

# Compendio pratico per l'organista liturgico: la musica francese dei secoli XVII e XVIII.

## 1 Introduzione

Questo breve articolo nasce allo scopo di fornire all'utente organista una guida su come impostare l'esecuzione di opere appartenenti alla cosiddetta "scuola d'organo francese" nel contesto della liturgia nelle parrocchie italiane. La scelta di trattare questo genere in specifico nasce dall'osservazione che molti brani ascrivibili a questa scuola sono di facile esecuzione, breve durata e notevole effetto musicale – tre qualità che caratterizzano un eccellente brano strumentale liturgico – ma non sembra facile eseguirli sul tipico organo parrocchiale senza, almeno in apparenza, comprometterne la musicalità. L'organista in suolo italiano, infatti, si troverà frequentemente a contatto con strumenti delle più disparate tipologie, ma eccetto casi piuttosto rari, far combaciare le indicazioni originali dei maestri francesi con la tavolozza timbrica disponibile apparirà un'impresa quanto meno ardua.

Chiariamo subito che l'intera trattazione adotta un punto di vista estremamente pratico e scevro da considerazioni filologiche; non sprecheremo (perché di spreco si tratterebbe) alcuna parola sull'appropriatezza di adattare questi brani a strumenti di scuola e stile totalmente diversi, né ci faremo alcuno scrupolo nel suggerire un cambio radicale nel carattere in un brano, se l'alternativa è non poterlo eseguire. Per l'organista di parrocchia v'è assoluta necessità di sfruttare ogni singola risorsa timbrica per ricavare, da ogni brano, il risultato massimale in termini di *musicalità* e di *pertinenza liturgica*.

Non è inoltre nostra intenzione quella di stilare un trattato teorico-pratico sulla registrazione organistica né abbiamo la pretesa che queste pagine possano sostituire l'esperienza e la profonda saggezza di tanti organisti esperti. Tuttavia, e ci preme ribadirlo ancora, questo scritto non nasce dalla mera semplificazione di nozioni astratte trovate in un manuale, in un corso scritto; di teoria si troverà soltanto il minimo indispensabile per inquadrare la tematica e quanto abbisogna per evidenziare certe problematiche d'interpretazione. Tutt'altro: questa trattazione si basa sull'esperienza diretta sul campo e su quella indiretta di maestri e insegnanti, la quale è stata unita sia al necessario fondamento teorico che al necessario buonsenso.

Dopo aver fornito un succinto quadro storico sull'organo e la sua musica

nella Francia dei secoli XVII e XVIII, ripercorreremo la tecnica esecutiva più comune e vedremo come la si può impiegare in un contesto liturgico; in seguito, daremo consigli pratici su come interpretare le tipologie di brani più comuni, terminando con due esempi pratici di registrazione.

## 2 Un po' di storia: la scuola classica d'organo francese.

La “scuola classica d'organo francese”, frequentemente abbreviata in “scuola d'organo francese” qualora non vi sia confusione con le successive manifestazioni musicali tipiche dell'ambiente organistico in Francia (*i.e.* la corrente post-romantica sulla scia di Franck e, ancora dopo, Widor), nasce approssimativamente a metà del secolo XVI, con il progressivo distacco dallo stile severo polifonico e la successiva creazione di uno stile molto ornato ed adattato alle caratteristiche tecniche dell'organo classico francese, le cui caratteristiche si andavano definendo parallelamente.

Un fatto peculiare di questa scuola è che i suoi principi generali furono più o meno codificati in diversi trattati coevi: le tecniche di esecuzione e di registrazione da François Couperin e da Guillaume-Gabriel Nivers, le tecniche di costruzione degli organi da Dom Bedos des Celles, il cui trattato *L'art du facteur d'orgues* divenne la base per le successive monografie d'organaria.

Per capire bene la natura delle opere appartenenti a questa scuola, occorre soffermarsi sulle circostanze in cui esse vennero generate. I compositori erano quasi tutti clavicembalisti oltre che organisti e, sebbene fossero in larga parte titolari di strumenti prestigiosi in cattedrali importanti, hanno lasciato relativamente poche opere e di minor complessità rispetto ad autori tedeschi contemporanei come Buxtheude o Bohm e soprattutto Bach.

La mancanza di grandi opere individuali si deve al fatto che la principale occupazione degli organisti francesi consisteva nell'improvvisazione estemporanea su temi inerenti alla liturgia (una pratica che si riconoscerà essere tutt'oggi comune nelle grandi chiese francesi), e non avevano tempo o interesse per trascriverle e tramandarle.

Il ruolo dell'organista era principalmente quello di dialogare con i cantori, secondo la pratica dell'*alternatim*, sviluppando autonomamente la melodia gregoriana. In seguito all'organo fu concesso più spazio, fatto che canalizzò maggiormente l'interesse dei fedeli verso esecuzioni sempre più audaci e

virtuosistiche.

