8
Quinte 6
Oktave 4
Machthorn 4

Flötedouce 4
Nachthorn 4
Quinte 3
Nasat 3
Oktave 2
Waldflöte 2
Spitzflöte 1
Terz 1 3/5
Mixtur 4 file
Cymbel
2 file
Ranket 8
Oboe 4

Quinte 3
Superottave 2
Waldflöte 1
Mixtur 7 file
Cymbel 4 file
Posaune 32
Posaune 16
Trompete 8
Schallmey 4
Cornet 2

Cymbelstern - Tremblant - Coppel

Cfr. Adlung "Musica mechanica organoedi" pag. 239 I Part.

15. Organo di *S. Tommaso a Lipsia*

OBER WERK

Principale 16
Principal 8
Quintaton 16
Octave 4
Quinte 3
Superoctave 2
Spielpfeife 8
Sesquialtera 2 file
Mixture 6, 8, 10 file

RUCH POSITIV

Principal 8
Quintaton 8
Lieblich gedackt 8
Kleingedackt 4
Querflöte 4
Violine 2
Rauschquinte a 2 file
Mixture 4 file
Sesquialtera
Spitzflöte 4
Schallflöte 7
Krummhorn 8

BRUST WERK

Grossgedackt 8
Principal 4
Nachthorn 4
Nasat 3
Gemshorn 2
Cymbel 2 file
Sesquialtera
Regal 8

Trompete 8

PEDALE

Subbass 16
Posaune 16
Trompet 8
Schalmei 4
Cornet 2

Cfr. Pirro "L'orgue de J.S. Bach" pag. 163.

16. Organo della *Frauen-Kirche a Dresda (1736)*

43 registri, 3 tastiere, costruito da G. Silbermann e suonato da J.S. Bach il 1° dicembre 1736.

HAUPT-WERK

(II Tastiera)

Principal 16
Octav-Principal 8
Viol di Gamba 8
Rohr-Flöthen 8
Octava scharff 4
Spitz-flöthe 4
Quinta
Super-octava
Tertia
Cornetti 5 file
Mixtura 6 file
Cymbel 3 file
Fagotti 16
Trompeta 8

BRUSTWERCK

(I Tastiera)

Principal 4

OBERWERK

(III Tastiera)

Principale 8
Quintaden 16
Gedackt 8
Octava 4
Flöthen 4
Octaven 2
Nasat 3
Gedackt 8
Rohrflöte 4
Octava 2
Nasat 3
Gemshorn 2
Quintascharff 1 1/2
Sifflet 1
Mixtura 3 file
Chalumeau 8
Sesquialtera 2
Mixtura 4 file

Vox humana 8

Trompeten-Bass 8

Clairon 4

PEDAL

Mixtura 6 file.

Principal-Bass 16

Gross-Untersatz 32

Octav-Bass 8

Octav-Bass 4

Posaunen-Bass 16

Tremolo al Pedale

Tremolo all'Hauptwerck

Tremolo dolce per Vox Humana

Unione manuale ecc.

Cfr. Flade "Der Orgelbauer Gottfried Silbermann", pag. 85.

BIBLIOGRAFIA
DELLE OPERE E ARTICOLI CITATI O CONSULTATI

ABDY-WILLIAMS C.F.: The Positive - Londra "Musical opinion" in Riv. "The Organ" Vol. II (1922 - 1923)

ADLUNG J.: Musica Mechanica Organoedi - Berlin 1768 facsimile Kassel 1931, Bärenreiter

ANTEGNATI C.: L'Arte organica - Brescia, 1608

ARCHIVES DES MEITRES DE L'ORGUE DE XVI, XVII ET XVIII SIECLES: publiées... par A. Guilmant, avec la collaboration pour les notices biographiques de André Pirro - Paris, 1897 - 1910.

AUDSLEY G.A.: - The Art of the Organ Building - New York, Dodd Mead and Co. 1905

Id. : The Organ of the 20th - New York, Dodd Mead and Co. 1919

Id. : Organ-Stops and their artistic Registration - New York, H.W. Gray Co. 1921.

BARCOTTO A.: Regola breve e raccordo. Per rendere aggiustati e regolati ogni sorte d'Istromenti da vento . ecc.. Padova, 1652.

BEDOS DE CELLES F.: L'Art du Facteur d'Orgues - Paris 1766 - 78, V.Hamel.

BIERMANN J.H.: Organographia Hildesiensis specialis -Hildsheim, 1739 - facsimile Kassel, 1930.

BONAVIA-HUNT N.A.: Modern Organ Stops - London "Musical Opinion" 1923.

BONUZZI A.: Saggio di una storia dell'arte organaria in Italia nei tempi moderni - Milano "Musica Sacra" 1899.

BRICQUEVILLE E.: Notes historiques et critiques sur l'Orgue -Paris, Fischbacher 1899.

CAMETTI A.: Organi, organisti ed organari del Senato e Popolo Romano in S. Maria in Aracoeli (1583-1848) - Torino, Bocca "Rivista Musicale Italiana" 1919.

Id.: G. Frescobaldi in Roma (1604-1643) - Torino, Bocca "Rivista Musicale Italiana", 1908.

CELLIER A.: L'Orgue moderne - Paris, Delagrave, 1921.

COUWENBERG H.V.: L'Orgue Ancien et Moderne - Lierre, Joseph Van. In et C., 1888.

DANNREUTHER E.: Musical Ornamentation - London, Novello s.a.

DICTIONARY OF ORGAN AND ORGANIST - London, Mate and Son, 1921.

DI PASQUALE D.: L'Organo in Sicilia dal Sec. XIII al Sec. XX. - Palermo, "Trinacria" 1929.

DIRUTA G.: Il Transilvano, dialogo sopra il vero modo di sonar Organi, ed Instrummenti da penna - Venezia, 1 p. 1597, 2 p. 1609. (Biblioteca Casanatense, Roma ed. 1 p. 1625, 2 p. 1622).

DIXON G.: The Tonal Structure of the Organ - London, "Musical Opinion" in "The Organ" V. I (1921-1922).

ELIS K.: Neuere Orgeldispositionen - Kassel, Bärenreiter, 1930.

FELLERER K.G.: Orgel und Orgelmusik - Augsburg, Dr. Benno Filser, 1929.

FLADE E.: Der Orgelbauer Gottfried Silbermann - Leipzig Kister & Siegel 1926.

FORKEL J. N.: Vie, Talents, et Travaux DE Jean-Sébastien Bach Paris, Fischbacher, 1876. Traduzione di Félix Grenier.

GASTOUE' A.: L'Orgue en France de l'antiquité au debut de la période classique - Paris, "Schola Cantorum" in rivista " La Tribune de Saint-Gervais" 1920-1921.

GRACE H.: Some Thoughts on Registration - London "Musical Opinion" in "The Organ" V. I (1921-1922).

GUEDON J.: vedi Schimitt G. e Simon C.; v. Hamel.

GUILMANT A.: La Musique d'Orgue - Paris, Delagrave, "Encyclopedie Lavignac" 2. Partie. 1926.

HAMEL M. P.: Nouveau Manuel complet du Facteurs d'Orgue ou Traité théorique et partique de l'Art de construire les Orgues, contenant

l'Orgue de D.Bedos et tous le progrès etc. - Paris "Encyclopedie Boret" - Mulo, 1849.

HOPKINS E. J.: The organ, its History and Construction - London, R. Cocks and Co. 3 ed. 1877.

HULL A. E.: Organ Playng - London, Augner, 1911.

Id.: Early Organ Registration - London, "Musical Opinion" in "The Organ" Vol. IV.

Id.: Bach's Registration - c.s. Vol. IV.

id.: Organ Registration - c.s. Vol. IV.

id.: Modern Organ Registration - c.s. Vol. V.

HURE J.: L'Estethique de l'Orgue - Paris Senart, 1923.

id.: Consultations - Paris, in Riv. "L'Orgue et les organistes" Luglio 1925.

id.: Une lettre de Dom Bédos - c.s. Ottobre 1924.

id.: Le "Choir" anglais et le "Positif" - c.s. Gennaio 1926.

KLOTZ H.: Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock - Kassel Bärenreiter

LOCHER C.: I registri dell'Organo - Milano, Hoepli, 1907.

LUNELLI R.: Le vestigia di un organo nella storia organaria italiana.

id.: Un geniale innovatore dell'organo di Santa Maria Maggiore - Trento in "Scritti di Storia organaria" 1925.

MAHRENHOLZ C.: Die Orgelregister - Kassel, Bärenreiter 1930.

MARPURG F.W.: Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik - Berlin, 1754-1762-1778.

MAS J.: Le Clavier de Pédale - Paris, Riv. "L'Orgue et les Organistes" Dicembre 1924.

Id.: Le Clavier de Récit - c.s. Novembre 1925.

Id.: L'équilibre de l'Orgue et l'échelle d'intonations. - c.s. Marzo 1926.

MATTHESON J.: Der vollkommene Kapellmeister - Hamburg, 1739.

Id.: Das neu eröffnete Orchester - 1717.

MATTHEWS J.: On playing Bach - London, Riv. "The Organ" Vol. II (1922-1923) e VI (1926-1927).

MERKLIN A.: Organologia - Madrid, Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús, 1924.

MERSENNE M.: Harmonie universelle - Paris, 1637.

MILLER G.S.: Revolution récente dans la facture d'orgue -Traduite et annotée pa le D. G. Bédart, Lille, Dubar, 1914.

MOUTIN C.: L'Orgue - Paris, Delagrave "Encyclopedie Lavignac" 2[^] partie, 1926.

MULET H.: Les tendances néfastes et antireligieuses de l'Orgue moderne - Paris in Riv. "La Tribune de St. Gervais" n° 2-3, 1922.

PIRRO A.: L'Orgue de Jean Sébastien Bach - Paris, Fischbacher, 1895.

Id: J.S.Bach - Paris, Alcan 1919.

Id.: L'art des Organistes - Paris, Delagrave "Encyclopedie Lavignac" 2[^] partie, 1926.

PRAETORIUS M.: De Organographia, Syntagma musici tnus secundus -Wolfembüttel, 1619: fac-simile Kassel, Bärenreiter, 1919.

RAUGEL F.: Les Organistes - Paris, Laurens, 1923.

REGNIER J.: L'Orgue, sa connaissance, son administration et son jeu. Nancy, Vagner, 1862 2[^] Ediz.

ROBERTI A.: I vecchi organi della Basilica di Santa Giustina in Padova - Nel numero unico per l'inaugurazione del nuovo organo, 29 aprile 1928.

ROKSETH Y.: La musique d'orgue au XV siècle et au début du XVI. - Paris, Droz, 1930.

SALWEY D. E. L.: Modern Tendencies in English Tonal Design - London, in Riv. "The Organ" Vol. VI (1926-1927).

SANGIORGIO C.: Fonica e Registrazione dell'Organo - Bronte 1923.

SCRITTI DI STORIA ORGANARIA PER IL RESTAURO DELL'ORGANO DI SANTA MARIA MAGGIORE IN TRENTO, raccolti a cura del Comitato - Trento 1925.

SERASSI G.: Lettere sugli organi, Bergamo 1816.

Id.: Descrizione ed osservazioni di Giuseppe Serassi di Bergamo pel nuovo Organo nella Chiesa posto del S.S. Crocefisso dell'Annunziata di Como - Como 1808.

SCHMITT G. et SIMON C.: L'Organiste - Paris Encyclopédie Roret, 1905, Nouvelle Edition par J. Guédon.

SCHWEITZER A.: J.S. Bach le musiciens poète - Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913.

SMETS P.: Die Dresdner Handschrift: Orgeldispositionen - Kassel, Bärenreiter, 1931.

TOURNEMIRE C.: César Franck - Paris, Delagrave, 1931.

TRUETT EVERETT E.: Organ Registration - Boston, Thompson, 1919.

VALE G.: Contributo alla storia dell'Organo in Friuli - Roma, in "Note d'Archivio" Ed. Psalterium, 1927, nn. 1-4.

VIERNE L.: Edizione delle opere di J.S.Bach, 1924, con prefazione e commento di L.Vierne.

WERCKMEISTER A.: Orgel - Probe- Quedlinburg - 1692- facsimile Kassel, Bärenreiter, 1927.

WIDOR C.M.: L'Orgue moderne - Paris, Durand, 1928.

D E O G R A T I A S .

L'ESECUZIONE MUSICALE ORGANISTICA IN RAPPORTO ALLA COSTRUZIONE DELL'ORGANO

di Raffale Manari

Altri si sono occupati della parte veramente artistica dell'organo, l'elemento sonoro, considerandola sotto il punto di vista storico ed estetico; io mi limiterò semplicemente a dare uno sguardo alle esigenze della esecuzione musicale organistica rispetto a tutto ciò che nell'organo rappresenta il substrato, dirò così, materiale cioè che il mezzo meccanico per la estrinsecazione dell'elemento sonoro. Svolgerò l'argomento principalmente sotto l'aspetto organistico addentrandomi in esso fin dove può arrivare la competenza dell'organista e lasciando i dettagli riguardanti la tecnica costruttiva al vero competente, all'organaro.

Prego scusarmi se il mio linguaggio alle volte potrà sembrare un po' duro; tutti conoscono, almeno dalla Relazione fatta all'ultimo Congresso di Musica Sagra, la mia grande ammirazione e stima per la nobile "ARTE ORGANICA" e non si meraviglieranno se la passione per il Re degli strumenti mi spingerà qua e là a fare osservazioni non sempre piacevoli. Data l'abbondanza della materia, cercherò di essere breve e conciso; sarà mia cura di soffermarmi il meno possibile sulle minuzie riguardanti le misure, scegliendo alcuni punti principali.