Gli autori del primo periodo come Jean Titelouze, Charles Racquet e François Roberday ancora risentono dello stile severo e le loro opere sono essenzialmente scritte in una complessa polifonia d'estrazione rinascimentale, alleggerita da un uso variegato della registrazione e da sporadici abbellimenti. Essi gettarono le basi di quello stile che la generazione successiva perfezionerà e consoliderà: autori con Nicholas Lebègue, Jacques Boyvin e Nicholas de Grigny alternano brani polifonici molto ornati a pezzi più coloristici, che mettono in risalto le qualità timbriche dello strumento; in séguito questa tendenza verrà portata all'estremo da autori come Louis Marchand, François Dandrieu, Louis-Claude Daquin e Michel Corrette, compositori del periodo più florido della scuola; è dopo questi anni (seconda metà del XVIII secolo) che si trapassa la soglia fra maestria tecnica e pura esibizione del virtuosismo, con autori come Claude Balbastre, Jean-Jacques Beauvarlet-Charpentier e Guillaume Lasceux. La musica di questo periodo è spesso ricca di effetti sonori ed è, alle volte, talmente ricca di abbellimenti e fioriture da risultare generalmente di dubbio gusto all'interno di una celebrazione liturgica; basti pensare che era pratica comune, all'epoca, impostare offertori o altri brani su note canzoni popolari, in una deriva non molto dissimile da quella che ha subito la musica organistica italiana durante il Risorgimento.

### **3 L'organo tipico nella Francia dell'epoca.**

Una delle peculiarità della scuola d'organo francese è l'attenzione verso la registrazione e alla resa timbrica: i compositori indicavano, sovente in modo molto preciso, i registri e le tastiere da utilizzare; è quindi importante comprendere quale fosse la tipica tavolozza timbrica che un organista poteva trovarsi davanti nella Francia di quegli anni.

Già dalla fine del Cinquecento, l'organo francese assume quelle caratteristiche chiave che poi conserverà nei secoli seguenti: molteplici tastiere ognuna corrispondente ad un corpo d'organo con identità sonora ben definita, pedaliera con pochi registri di taglia grave, ma in genere indipendente, estrema varietà di registri di mutazione e ad ancia sui manuali.

Lo strumento tipico dell'epoca classica della musica d'organo francese poteva possedere fino a cinque tastiere e pedaliera, generalmente così ripartite dal basso verso l'alto: un positivo tergale, il grand'organo, il recitativo e, a seguire, due tastiere utilizzate per registri speciali.

Il positivo (*Positif*) di solito era collocato alle spalle dell'organista; si basava su un registro tappato di 8 piedi (*Bourdon*) e conteneva sempre un'ottava di flauto, più raramente una seconda ottava di tipo principale. Seguivano piccole mutazioni (usualmente XII, XV, XVII, XIX in canne di flauto o principale flautato) e registri ad ancia di poca potenza (cromorno, regale, piccola tromba). In organi più grandi potevano essere presenti anche mutazioni composte acute (spesso coronamento di una piccola piramide di fondi su base 4') o dalla potenza ridotta e altri registri ad ancia.

Il corpo principale (*Grand Orgue*) conteneva i fondi più sonori (*Montre*) sia in base 16 che 8 piedi, e i loro derivati (*Prestant 4'*, *Doublette 2'*, *Quinte 2.2/3'*), che facevano da base per i registri di mutazione composta noti come *Fourniture* (mistura grave) e *Cymbale* (mistura acuta), entrambi formati da canne di tipo principale, intonate per ottava e per quinta; la famiglia dei flauti era invece rappresentata solitamente da flauti aperti di 8 e 4 piedi e da un cornetto completo, per assoli o per rinforzo delle ance; quest'ultime consistevano generalmente di due *Trompette* da 16 e da 8 piedi, adatte all'impasto con altri registri; talvolta era il *Grand Orgue* a contenere la *Voix Humaine* (il caratteristico registro ad ancia noto in Italia anche come *Voce Corale*) e altri registri di tromba dal timbro più squillante. Se l'organo aveva solo due tastiere, allora almeno una tromba era intonata più forte, in modo da servire anche come registro solista.

Dalla terza tastiera in poi, il numero di registri diviene sempre più limitato. La terza tastiera (*Récit*) tradizionalmente si estendeva solo dal sol tenore (appena sotto il do centrale) in su e conteneva due bordoni di 8 e 4, un cornetto a cinque file più dolce di quello del *Grand Orgue* e la *Voix Humaine*, talvolta dotata di tremolo indipendente; negli strumenti più ampi, il *Récit* poteva avere estensione completa e possedere altri registri di tipo flautato, piccole mutazioni (generalmente le quinte *Nasard 2.2/3'* e *Larigot 1.1/3'*) e altre ance complementari (*Trompette* più dolci, *Hautbois* negli organi più tardi).

La quarta e la quinta tastiera si identificavano, in ordine non codificato, nel *Clavier de Bombarde* e nell'*Echo*. Il primo corpo conteneva registri ad ancia particolarmente squillanti e sonori, di solito tutti appartenenti alla famiglia delle trombe, di 16, 8 e 4 piedi (*Clarion* o *Clarín*), complementato da un registro di cornetto a canne larghissime. Sono attestate anche ance *en chamade*, vale a dire disposte orizzontalmente ed alimentate da pressioni molto alte, ma solamente negli organi più tardi. Il corpo *Echo* era invece collocato in alto, o molto all'interno nella cassa dell'organo, ed il suo con-

tenuto generalmente si limitava a pochi registri flautati, al più un registro di cornetto o di mutazione semplice.