Gettando uno sguardo sull'evoluzione dell'arte organistica, vediamo l'intima connessione tra lo sviluppo della letteratura organistica e quella della costruzione dell'organo. Le forme, per esempio, delle pedaliera in uso nei secoli XVII e XVIII, (la francese definita un "incomodo marciapiede", la nostra chiamata "scavezza", la tedesca dai tasti lunghi, simili agli attuali), sono gli indici dello sviluppo della tecnica del pedale: nullo in Italia, poco più in Francia, grande in Germania.

Le composizioni lasciateci dagli organisti francesi dei secoli XVII e XVIII ne sono la prova; troviamo in esse il pedale usato anche polifonicamente e perfino il pedale doppio (De Grigny); ma ciò è ben misera cosa a confronto di quanto seppero creare i tedeschi dallo Scheidt al sommo Bach. Inoltre il Diruta nel suo "Transilvano" (il trattato della tecnica organistica italiana del sec. XVI), le composizioni di Merulo, del nostro grande Frescobaldi e di Michelangelo Rossi, ci attestano come presso di noi fosse avanzata di secoli la tecnica delle mani e invece quella del pedale ridotta a tenere le note a lunghi tratti.

Senza soffermarmi in questi ricordi storici, entrando subito in argomento, mi preme fare di tutto una affermazione di principio: per noi moderni, che non viviamo più nel secolo della diligenza o della carrozza a cavalli, la concezione dell'organo come macchina pesante ed incomoda che esige spostamenti continui e una forza non

indifferente per essere manovrata, deve essere superata ad ogni costo. Vedere l'organista che per suonare la pedaliera è costretto a tirar veri calci, che per mettere in funzione un pedaletto ci deve montar su con tutta la persona, che per suonare una IV tastiera è costretto ad arrampicarvisi, che per toccare un MI della pedaliera deve spostarsi allungando faticosamente le gambe, che per suonare una II tastiera contemporaneamente al pedale deve fare giochi d'equilibrio, sono inconvenienti oggi in gran parte, ma non completamente, scomparsi.

Posizione della pedaliera rispetto alle tastiere

Condizione essenziale per il buon gioco organistico è la giusta posizione della pedaliera rispetto alle tastiere.

Guardiamo l'organista mentre si accinge a suonare. Se la pedaliera sta molto in fuori, egli per suonare è costretto a mettere anche in fuori la panca: così si allontana dalle tastiere, alle quali, almeno che non abbia le braccia lunghe, arriverà a stento. Per ovviare a questo inconveniente l'organista si tira più in dentro la panca e così riesce a suonare comodamente le tastiere; ma allora cosa succede? Le punte dei tasti corti del pedale si avvicineranno troppo ai suoi piedi ed egli si troverà impacciato a pedalare.

Tiriamo invece la pedaliera in dentro, cioè più sotto le tastiere, e vedremo l'organista man mano cominciare a respirare, sentirsi più libero e più comodo nel suonare simultaneamente con i piedi e con le mani. Si può quindi dedurre che più la pedaliera sta in dentro e più l'organista è in posizione favorevole sia per il gioco delle mani che per quello dei piedi. Tutto ben s'intende, ha un limite. Tralasciando le posizioni impossibili, che ho avuto occasione di constatare in qualche organo, i due estremi delle rientranze che generalmente si trovano sono: 1) la minima, quella del Regolamento chiamato Internazionale del 1909, mm. 126; 2) la massima, usata dalla grande fabbrica Willis, mm. 255. Tra queste due estreme si trovano altre intermedie: a) Congresso di Torino 1905, mm. 148; b) Inglesi prima del 1881, mm. 190,43; c) Adunanza del Collegio degli Organisti di Londra del 1881, mm. 203,12; d) Skinner, mm. 233; e) infine quelle elastiche francesi. La proposta del 1930 è mm. 196.

Altezza delle tastiere

E' tipico in Italia un organo nel quale il domatore (permettetemi di chiamar così l'organista) per suonare la IV tastiera è costretto a fare giochi d'equilibrio per non andar a finir sotto la panca; ciò a causa della distanza delle tastiere, sia in senso orizzontale per la poca rientranza della pedaliera, sia in senso verticale per la considerevole altezza dei manuali.

Ecco quindi un altro elemento di massima importanza: l'altezza delle tastiere. La consolle con le sue molteplici tastiere si sviluppa non solo in profondità (a cui è collegata la rientranza della pedaliera) ma anche in altezza, e da qui la necessità di ridurre il più possibile l'altezza della prima tastiera per aver più vicine le altre. Vi è però un limite della massima importanza che non si può oltrepassare, altrimenti si incorre nel pericolo di ostacolare il movimento delle gambe. La vera altezza che conta per questo movimento non è quella della superficie superiore della prima tastiera, bensì quella della superficie inferiore, dello spessore sottostante alla prima tastiera. Diminuendo questo spessore, si può abbassare la prima tastiera fino a 75 cm. ed ottenere un'altezza di 69 cm. per il libero movimento delle gambe, più grande ancora della maggiore generalmente in uso; ne saranno contenti coloro che desiderano le altezze massime e nello stesso tempo si avrà il vantaggio di trovare le tastiere più vicine. La prima tastiera più bassa, poi, non è di impaccio al gioco delle mani anzi un vantaggio; basta tener presente le altezze dei buoni pianoforti da concerto che arrivano sino ad un minimo di 71 cm. Osservando le misure correnti, troviamo anche qui i massimi, i minimi e i medi. Willis, a causa della forte rientranza della pedaliera, ragionevolmente dà un'altezza di cm. 77,45; Skinner, invece, dà l'altezza di cm. 72,362 con la pedaliera leggermente più in fuori; il Congresso di Torino non ne parla e il Congresso Internazionale assegna una misura molto elastica dai 75 agli 80 cm. Si può quindi concludere che cm. 75, con uno spessore di 60, è una misura media.

Pedaliera

Un altro punto di grande importanza per il gioco del pedale è il tipo di pedaliera con le sue relative misure. Quasi tutti gli organisti che hanno avuto occasione di sperimentare le due forme di pedaliera oggi più comuni, riconoscono che in quella a ventaglio offre maggiore facilità di gioco, senza incomodi spostamenti perché è fondata sopra un principio razionale.

Per convincersene basta mettersi seduto davanti alla consolle nella posizione classica dell'organista, con le ginocchia congiunte e allontanare man mano i piedi dalla posizione centrale: noi vedremo che essi percorreranno un arco di cerchio e precisamente secondo questo arco di cerchio sono disposti i tasti della pedaliera a ventaglio.