Infine, la pedaliera poteva avere dalle 12 alle 30 note e possedeva di solito dei registri labiali di 16 e 8 piedi (alcune volte uniti assieme perpetuamente) e registri ad ancia molto forti (*Bombarde* e *Trompette*). A giudicare da alcune composizioni (specialmente quelle del de Grigny), pedalieri più autonome non erano infrequenti; se ne può dedurre che anche le pedalieri potesse avere diverse famiglie di labiali, corrispondenti a diverse intensità sonore.

Quattro erano gli impasti principali che un organista utilizzava nelle esecuzioni, oltre, ovviamente, ai registri solistici:

1. il *Plein Jeu*, ovvero l'unione di *Montre*, *Prestant*, *Doublette*, *Fourniture* e *Cymbale*, sia in base 16 che 8 piedi. Corrisponde più o meno al Ripieno italiano ed era utilizzato per i brani maestosi, di tipo polifonico. Poteva (in casi molto rari) essere unito alle *Trompette* per ottenere più intensità;
2. i *Jeux Doux*, ovvero i “registri dolci”, un impasto che consiste di bordoni e flauti dolci di 8 e 4 piedi; veniva utilizzato come accompagnamento per i registri d'assolo, o come base per i brani più meditativi. In molti casi è sottinteso che i *Jeux Doux* andavano selezionati tra i registri del *Positif*, ma in diverse composizioni si menzionano più piani sonori, lasciando intendere che lo stesso impasto fosse utilizzato anche sul *Grand Orgue*;
3. il *Fond d'Orgue*, ovvero l'unione di tutti i registri di fondo di 8 e 4 piedi. Rappresenta la versione più forte del *Jeux Doux* e veniva utilizzata nei brani in stile severo, oppure per interludere brani di tipo differente;
4. il *Grand Jeu* è l'impasto caratteristico dell'organo francese. Consiste, tradizionalmente, nell'unione di tutti i registri flautati, sia di fondo (*Bourdon*, *Flûte*) che di mutazione semplice (*Nasard*, *Larigot*) e composta (*Cornet*), assieme a tutti i registri ad ancia di 16 e 8 piedi. Si noterà la mancanza di un registro di 2 piedi; in effetti, è esistita una diatriba se il registro di *Doublette* fosse o meno da inserire nel *Grand Jeu*. Negli strumenti più grandi era talvolta presente un flauto di 2 piedi, noto come *Quarte de Nasard* (effettivamente il registro è intonato una quarta sopra il Nazardo), con lo scopo preciso di completare armonicamente l'impasto. Il *Grand Jeu* è il tipico suono scintillante dei fastosi *Dialogue*, brani vivaci in cui si apprezza il contrasto fra vari

corpi sonori: il *Grand Jeu* del *Grand Orgue*, il *Grand Jeu* del *Positif* (sovente designato *Petit Jeu*), il *Cornet* del *Récit* e talvolta anche l'*Echo*.

## 4 Tecnica e ornamentazione.

Due sono le caratteristiche tecniche comuni a tutti i brani della scuola classica d'organo francese: la prima, è la presenza massiccia di abbellimenti, frequente anche in voci interne di brani polifonici e dirompente nei brani d'assolo e nei dialoghi; la seconda è la pratica esecutiva degli organisti dell'epoca, i quali eseguivano ogni successione di crome come se fossero crome puntate, ognuna seguita da una semicroma. L'effetto di questa tecnica, nota come *inegalité*, è quello di eseguire un inciso scritto



come se fosse scritto in questa maniera:



Questa tecnica è particolarmente insidiosa nei brani fugati, poiché maschera la scrittura imitativa e introduce una sorta di “andamento saltellante” che è molto facile trascinare nel comico o grottesco, rimuovendo da queste composizioni quella *gravitas* che invece è necessaria ai misteri eucaristici. Si ricordi che lo scopo di questa tecnica era impressionare l'ascoltatore tramite sfoggio di virtuosismo ed audacia. Un organista, durante la liturgia, dovrebbe invece scegliere oculatamente le licenze virtuosistiche da offrire all'assemblea.

All'esecutore meno esperto, la pletora di trilli, mordenti e appoggiature può apparire assai scoraggiante, dato che, in molti casi, la loro esecuzione assieme al ritmo vagamente sincopato prodotto dalle molteplici appoggiature e dall'*inegalité* sembrano precludere una conduzione “omogenea” del brano, dando la sgradevole impressione di non padroneggiare il *tactus* del pezzo e distraendo l'ascoltatore in modo non favorevole.

Proponiamo, quindi, la seguente politica – chiamiamola pure “vandalismo filologico” – sugli abbellimenti e sulla tecnica da adottare; questi accorgimenti permetteranno di godere della vibrante musicalità di questi brani, pur privandoli della parte più selvaggiamente virtuosistica.