Del resto questa pedaliera non è una novità. Son passati 75 anni dalla prima applicazione fatta nell'organo di St. Georg's Hall, 1855 di Liverpool di questo tipo immaginato dal celebre organista Wesley e dal fabbricatore Willis, anch'esso organista. Oggi è la pedaliera universalmente accettata in tutti gli stati dell'Impero Britannico, negli Stati Uniti d'America e nel Canada. Fu proposta in Italia nel 1921 dal M^o Fedeli al I Congresso Italiano di Musica tenutosi in Torino; nel 1924 dal M^o Landini al

Congresso Organario di Roma; dal compianto M° Bossi Enrico ne fu consigliata l'introduzione negli Istituti musicali, insieme all'uso di quella a tasti paralleli; fu già introdotta in parecchio i organi italiani da diversi fabbricanti; fu sperimentata con piena soddisfazione da parecchi organisti qui presenti. Mi sembra, quindi, venuto il momento di non più tergiversare e di introdurla ufficialmente nell'uso degli organi italiani lasciando, se si vuole, ancora i uso la pedaliera a tasti paralleli per coloro che la desiderassero.

Prima di passare oltre, mi preme fare una considerazione sopra tutto ciò che si riferisce alle misure. Dobbiamo essere ben grati ai competenti che al Congresso di Torino (1905), dopo una seria preparazione, riuscirono nel caos regnante, a stabilire dei punti fermi. Le disposizioni, però, del Congresso Internazionale del 1909 vennero ad intorbidare le acque; alcuni fabbricanti cominciarono ad attenersi a queste ultime, altri rimasero con le prime, altri fecero a loro capriccio. La colpa, quindi, non è stata degli organari ma piuttosto di noi organisti che o non ce ne siamo mai interessati o non riuscimmo a metterci d'accordo. Per i fabbricanti è indifferente seguire una piuttosto che un'altra misura, purché non siano impossibili: l'organo serve all'organista, è lui che lo suona e non l'organaro, è lui che deve dire su questo punto l'ultima parola; anzi, questi, se è intelligente, è ben felice di avere norme precise e costanti e di non essere costretto, per accontentare tutti i gusti, a fare un campionario di modelli.

Non credo che vi sia alcuno che non veda la necessità di addivenire ad una razionale *unificazione* delle misure nella consolle e che non ne riconosca gli immensi vantaggi per lo sviluppo della tecnica dell'esecuzione non costringendo più l'organista, con detrimento della parte artistica dello strumento, ad incomodi posizioni ed a sforzi mentali per vincere l'automatismo ogni qual volta egli si trovi davanti ad un organo non abituale. Non illudiamoci che su questo argomento si possa fare un punto fermo una volta per sempre; ciò sarebbe un'utopia. Però dal 1905, dopo 25 anni, mi pare che sia ben logico fare un'altra tappa aggiornata alle esigenze moderne.

Tocco

Un altro elemento che concorre al buon gioco organistico è bene equilibrata resistenza dei tasti sia del manuale che del pedale. Come la durezza appesantisce il gioco ed è impedimento alla velocità, irrigidendo i movimenti e snervando il suonatore con un'inutile dispendio di forza fisica, così la eccessiva leggerezza non dà la sensazione del tasto sotto le dita e provoca mancanza di sicurezza, timidezza e indecisione. Ma ciò non basta: il tocco delle tastiere dell'organo, come oggi è generalmente costruito (salvo poche eccezioni), non dà la sensazione simile a quella di un buon pianoforte, la sensazione cioè desiderata dell'organista, ma piuttosto quella di una molla che viene depressa.

Nel Regolamento Internazionale (1909) troviamo un importante articolo a riguardo, che è stato dai più trascurato; Art II: “In un organo a trasmissione pneumatica o elettrica la disposizione ideale sarà quella dove la resistenza da vincere sarà prodotta non da una molla, ma da un contrappeso reale attaccato al braccio della leva del tasto. In quella maniera nell’organo, come nel pianoforte, l’artista proverebbe la sensazione di un peso mobile rimosso con la pressione delle dita; una semplice molla disposta sotto il tasto non darà giammai completamente l’illusione di questa sensazione. Gioverà in conseguenza, per perfezionare il gioco dei tasti, inserire un meccanismo speciale per la trasmissione elettrica o pneumatica”.

Inoltre, se si osserva bene, il funzionamento dell’abbassamento del tasto negli organi, con tocco, dirò così a molla, è precisamente il contrario di quello del pianoforte, poiché la resistenza del tasto aumenta in ragione della sua depressione generando uno spreco di energia con l’aumento delle note abbassate.

Nel pianoforte, invece, il lavoro delle dita è ultimato quando il martelletto ha colpito le corde, poiché allora entra in funzione una piccola leva che prende quasi il peso del martelletto e la resistenza del tasto depresso.

Affinché il tocco dell’organo non solo non riesca d’impedimento ad una buona tecnica, ma soddisfi l’esecutore, oltre a non dare la sensazione di molla, deve offrire, come la buona esperienza dimostra, una resistenza iniziale dai 110 gr. ai 120, e dai 40 ai 50 intendiamoci... quando è depresso. Per il pedale si possono ripetere le stesse considerazioni aumentando in proporzione la resistenza.

Prontezza

Altro requisito indispensabile è la prontezza della trasmissione. La non perfetta corrispondenza tra l’abbassamento del tasto e il suono, tra la pedaliera e le tastiere, sono gli inciampi più gravi per l’organista non solo quando suona da solo ma anche quando accompagna.

Non è raro vedere il direttore incitare il povero organista il quale sembra trascinare dietro di sé un bagaglio ingombrante a precorrere le voci; spessissimo poi si è costretti a provare e riprovare dei brani per ottenere un distacco simultaneo di suono insieme al coro. Perché tutto ciò?, perché l’organo tarda!

Il contrappeso continuo tra ritmo voluto dall’esecutore e quello realmente risultante dallo strumento genera nell’animo di chi suona un tale squilibrio e malessere che non può essere vinto se non da una inveterata abitudine ottenuta a forza di sacrifici e di controsensi o da una mancanza di senso musicale. Non si può, a causa dei sistemi costruttivi imperfetti o non messi a punto, condannare l’organista a soffocare la sua sensibilità: l’organista deve reagire energicamente contro tali attentati ai più elementari principi dell’arte musicale.

Fattori estetici dell'esecuzione organistica

Quanto è stato detto fin qui si riferisce principalmente a ciò che nell'esecuzione è di ordine puramente meccanico, cioè all'esercizio e allo sviluppo della tecnica organistica.

La tecnica, però, quantunque sia la *conditio sine qua non*, non è fine a se stessa; essa non serve che a trarre dallo strumento la qualità e le ricchezze sonore e nell'esecuzione diventa secondaria, quasi automatica. Il senso musicale, il buon gusto, il sentimento, la cultura dell'esecutore sono gli elementi che si sovrappongono a quelli tecnici, anzi li assorbono immedesimandoli per formare la sintesi del suo linguaggio artistico.