1. Si limiti al minimo la complessità di *ogni* abbellimento<sup>1</sup>, evitando cioè mordenti doppi e trilli composti che, altrimenti appesantirebbero il brano. Ad esempio, nelle note lunghe è frequente interpretare il mordente inferiore come mordente doppio; preferiamo, invece, la sua realizzazione tradizionale, così:



2. Si evitino troppi abbellimenti ravvicinati in una stessa frase musicale, specialmente se il brano è polifonico, contrappuntistico o a molte voci che procedono assieme (vedere sotto per capire quali sono i brani tipici che rientrano in questa categoria). Troppi abbellimenti di seguito rendono l'esecuzione complicata per l'organista meno esperto, conferiscono un sapore troppo concertistico al brano e distraggono l'ascoltatore dallo sviluppo armonico, che è solitamente molto interessante. Come esempio pratico, consideriamo il seguente frammento del *Kyrie en taille* di Nicholas de Grigny (un autore che certo non ha mai lesinato nell'uso degli ornamenti):

---

<sup>1</sup>Aggiungiamo, in nota, una considerazione che, ad una prima stesura di queste note, era parsa scontata ma che vale la pena di ribadire. Gli abbellimenti vanno sempre eseguiti sul battere, mai in levare; talvolta (leggi: spesso) l'autore vuole che l'abbellimento inizi in levare e, a questo scopo, inserisce appoggiature o altri segni appositi, ma, salvo che in questi casi, gli abbellimenti iniziano sul battere. Gli esecutori meno esperti (purtroppo, anche molti esecutori blasonati) avranno senza dubbio la tendenza contraria, cioè a suonare l'abbellimento sul levare (in anticipo rispetto alla nota), poiché questa pratica dà l'illusione di rendere stabile il ritmo. In realtà, l'ascoltatore percepisce l'effetto diametralmente opposto. Ecco perché è opportuno limitare la complessità degli abbellimenti: così facendo, si riduce anche il rischio di suonarli in levare.



ed ecco come andrebbe eseguito rispettando tutti gli abbellimenti come sono scritti:



Si capisce che un'esecuzione di questo tipo, oltre ad essere piuttosto faticosa, risulta pesante all'orecchio di un ascoltatore medio (che, in tutta franchezza, sarà difficilmente educato a recepire e comprendere una simile interpretazione). Tuttavia, se rimuoviamo con giudizio tutti quegli abbellimenti che "contorcono" le frasi, otteniamo qualcosa di questo tipo:



che pur tradendo le indicazioni del de Grigny di buona misura, riesce a comunicare meglio il significato armonico del passaggio ad un ascoltatore moderno. Si noti, in particolare, l'appoggiatura sul mordente in battuta 3, che è stata trasformata in un gruppetto che risolve il mordente sul do diesis in battuta 2; questo è uno stratagemma generale di cui parleremo nel punto successivo.

Questo principio si applica in modo particolare alle fughe ed ai brani imitativi a più corpi d'organo, che venivano letteralmente riempiti di audaci fioriture, talvolta per mascherare un contrappunto banale. Se ne ritrova, invece, meno necessità nei brani con poche voci o con una voce che spicca sopra le altre. Chiaramente il tempo dell'esecuzione è un altro discriminante per decidere quali fioriture “tagliare”.

La domanda fatidica è, ovviamente, quali abbellimenti eliminare e quali lasciare? Non è possibile dare delle indicazioni universalmente valide, tuttavia forse vale la pena riflettere sulla necessità di un abbellimento sia se ricade nella seguente lista:

1. tutti gli abbellimenti simultanei, cioè che appaiono in più voci allo stesso battere, ma hanno direzioni o lunghezze diverse. Per esempio:



Quale dei due abbellimenti sia più opportuno eliminare, dipende dal contesto e dall'armonia circostante. Generalmente, è preferibile eliminare gli abbellimenti più estesi;

- (a) trilli e mordenti su note che non ricevono un accento naturale nel brano; il più delle volte si tratta di abbellimenti su note di passaggio, che hanno l'effetto di “sincopare” leggermente il ritmo del pezzo. Ad esempio:



- (b) tutti gli abbellimenti nelle voci interne dei brani polifonici o fugati, a meno che non si tratti di abbellimenti appartenenti al soggetto o partecipanti ad un *ritardo armonico*. Ad esempio in questo frammento



possiamo vedere come il mordente superiore sul sol contralto è stato mantenuto, in quanto riprende il mordente superiore sul fa del basso (l'appoggiatura è stata rimossa in accordo al punto (4) successivo, poiché ripeteva una nota precedente), così come è stato mantenuto il mordente sul fa diesis finale, che ritarda la cadenza; sono stati invece eliminati l'appoggiatura sul mi del contralto e il successivo mordente sul fa.

- (c) abbellimenti che, sia per complessità, sia per abbondanza, mascherano una linea melodica importante; ad esempio, nelle fughe sopra un *cantus firmus* gregoriano, il soggetto è frequentemente arricchito da abbondanti abbellimenti che a volte non si ripetono nelle entrate successive (gli abbellimenti del controsoggetto possono essere eliminati seguendo i punti precedenti). Ad esempio, prendiamo la famosa fuga sopra *Ave, maris Stella* di Nicholas de Grigny:



L'esposizione del soggetto è costellata da pesanti abbellimenti che, oltre a mascherare il *cantus firmus*, alterano il ritmo del brano; si noti, però, che il soggetto viene esposto non ornato nella seconda ripresa, mentre il controsoggetto continua con lo stesso stile ornato. Sugeriamo, quindi, di procedere come segue:



2. Gli abbellimenti che consistono di gruppi di note molto veloci rispetto al ritmo generale del brano andrebbero re-interpretati in un tempo più coerente con l'insieme; questo vale soprattutto per i brani di natura imitativa e polifonica, in cui gli intervalli non sono ampi e la scrittura è di tipo severo. Dato che il più delle volte rimuovere pedissequamente questi abbellimenti porterebbe a vistose incongruenze del brano, è consigliabile “risolverli” seguendo il tempo naturale del brano, indotto dal contesto. Ad esempio (finale del *Kyrie en taille* di de Grigny già citato sopra):

The image displays two musical staves for a piano accompaniment in common time (C). The top staff shows the original notation with several ornaments (trills and mordents) on the upper line. The bottom staff, labeled "modifiche suggerite:", shows the same passage but with the ornaments smoothed out to maintain a consistent tempo. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

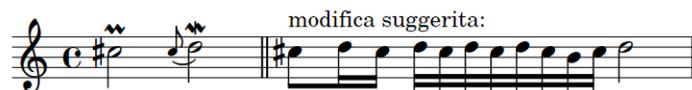
Si osservi come la cellula sincopata all’inizio della seconda battuta sia stata “distesa”, unendola con continuità al successivo mordente superiore. La voce di mezzo (tenore) è stata privata degli abbellimenti, in accordo col punto (2).(c) di cui sopra.

1. Le appoggiature che ripetono la nota precedente; si tratta di un ornamento assai frequente nella musica di questo stile (anche e soprattutto in quella per clavicembalo) ed ha fondamentalmente l’effetto di aggiungere interesse ad una linea melodica. Tuttavia, un uso smodato dell’appoggiatura provoca anomalie nel ritmo e, se non si è esperti nell’interpretare questa musica, finisce per condurre il pezzo “a scatti”, senza fraseggio.

Bisogna appellarsi al buon senso nell’apportare delle modifiche, dato che non sempre è facile alleggerire alcuni incisi in modo da mantenerne

il senso musicale; una buona linea guida potrebbe essere quella di “realizzare” la nota appoggiata, cioè incorporarla nel battere della nota reale o al levare della nota precedente. Lo stesso principio si dovrebbe applicare quando la nota finale di un abbellimento coincide con la nota successiva; per evitare una cesura nel fraseggio è opportuno modificare gli abbellimenti in modo che la frase scorra fluidamente.

Quando l'appoggiatura precede un mordente e ripete una nota precedente, allora si consiglia di eliminarla. Se, tuttavia, la nota precedente ha già un abbellimento, si può considerare l'idea di trasformare l'appoggiatura in un gruppetto sulla prima nota, lasciando libera la seconda. Ad esempio:



che è esattamente ciò che è stato fatto nell'esempio al punto (1), battute 2 e 3.

2. L'uso dell'*inegalité* va contenuto in misura significativa, tanto da considerarlo a livello di un effettivo abbellimento. Se ne può fare un uso più libero nei brani lenti e maestosi, come i *Plein-Jeu* (vedere sotto), oppure in alcuni passaggi di brani a carattere solistico; ma è altamente sconsigliato farne uso nei brani contrappuntistici ed imitativi, per i motivi citati in precedenza. Un esempio tipico in cui è quasi d'obbligo utilizzare l'*inegalité* è negli *incipit* in levare di brani accordali lenti; ad esempio, si consideri il seguente *incipit* del noto *Plein Jeu* di Louis Marchand:



che, per mezzo dell'*inegalité*, viene eseguito all'incirca così:



Ora, è vero che il brano presenta una struttura polifonica piuttosto complicata, ma ad una analisi attenta risulterà chiaro che Marchand utilizza ritardi e cadenze ingannevoli per conferire al brano un tono di ieratica marzialità; questa caratteristica verrebbe a disgregarsi se l'*incipit* venisse eseguito *a tempo*, giacché la terzina introduttiva in ritmo puntato imprime il giusto andamento cadenzato a tutto il brano.

3. Per quanto riguarda la scelta dell'articolazione, si applichino le convenzioni dettate dal buon senso che caratterizza la tipica articolazione organistica: dosare il legato in modo da dare risalto alle frasi chiave, mantenere un generico tocco separato per il resto dei casi. Resta inteso che queste norme vanno adattate all'organo e alla struttura che lo ospita (meccanica, prontezza d'attacco delle canne, acustica dell'edificio), fattori che dovranno determinare anche il tempo da scegliere. Per esempio, eseguire un *Trio* a tempo molto rapido in una grande chiesa dal lungo riverbero, con un organo romantico o post-romantico (quindi con canne poco "pronte" all'attacco) risulterebbe un proverbiale "pasticcio". Per contro, l'esecuzione dello stesso brano in una piccola cappella, con un positivo a baule, in tempo assai sostenuto ed articolazione assai separata sortirebbe un effetto comico e decisamente poco artistico.

Il lettore non si lasci intimorire dall'intrico dei punti precedenti: essi sono, inevitabilmente, dei suggerimenti generici, delle linee guida, non delle procedure da applicare in modo algoritmico. In musica è molto più importante la bontà dell'esecuzione che l'attenersi ai dogmi di un manuale generico; *ergo*, l'ultima parola spetta sempre alla sensibilità dell'esecutore che, avendo esperienza del suo strumento e dell'ambiente in cui risuona, saprà adattare queste idee generali di caso in caso.

## 5 Comuni forme musicali e loro impiego nella pratica liturgica.

I compositori della scuola francese coltivarono perlopiù forme compositive suddivise in più movimenti separati (*suite*, messe, inni, versetti da alternare a cantici e salmi) e brani singoli, ma composti da più sezioni chiaramente identificabili (offertorio, *noël varié*).