Quali, d'altra parte, sono i mezzi che l'organo ci offre per la realizzazione di questi fattori? Sappiamo che il suo dinamismo sonoro è in rapporto alla pressione dei tasti; il suo timbro non viene modificato, sia pur leggermente, dalle varie maniere di pressione o dalla rapidità dell'affondamento; nell'organo, in altre parole, non esiste il vero tocco, il tocco pianistico.

I tentativi fatti al riguardo dal Perrault, dal Grenié, da Erard, da Musel e da De Lorenzi di Vicenza con l'organo fonocromico, esposto alla Esposizione Universale di Parigi nel 1855, sono rimasti allo stato iniziale e non hanno avuto altro seguito che nell'antiartistico doppio tocco di alcuni organi, in genere da cinema.

Non si può tuttavia, sotto questo punto di vista, dichiarare l'organo uno strumento del tutto inespressivo ed incapace di modificare, in un modo sia pur quasi deprecabile, la qualità del suono: negli organi, infatti, a vecchio somiere a ventilabro e trasmissione meccanica diretta, senza alcun ausilio di altra forza intermediaria, il modo d'attacco dell'organista influiva sopra la formazione del suono. E' molto interessante, a questo proposito, leggere la prefazione del "*Livre d'Orgue*" di Raison, il quale, a secondo dei registri, raccomandava un diverso modo d'attacco: ecco perché, sotto abili mani esercitate, gli organi antichi offrono inflessioni così poetiche e suggestive e un vigore di linguaggio incisivo e brillante.

Negli organi, invece, con somieri moderni o con trasmissioni pneumatiche o elettriche, tutto ciò è nullo: il fabbricante, secondo la propria sensibilità artistica, dà alle canne la propria intonazione e l'attacco una volta per sempre.

Non si creda che il valore di tali "nuances", valore che non deve essere esagerato e si riduce a ben modeste proporzioni avanti agli enormi vantaggi della tecnica costruttiva moderna, io sia un partigiano del ritorno ai vecchi sistemi: mi sono fermato su questo punto unicamente per fare delle considerazioni di ordine storico, considerazioni che, del resto, sotto altri aspetti hanno influenza sopra i criteri informativi della conservazione degli organi vecchi.

Se l'organo, come si è accennato, non ha, circa il fattore dinamico dell'espressione, le qualità caratteristiche del pianoforte (e ciò non è un difetto anzi un pregio perfettamente consono alla maestosità e gravità dello strumento) offre altri mezzi di diverso genere per la variazione dell'intensità sonora come casse espressive, crescendo, cambiamenti, contrasti e sovrapposizioni di registri e tastiere ed ha specialissimi vantaggi circa altri fattori dell'espressione musicale.

Con la facoltà di poter sostenere il suono a beneplacito dell'esecutore, è lo strumento ideale per la perfetta realizzazione del fraseggio e delle altre "nuances" che servono a chiarire, sottolineare e vivificare la struttura e lo spirito di una composizione.

Su di esso, infatti, sono possibili le brevissime e quasi impercettibili sospensioni e prolungamenti di sonorità, le appena sensibili modificazioni ritmiche, i respiri per dare l'illusione dell'accento dinamico e tutte le varie specie di tocco legato e non legato.

Tutto ciò, osservato con attenzione, si risolve nell'organo, come ho già accennato, ad una più o meno lunga durata del suono: da qui deriva la necessità che lo strumento obbedisca ciecamente alla volontà dell'organista e la capitale importanza del perfetto funzionamento della trasmissione e dei somieri.

Un organo che ritardi o che sia disuguale nell'attacco o distacco delle singole note è e rimane sempre, per quante altre belle doti abbia, uno strumento imperfetto dal lato musicale. Se proviamo a legare su di esso, nasce una vera cacofonia; anzi per suonar legato dobbiamo non legare e ciò non uniformemente, ma a seconda delle più o meno capricciose code o ritardi delle note.

Se vogliamo, poi, fraseggiare, ciò è possibile solo in via approssimativa. E' l'organo che fa da sé, secondo la sua volontà, regalandoci ora un respiro di 1/3, ora un prolungamento di 1/4, ora di 1/12.

Chi ha un po' di esperienza in tali strumenti, conosce le pene, gli sforzi e il lungo e tedioso lavoro d'adattamento che l'organista è costretto a sopportare per ottenere risultati per lo meno mediocri. Purtroppo non da tutti gli organari è compresa la necessità di offrire strumenti sui quali sia possibile la realizzazione di quanto nella esecuzione musicale è un fattore della massima importanza.

Ma qualcuno potrebbe dire, come è avvenuto altrove, che dall'organo, dato il suo carattere essenzialmente legato, non vi è bisogno di tante sottigliezze d'interpretazione, di tante sfumature ritmiche e sonore e che, particolarmente nell'organo a servizio della chiesa, ciò è contrario alla serena tranquillità e quasi impassibilità alle vicende umane.

E' questo un errato concetto proveniente dalla falsa sapienza dei cosiddetti puritani.

La prefazione ai "Fiori musicali", al I e II Libro delle Toccate, ai "Capricci" di Frescobaldi, il Diruta nel "Transilvano", Titelouze, Roberday, Nivers, Raison negli "Avvertimenti al Lettore", le indicazioni messe all'inizio e nel corso delle loro composizioni, ci mostrano ampiamente l'importanza da essi data agli elementi più propriamente e psicologicamente musicali.

L'arte dell'esecutore sta appunto nella sobrietà e nella naturalezza; il suo fraseggiare, i suoi respiri, le sue inflessioni ritmiche, i suoi accenti, i piccoli rinforzamenti sonori, devono essere realizzati in un modo quasi inafferrabile; egli non deve sovrapporre la sua maniera di porgere le sue "nuances" alla musica, ma le deve far scaturire dall'intima struttura, carattere e finalità di essa, senza alcun perturbamento della linea melodica e dell'andamento ritmico, evitando, specialmente in chiesa, qualsiasi ricercatezza, affettazione o atteggiamento più o meno profano, contrario alla purezza dell'omaggio che si deve rendere in spirito e verità alla "Maestà Divina".

Per arrivare a questo grado, si comprenderà quanta arte, quanto buon gusto, quanta cultura e quanto spirito profondamente religioso si richieda nell'esecutore, altrimenti con la massima facilità cadrà nei due eccessi opposti, o in una ridicola esagerazione o in una insulsa monotonia priva di qualsiasi musicalità.

A questo punto si potrebbe domandare quali siano tra i moderni sistemi trasmissivi quelli che offrono maggiori vantaggi all'esecutore. Qui entra in ballo la competenza del vero artefice dell'organo: l'organaro. L'organista non può che esprimere le sue impressioni basate sull'esperienza artistica o riferire quando è fondato sopra la pratica e il giudizio dei veri competenti.

Premesso ciò, è ormai pacifico, anche presso le nazioni fino a pochi anni fa riluttanti, che quantunque il sistema tubolare quando è messo a punto abbia indiscutibili pregi, quello elettrico presenta i migliori vantaggi.

Prontezza massima, semplificazione costruttiva, facile realizzazione di qualsiasi comando, sono i pregi (da nessuno oggi messi in dubbio) della trasmissione elettrica. Non basta però dire trasmissione elettrica; è necessario vederne il tipo di sistema e la sua applicazione punto.

A questo punto sarebbe interessantissimo e desiderabilissimo che nel presente I Convegno di organisti e organari, qualche vero competente, vincendo la naturale modestia professionale, ci avesse illustrato sotto il punto di vista tecnico i diversi sistemi odierni di trasmissione elettrica.

Casse espressive

Procedendo oltre, come ho di sopra accennato, tra i mezzi atti a modificare, dirò così, esteriormente l'intensità sonora vi è nell'organo, dopo la sua prima apparizione nel 1712, "*Cassa espressiva*". Perché questa corrisponda allo scopo, deve essere efficace il suo funzionamento, oltre ad essere sicuro, deve ispirarsi a criteri artistici. I fabbricanti conoscono bene la grande influenza che hanno sulla efficacia della cassa la qualità, l'intonazione e il numero dei registri racchiusi; la disposizione della cassa stessa, lo spessore, la chiusura delle griglie e il suo funzionamento.

Salvo le debite eccezioni, l'efficacia lascia spesso qualche cosa a desiderare; non sempre il suo funzionamento è ben regolato e alle volte, in quelle a comando elettropneumatico, è contrario ad ogni senso artistico.

Non è l'organista che ne regola l'apertura o chiusura, ma è la cassa che agisce a suo beneplacito, quasi automaticamente, con ritmo prestabilito e a scatti mal graduati in modo da costringere l'organista a non usarla affatto. Se poi per caso non è messa a punto, comincia inaspettatamente un ballo di San Vito nel quale si vede e si sente la cassa aprirsi e chiudersi da sé rapidamente, prendendo così anche in giro il malaugurato organista.

Non spetta a me indicare i mezzi tecnici costruttivi per ovviare a simili inconvenienti: l'organista può giudicare se la cassa è o no efficace e il suo funzionamento è o no artistico; il resto è di competenza del fabbricante il quale, se è intelligente e artista, se ne dovrebbe accorgere da se stesso.

Registrazione

Passando all'altro fattore estetico proprio dell'organo: la registrazione, la esaminerò sempre secondo il particolare mio punto di vista.

In Italia, dirò subito, da questo lato non si possono ripetere i lamenti che l'illustre organista e compositore Luigi Vierne moveva in un importante articolo apparso nel "Courrier Musical" del dicembre 1920. Non sarà inutile leggerne le conclusioni, poiché in esse sono accennati altri punti che si riferiscono a quanto ho detto precedentemente.

Egli scrive "In nome della ragione artistica basata sopra l'esperienza noi reclamiamo: 1) l'estensione normale delle tastiere dal Do al Do (5 ottave) e una loro disposizione conveniente in gradini che permetta ad una stessa mano di suonare senza sforzo due tastiere immediatamente vicine; 2) delle pedaliera da Do a Sol (2 ottave e 1 quinta) situate in modo da poter essere suonate senza ridicoli contorcimenti, sempre allo stesso punto e con tasti sempre di stessa lunghezza e di stesso scartamento; 3) delle consolle costruite in modo da permettere d'accedere facilmente ai registri e comandi di combinazioni, ciò che è raro; 4) che la composizione degli organi, in quanto ai registri e ai comandi di combinazioni, sia razionale e non empirica".

Dando uno sguardo alla letteratura organistica, si vede chiaramente come l'arte della registrazione, a seconda delle tendenze più o meno prevalenti nell'indirizzo artistico, è stata sempre tenuta in considerazione dagli organisti e compositori. Massima fu la cura dei francesi per l'elemento coloristico; ce ne fanno fede le numerosissime e minuziose norme di registrazione. Le poche indicazioni di Bach, la registrazione pervenutaci dal corale "En Feste Burge" per mezzo del suo amico Walter, la costituzione degli organi del tempo, le modificazioni da lui ordinate nell'organo di San Biagio a Mülhausen, la sua conoscenza della letteratura francese e molto più quanto ci racconta Forkel circa le sue improvvisazioni, ci fanno comprendere l'importanza da lui data all'arte della registrazione intesa in senso del tutto progressista e in modo tale da far meravigliare gli uditori.

Le meno numerose indicazioni degli italiani, le norme del Diruta e dell'Antegnati, ci attestano come anche presso di noi fosse tenuta in considerazione ma in proporzioni minori la registrazione.

Nell'evoluzione moderna dello stilo dell'organo si osserva, allo stesso modo che nel campo strumentale, una forte tendenza verso il senso della colorazione. Da una parte i desideri e le esigenze degli organisti stimolano il genio costruttivo degli organari, dall'altra i perfezionamenti tecnici degli organari apportano alla costruzione dell'organo insieme alla varietà di timbri e di sfumature e alla facilità di comandi messi a disposizione, eccitano la fantasia dei compositori e permettono di seguire nella musica d'organo l'evoluzione della musica moderna.

I nostri fabbricanti, sono ben lieto di riconoscerlo, hanno accolto sempre favorevolmente e con entusiasmo, benché assillati dal vincolo finanziario, i nuovi

ritrovati della tecnica organaria. Da tempo abbiamo in Italia congegni moderni che servono a facilitare e rendere più sollecita, senza tante preoccupazioni da parte dell'organista, l'introduzione e la combinazione dei timbri messi a sua disposizione. Combinazioni fisse, combinazioni libere anche molteplici, pedaletti e pistoncini di comando, annullatori, crescendo, pedale automatico, sono cose comuni nella nostra fabbricazione; anzi in questi ultimi anni si è visto con piacere anche l'introduzione delle combinazioni "aggiustabili".

E' necessario però, come ognuno vede, che, sia la disposizione dei registri sia la scelta e disposizione dei comandi e combinazioni, risponda ad un criterio razionale ed esigenze artistiche e pratiche.

Circa i comandi e disposizione dei registri, il principio generale che mi sembra più logico (e credo da tutti condiviso), è che la consolle tanto è più pregevole nella sua disposizione quanto più nella sua semplicità e chiarezza offra all'organista maggiori risorse e maggior libertà d'azione.

Da ciò, come logica conseguenza, ne scende che i pistoncini fissi e i comandi vincolati una volta per sempre dal fabbricante devono essere ridotti al minimo possibile.

Sarebbe troppo lungo fermarsi su tutti questi punti; richiamerò solamente la vostra attenzione sopra l'ultima novità introdotta in Italia, già in uso in America per opera dei fratelli Casabant dal 1880 nell'organo di Notre-Dame di Lourdes a Montreal e di Roosevelt del 1885 nell'organo della First Congregational Church di New York: la combinazione "*aggiustabile*".