Riportiamo qui alcune delle tipologie più consuete che si incontrano; per ognuna di esse, illustreremo quali registri venissero utilizzati originariamente, daremo indicazioni generiche sulla registrazione attuabile su un organo moderno e cercheremo di inserire ogni brano in uno o più momenti liturgici.

### 5.1 *Plein-Jeu*.

I brani denominati *Plein-jeu* o *Prélude* sono in genere brani omogenei, in tempo binario, di andamento moderato e scritti in stile piuttosto severo. Pensati come brani introduttivi, generalmente venivano eseguiti con un impasto di tipo *Plein Jeu* o *Fond d'Orgue* e, a seconda dell'uso che se ne fa, è possibile eseguirli con impasti affini (Ripieno o impasto di registri di fondo) o anche con registrazioni più sommesse (flauti gravi o violeggianti). La collocazione liturgica può essere identificata in due filoni:

- come brano d'apertura, di introduzione (all'ingresso o come invitatorio per un canto); in questo caso è consigliata una registrazione abbastanza presente (registri di fondo di 8, 4 e 2 piedi, Ripieno, eventualmente qualche ancia per concludere);
- come brano meditativo o di interludio (all'offertorio o alla comunione, oppure durante l'adorazione eucaristica). Questo tipo di collocazione è leggermente più audace in quanto non tutti i *Plein Jeu* hanno un carattere adeguato; comunque, nella maggior parte dei casi una registrazione dolce, con registri di fondo gravi e violeggianti discreti, è l'ideale.

### 5.2 *Récit*.

*Récit* è il termine generico utilizzato per designare quei brani in cui una delle voci deve essere messa in evidenza mediante un registro specifico. Si possono ripartire in due categorie a seconda del tempo: brani lenti e brani rapidi.

In tutti i casi, l'accompagnamento viene affidato a una combinazione di tipo *Jeux Doux*.

Per i brani lenti, si consiglia di utilizzare sonorità dolci e sommesse; quindi un accompagnamento formato da flauti o bordoni dolci. Distinguiamo i seguenti brani:

- *Récit de Chromorne*, in cui il canto è affidato tradizionalmente al Cromorno del *Positif* e l'accompagnamento ai *Jeux Doux* del *Grand Orgue*. Solitamente piuttosto ricchi di abbellimenti, si possono utilizzare durante qualunque momento meditativo della liturgia (ad esempio, durante la comunione o durante l'adorazione eucaristica), oppure come invitatorio per il canto dei vesperi. Riguardo alla registrazione, è sufficiente utilizzare un registro di buone qualità timbriche per la voce solista: se il Cromorno non è disponibile, un Oboe unito ad un violeggiante può essere utilizzato. Oppure, se un'ancia non è disponibile, si può utilizzare il Principale del Grand'Organo o un registro di piccola mutazione.



- *Récit de Cornet*, in cui il canto veniva affidato, appunto, al *Cornet* della terza tastiera (o al *Cornet* del *Grand Orgue* in caso di organi a due tastiere) e l'accompagnamento ai *Jeux Doux*. Valgono perlopiù le stesse indicazioni date per il *Récit de Chromorne*; tuttavia si presti attenzione al fatto che il registro di *Cornet* ha generalmente un'agilità maggiore del *Chromorne*, caratteristica che si riflette spesso nella maggior frequenza di episodi di *bravura* nei *Récit de Cornet*. Sarà quindi opportuno esaminare attentamente la voce solista ed individuare il registro disponibile che offre la maggior resa in termini di chiarezza ed espressività.

The image shows a musical score for two parts: 'Cornet' and 'Jeux Doux'. The 'Cornet' part is written on a single treble clef staff in 3/4 time, featuring a melodic line with various ornaments and dynamics. The 'Jeux Doux' part is written on a grand staff (treble and bass clefs) in 3/4 time, providing a harmonic accompaniment with sustained chords and moving bass lines.

- *Récit de Nasard*, il cui canto è generalmente affidato a *Bourdon 8*, *Flûte 4* e *Nasard 2.2/3*. Quando la voce solista è il soprano (*dessus*) il brano ha tipicamente un carattere più spigliato ed è necessario utilizzare registri sufficientemente chiari. Nei casi più rari in cui la voce solista sia al tenore (*taille*) il brano è più lento e può essere eseguito anche con registri meno pronti all'attacco.

The image shows two musical scores. The first is for 'Jeux Doux', written on a grand staff in 12/8 time, with a melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef. The second is for 'Nasard', starting at measure 3, also on a grand staff in 12/8 time, featuring a more active melodic line in the treble clef and a supporting bass line.

- *Récit de Tierce*, si differenzia dal *Récit de Cornet* per l'utilizzo di registri di taglio stretto (tipo principale), generalmente allocati nel *Positif* o nel *Clavier de Bombarde*. La combinazione tipica è *Bourdon*, *Prestant 4'*, *Doblette 2'* e *Tierce 1.3/5'* con aggiunta opzionale di *Quinte 2.2/3'*. In letteratura è quasi universalmente presente nella versione *Tierce en taille*, in cui la parte solista viene affidata al registro di tenore. Senza ombra di dubbio si può dire che le *Tierce en taille* siano tra i brani più suggestivi prodotti da questa scuola, grazie al timbro unico che la terza assume nel registro medio-grave; tuttavia è assai difficile che un organo italiano possieda registri di terza sufficientemente potenti per eseguire questi brani con registrazione analoga all'originale. I registri di Cornetto sono o tradizionalmente relegati alla tessitura acuta o sono intonati in modo troppo dolce; negli strumenti più ampi, un registro

di Sesquialtera forte unito a canne di tipo principale (fino alla Decimaquinta) è però un ottimo compromesso. Altrimenti, in molti casi si ottiene un effetto abbastanza gradevole assegnando la parte solista a Principale, Ottava e Duodecima o Decimaquinta.