Prima di tutto, per intenderci bene e per evitare equivoci, dirò che si usa chiamare per pura convenzione, quantunque l'una e l'altra siano libere e l'una e l'altra siano aggiustabili, "*combinazione libera*" quel sistema, generalmente diffuso in Italia e altrove, nel quale i singoli registri vengono ripetuti nella consolle tante volte quante sono le combinazioni; "*combinazione aggiustabile*" invece quel sistema nel quale i singoli registri *non* vengono ripetuti nella consolle e possono essere ugualmente preparati tante volte quante sono le combinazioni.

L'effetto finale di ambedue i sistemi è lo stesso, però nella libera si ha un ingombro materiale e visivo con le relative difficoltà pratiche per usarla e tale ingombro aumenta in ragione del numero delle combinazioni; nell'aggiustabile, al contrario, vi è la massima semplicità e chiarezza poiché non vi è che una sola registrazione, quantunque sia il numero delle combinazioni.

La superiorità delle aggiustabili sopra le libere è ormai indiscussa presso i migliori organisti non solo italiani ma anche stranieri. Vediamo infatti gli organi più moderni, sia inglesi che francesi (quelli americani da un pezzo), forniti indistintamente delle aggiustabili.

Mi consta che anche in Germania tra breve se ne comincerà l'applicazione. A questo proposito l'Audsley nella sua opera monumentale "The Art of Organ Building" (Vol. I pag.261; Vol. II pag. 407) sin dal 1905 si meravigliava, considerando l'immensa

utilità delle combinazioni aggiustabili, come i fabbricanti europei non le avessero ancora introdotte nei loro organi.

Diversi sono stati i sistemi di realizzazione delle aggiustabili: basta osservare gli svariati brevetti presi dai fabbricanti americani. L'Audsley ne cita dieci che vanno dal 1883 al 1894. Dalla pratica sono stati rigettati tutti i sistemi nei quali le combinazioni non erano in un modo o nell'altro visibili. Il sistema ora seguito dalle più importanti fabbriche, e riconosciuto praticamente il migliore, è il seguente: si preparano per mezzo dell'aggiustatore le combinazioni desiderate sopra i pistoncini; quando uno di questi pistoncini entra in funzione i registri combinati si montano automaticamente. In tal modo l'organista controlla i registri con i quali suona; egli può cambiare e aumentare i registri a suo piacimento poiché questi sono sempre liberi di funzionare.

Ad alcuni per le segnalazioni piace illuminare il registro; ciò non si può disapprovare ma offre, secondo altri, gli inconvenienti soliti delle segnalazioni luminose: confusione visiva e facile mancata segnalazione a causa della fusione delle lampadine.

I fabbricanti, quindi, si accingeranno ad introdurre nei loro organi tali combinazioni, sono invitati a stare in guardia a non fare a ritroso la strada che altri hanno già percorsa e a partire dal punto riconosciuto il migliore della pratica organistica di molti anni, apportandovi tutti gli eventuali perfezionamenti che il loro genio costruttivo saprà escogitare. Circa i comandi combinati in modo stabile dal fabbricante, l'unico che non può omettersi è il "Crescendo"; altri più comuni nella pratica universale organistica (come il Ripieno, Ancie, Tutti) potrebbero anche omettersi.

Un'ultima osservazione a questo proposito: sia nel Crescendo che nel Tutti non devono essere inclusi i registri battenti; ciò risponde alla norma costante della buona arte della registrazione. Basta leggere le registrazioni messe nelle loro opere da tutti i buoni compositori organisti e conoscere le più sane tradizioni organistiche per convincersene. Questa norma, oltre a rispondere ai più sani criteri artistici, non è nuova; è vecchia quanto è vecchio il nostro organo italiano.

Una prova interessantissima di quanto affermo, e poco conosciuta, l'abbiamo nell'"Arte Organica" di Costanzo Antegnati, pubblicata nel 1608: "*(Figlio) Ho pur sentito suonare da valent'homini delle Canzoni diminuite anco con il tremolante. (Padre) Mi perdoneranno bene anco se dirò che non l'intendono e non sta bene perché rende confusione, et è segno che non hanno gusto di quel che fanno. Et ancora sotto il capitolo "Modo di registrar li Organi", il Fiffaro, quale da molti viene nominato registro di Voci Umane, che per dire il vero per la sua dolce armonia così si può dimandare, il qual registro bisogna suonarlo in compagnia del Principale solo, né bisogna metterci altro seco, perché parrebbe ogni cosa scordata, et si deve suonare adagio, con movimenti tardi, et legato più che si può*".

Non mi par ci sia bisogno di commenti. Se a qualche organista piacciono gli effettacci dell'organo da fiera, faccia pure! ma se li prepari da sé! Non è decoroso che il

nobile strumento glieli ammannisca in modo stabile, con incomodo e disgusto degli artisti seri e con offesa ad elementari criteri acustici.

L'organo di Chiesa

Ed ora, prima di terminare la presente, prendo brevemente in esame qualche idea diffusa intorno all'organo destinato alla Chiesa.

1) Spesso si sente fare una distinzione tra organo di Chiesa e da Concerto nel senso che, dato lo scopo a cui serve, l'organo da Chiesa non ha bisogno delle doti di prontezza necessarie assolutamente a quello destinato al Concerto. Questa è una distinzione inventata da alcuni per salvare i difetti costruttivi.

Le fioriture o ornamenti di ogni specie, i passi di agilità che troviamo sparsi in tutte le composizioni antiche, destinate prevalentemente alla Chiesa, ci mostrano il contrario. Se l'organo non obbedisce, tali passi o non vengono affatto o, se si riesce, a qualche cosa dopo molta fatica, non sono né nitidi né precisi. Inoltre tutti gli organi antichi, sopra i quali si sono ispirati i nostri compositori, sono di una mirabile prontezza tale da far meravigliare gli organisti moderni, costretti a lavorare giornalmente sopra un tardo o irregolare organo moderano.

2) Quando in Italia si è parlato di progresso dell'arte organaria, di grandi organi, di congegni atti a facilitare l'esecuzione organistica, di combinazioni aggiustabili, di tastiere a 61 note, di pedaliera a ventaglio a 32 note, qua e là si è sentito dire: son tutte belle cose, ma non necessarie per l'organo di Chiesa.

Permettetemi, o signori, che su questo punto parli con maggior franchezza di quella mia abituale, prendendo le cose quasi "ab ovo". Ammetto perfettamente che non sono cose necessarie; non sono però necessarie né le due tastiere, né i 58 tasti, né i 27 pedali, né le combinazioni libere, né i pistoncini fissi, non è necessaria né la musica figurata moderna, né quella antica polifonica: basta con il canto ufficiale della Chiesa: il canto gregoriano! E andando ancora avanti, non sono necessari i marmi, le pitture, le sculture, i mosaici, gli ori nelle chiese; i calici, le pianete, gli arredi preziosi. Non è necessaria nemmeno la chiesa; basta un piazzale all'aperto con l'altare da campo; anzi la sola pietra sacra!