- *Récit de Voix Humaine* è il caratteristico assolo affidato al registro di *Voix Humaine* del *Grand Orgue* o del *Récit*. In genere è un brano dal carattere assai intimistico e meditativo. Un registro di Voce Corale tipico degli organi italiani del secolo scorso è perfetto se arricchito con un Bordone 8' ed il tremolo; questo tipo di brano è però ben adattabile anche ai soli registri labiali e spesso le registrazioni più semplici offrono inaspettatamente l'effetto migliore: si provi ad affidare l'accompagnamento a un Bordone di 8 piedi e la voce solista ad un Flauto 4' con tremolo.



- *Récit des Flûtes* (talvolta denominato *Concert des Flûtes*) è forse la tipologia più versatile. Si tratta di un brano che mette in mostra i registri dolci dell'organo, più precisamente quelli della famiglia dei flauti. In genere vi sono due piani sonori alternati, corrispondenti alle due famiglie di flauti appartenenti a *Grand'Orgue* e *Positif*. Possono esistere varie tipologie di *récit*, da brani meditativi di notevole sviluppo armonico a pezzi più animati, di carattere più spigliato. Possiamo utilizzarli come brani di interludio (comunione o offertorio), introducendo anche registri più particolari (Viola, Viola da Gamba, Flauto Armonico...) oppure utilizzare il solo Bordone 8' per l'elevazione.

- Una menzione speciale va fatta per i brani *en dialogue*; si tratta di *récit* ordinari, in cui la voce solista si alterna fra due registri di colore diverso. Molto comuni sono i dialoghi fra *Chromorne* (o *Trompette*) e *Cornet*, oppure fra *Basse* e *Dessus* di *Chromorne*. È importante mantenere il carattere dialettico di questi pezzi, sottolineando l'ingresso delle due parti soliste con registri appartenenti a piani timbrici complementari ma sensibilmente diversi. Negli organi con potenzialità ridotte, si può far dialogare il registro solistico principale con i registri d'accompagnamento, suonando quindi la seconda voce solista con gli stessi registri utilizzati per l'accompagnamento.

I brani rapidi si riconoscono a causa della scrittura a voci indipendenti e le figurazioni più mobili. L'accompagnamento non è statico come nei brani precedenti, così come la voce solista è ricca di salti ampi e di interventi di bravura. Poiché la maggior parte dei brani rapidi richiede registri ad ancia con un'ottima pronuncia nel registro basso, sono più difficili da adattare agli organi italiani. Vediamo, tuttavia, quali sono le possibilità.

- *Basse de Trompette* è il brano più diffuso di questa tipologia. Viene scritto per esaltare le qualità del registro di *Trompette*, che nel registro basso ha voce potente ed attacco preciso. I brani sono quasi tutti caratterizzati da forte drammaticità, ottenuta mediante uso strategico di figurazioni ritmiche veloci e frequenti cadenze. L'accompagnamento, tradizionalmente affidato ai *Jeux Doux* con l'aggiunta di *Prestant 4'*, è molto più mosso dei corrispondenti *récit* lenti. Tuttavia, è molto difficile poter riprodurre esattamente il carattere di questi brani nell'organo italiano tipico, per via delle differenze costruttive che intercorrono fra i registri di Tromba delle due scuole. Si consiglia di evitare l'uso di ance dolci o dal suono rotondo, come Oboe o Fagotto, e si valutino attentamente le caratteristiche foniche della Tromba principale (sul Grand'Organo), giacché questa è solitamente intonata per favorire l'integrazione con i registri di Ripieno e, quindi, non è sufficientemente pronta e sonora per sostenere un brano solistico. Migliori possibilità si hanno con registri quali Tromba Armonica, Tromba Forte o Tuba; sebbene non esattamente rappresentativi del timbro originale, essi potrebbero comunque avere sufficiente prontezza e corpo per esibirsi in un assolo rapido. L'organista che dispone di un organo antico di metà Ottocento, troverà forse più spazio per brani di questo

tipo; infatti, sia la Tromba che il Clarone si avvicinano al timbro della *Trompette* francese, sebbene abbiamo potenza molto più limitata per via delle basse pressioni. Parleremo più avanti di come interpretare questi brani negli organi italiani ottocenteschi.

The image shows two systems of musical notation. The first system is for 'Jeux Doux' and the second is for 'Trompette'. Both are in common time (C). The first system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The second system starts with a '3' above the treble clef, indicating a triplet, and continues with similar notation. The key signature has one flat (B-flat).

- *Basse* (o *Dessus*) *de Chromorne* è un brano di tipologia analoga al precedente, ma ha un carattere meno “eroico” e, sovente, tempi e ritmi meno esigenti in termini di attacco e potenza. È perfettamente possibile eseguire questi pezzi su organi moderni, utilizzando un qualunque registro ad ancia (ad esempio, il Clarinetto, se non è disponibile un Cromorno, è una perfetta alternativa); chiaramente, se il registro ha un suono rotondo e pastoso (come l’Oboe), è opportuno diminuire leggermente il tempo per dar modo alle canne di “parlare” con il giusto timbro.