A che prò i capolavori adornano i monumenti del cattolicesimo? A che prò le mirabili chiese che la nostra fede ha edificato? A che prò S.Pietro, S.Paolo e tante altre opere d'arte sparse in tutto il mondo?

Non è, signori, il principio della necessità che ha ispirato tutto ciò, ma quello di rendere il dovuto omaggio al Signore degli Eserciti al cospetto del quale è nullo tutto ciò che abbiamo di più bello e prezioso.

La Chiesa ha sempre favorito il progresso delle arti belle e ha voluto che tutte concorressero a glorificare il Creatore e a dare maggior splendore alle sacre funzioni.

Così anche la Musica, chiamata sin dall'infanzia a servire il culto, deve offrire tutto ciò che ha di più perfetto in se stessa ed è consono ai fini altissimi della Sacra Liturgia. "Arte vera, santa e universale" dice il Papa Pio X nel suo "Motu Proprio"; e nella Costituzione "Divini Cultus", parlando espressamente dell'organo, Papa Pio XI, felicemente regnante, dice: "desideriamo che, salve le norme liturgiche, tutto ciò che riguarda l'organo ogni dì più si sviluppi e trovi incremento".

Comprendo benissimo che non sempre sono possibili grandi organi, e che nei piccoli (per ragione di economia) non si possano pretendere tanti congegni a volte anche superflui. Comprendo benissimo la necessità di facilitare in tutti i modi lo studio dell'organo per ovviare alla mancanza di buoni organisti. Ciò che non comprendo è l'erroneo concetto che in chiesa si debba ammettere quasi lo scarto degli strumenti e che l'arte organistica si riduca ad essere considerata la cenerentola. Maggiormente non lo comprendo quando se ne fa questione di principio e si vogliono mettere limitazioni e restrizioni basate su criteri privi di qualsiasi fondamento.

Con simili restrizioni non avremmo avuto né un Frescobaldi, né un Cavazzoni, né un Merulo, né un Pasquini, né un Michelangelo Rossi, glorie e vanto della nostra letteratura organistica. Chiunque abbia un po' di buon senso non può che protestare contro questo insulso concetto allo stesso modo che gli organisti intelligenti, in nome del loro nobile compito affidato, insorgono contro la falange degli "strimpellatori" e contro coloro che vorrebbero, per creare organisti di Chiesa, mettere al progresso organistico e organario freni e limitazioni, dettate non da necessità ineluttabili ma da capricciose ragioni aprioristiche.

L'incapacità di alcuni, l'incomprensione di altri non possono servir di norma per discernere i limiti imposti dall'arte in servizio del culto. E' l'altissima missione che l'organo è destinato a compiere in chiesa la guida sicura e infallibile per il sano progresso e per l'evoluzione della gloriosa arte organistica e organaria.

SOMMARIO

CENNI BIOGRAFICI	pag.	1
PARTE PRIMA	pag.	6
Composizione degli organi antichi e moderni		
I-ORGANI ITALIANI		
a) Organi antichi.		
1. Numero delle tastiere		
2. Numero dei tasti		
3. Accoppiamenti		
4. Registri		
5. Sonorità		
b) Organi moderni.		
II-ORGANI FRANCESI		
a) Organi antichi.		
1. Numero delle tastiere		
2. Numero dei tasti, Pedaliera		
3. Registri		
4. Fisionomia delle tastiere		
5. Sonorità		
III-ORGANI TEDESCHI		
a) Organi antichi.		
1. Numero delle tastiere		
2. Numero dei tasti		
3. Pedaliera		
4. Registri e divisione dei diversi corpi		
b) Organi moderni.		
1. Sguardo generale		
2. Nuove tendenze		
3. Difetti		
4. Recitativo moderno		
PARTE SECONDA	pag.	25
Norme di registrazione		
I-ITALIANI ANTICHI		
a) Antegnati, Diruta		
b) Indicazioni di Zipoli, Banchieri, Azzolino della Ciaia ecc.		
II-FRANCESI ANTICHI		
1.2. Norme di Mersenne e di altri autori		
3.Indicazione di registri		
4. Norme di D. Bédos de Celles: riassunto.		
III-TEDESCHI ANTICHI		
norme dedotte da:		
A) Opere varie e avvertimenti -Scheidt, Werckmeister, Mattheson, Adlung, Marpurg.		
B) Indicazione dei registri- Vari autori e Bach		
C) Criteri generali		

PARTE TERZA Come venivano registrate le composizioni antiche.	pag. 39
I-COMPOSIZIONI ITALIANE. A) e B) Criteri generali e riassunto	
II-COMPOSIZIONI FRANCESI. Considerazioni particolari	
III-COMPOSIZIONI TEDESCHE. Relazioni tra l'arte organaria italiana e tedesca -Esecuzione dei A) Corali B) Preludi, Fughe, Toccate, ecc.	
PARTE QUARTA Principi fondamentali di registrazione.	pag. 52
A) Rapporti tra registrazione, struttura e carattere delle composizioni.	
B) Principi fondamentali.	
I Concezione originaria	
II Volontà del compositore	
III Corrispondenza della registrazione	
IV Registrazione-base	
V Registrazioni accessorie	
Riassunto pratico- Difficoltà- Applicazioni alle composizioni di Bach e di Franck	
C) Criteri particolari	
I Amalgama: considerazioni circa il timbro, l'intensità e l'altezza	
II Singoli registri e registrazioni: registri da solo; sonorità contrastanti; uso di alcuni registri in particolare; varietà e chiarezza delle registrazioni	
PROGETTAZIONE DEGLI ORGANI	Pag. 72
Breve riassunto delle composizioni degli organi antichi.	
I- Criteri generali	
1) Corrispondenza dell'organo alle esigenze della letteratura organistica	
2) Caratteristiche nazionali	
3) Fisionomie proprie delle diverse tastiere	
4) Distribuzione dei registri	
5) Registri di mutazione	
6) Distribuzione dei registri secondo le tradizioni organistiche	
7) Registri al pedale	
8) Ubicazione e destinazione dell'organo	
II- Criteri particolari	
1) Circa i complementi armonici	
2) Circa la prevalenza dei registri	
3) Applicazione di un progetto di 51 registri	
Considerazioni generali e sottrazioni	
Dettagli nei progetti	
Considerazioni e conclusioni	
APPENDICE I Diruta- Discorso per concertare li registri dell'organo	pag. 87
APPENDICE II Composizione di alcuni organi antichi	pag. 89
BIBLIOGRAFIA	pag. 108
RELAZIONE L'esecuzione musicale organistica in rapporto alla costruzione dell'organo	pag. 116