The image shows a musical score for 'Jeux Doux' and 'Chromorne' in 3/4 time. The treble clef staff contains the melody, and the bass clef staff contains the accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The score includes dynamic markings like 'a' and '2'.

- *Dessus de Trompette* è l’equivalente del *Basse de Trompette*, ma la Tromba suona al soprano invece che al basso. Sono rari i brani in cui la voce solista non alterna bassi a soprani (*Basse et dessus de Trompette*). L’uso del registro acuto potrà sembrare una differenza minimale, ma in realtà questo tipo di brano è molto più versatile: infatti, anche se si

dispone di un registro di Tromba dalla voce non particolarmente stentorea, se ne può rinforzare la tessitura acuta mediante l'aggiunta di labiali come principali e mutazioni semplici, operazione che non porta alcun giovamento nel registro grave. Già nei trattati dell'epoca veniva consigliato di aggiungere un registro di *Tierce* alla Tromba per rinforzarne gli acuti, notoriamente molto più deboli delle note gravi. I brani in *dessus* sono più versatili anche perché non è necessario un registro di Tromba per poterli eseguire: in molti casi anche un Oboe rinforzato con alcuni flauti (o piccole mutazioni semplici) è sufficiente. Sebbene sia tecnicamente possibile rimpiazzare il registro ad ancia con un labiale di timbro speziato, non possiamo dire di raccomandarlo, poiché l'effetto è generalmente sottotono; questa tecnica, tuttavia, ha risultati più felici con i *Dessus de Chromorne* per via del carattere del brano generalmente più tranquillo.

### 5.3 *Duo e Trio.*

Si tratta di brani polifonici in stile fugato, rispettivamente a due o tre voci; nel *Trio* la mano destra esegue due voci e la sinistra esegue la terza. La tradizione classica francese era quella di suonare mano destra e sinistra su due piani sonori contrastanti; per esempio, destra su *Cornet* o *Nasard* e sinistra su *Chromorne*, oppure destra su *Fonds* e sinistra su *Jeu de Tierce* (l'equivalente del *Cornet* ma con canne di diametro stretto).

In ogni caso, questi brani possono essere riproposti in molteplici momenti della liturgia, a patto di sfrondarli dai numerosi abbellimenti e di proporli con registrazioni opportune. Il carattere fugato ed il susseguirsi di diversi episodio in poco tempo sono caratteristiche che si adattano molto bene alla liturgia offertoriale, considerando anche che, solitamente, abbiamo a che fare con brani relativamente brevi.

Per quanto riguarda la scelta della registrazione, si può liberamente optare per un'esecuzione su tastiera unica, usando fondi e piccole mutazioni o flauti di varia misura (a seconda del carattere cercato), oppure si può scegliere di seguire la tradizione separando le voci timbricamente. In quest'ultimo caso, però, è di buon gusto che i due piani sonori siano ben distinguibili, il che non è sempre facile da ottenere negli organi più piccoli.

Alcuni *Duo* o *Trio* possono essere adattati ad occasioni più meditative attraverso dei semplici accorgimenti esecutivi: basta rallentare il tempo di poco, utilizzare un'articolazione più legata (eliminando del tutto l'*inegalité*)

e, soprattutto, utilizzando registri più dolci e morbidi.

#### 5.4 *Fugue e Quator.*

Sono i due brani contrappuntistici tipici della scuola francese; sebbene la qualità e l'ingegnosità del contrappunto non raggiunga le vette della scuola tedesca, le fughe sono di solito piacevoli e ben orchestrate, con frequenti modulazioni. Poiché raramente questi brani superano le tre voci (fa eccezione Nicholas de Grigny, che ha scritto molte fughe a quattro e cinque voci) o, ancor più raramente, affidano parti significative al pedale, risultano tecnicamente piuttosto semplici. La prassi esecutiva dell'epoca distingueva la *Fugue Grave*, in contrappunto severo da suonarsi su un'unica tastiera con il *Plein-Jeu*, dalle altre fughe più libere (*Fugue Gaye*), per le quali valevano principi simili a quelli citati per il *Trio*: due voci eseguite su una tastiera e la terza su un'altra.

Un discorso a parte va fatto per il *Quator*, che è di fatto un fugato a quattro voci, ognuna delle quali da eseguirsi su un corpo d'organo differente.

Le *Fugue*, per le caratteristiche citate, sono ottime come brani offertoriali o di comunione; se si è sufficientemente a proprio agio nel manipolare il contrappunto, molte di esse possono essere accorciate semplicemente in piccoli interludi. Nelle occasioni più sobrie, come in Quaresima o durante una celebrazione esequiale, possono essere eseguite anche come brano d'uscita o di introduzione; uso, quest'ultimo, sconsigliato se l'evoluzione del brano è lenta e complessa. Dal punto di vista delle registrazioni, non si consiglia di attenersi alla prassi tradizionale di separare le voci in più corpi sonori se lo scopo del brano è trasmettere *gravitas*; in questo caso è opportuno attenersi ad una tavolozza timbrica di soli registri labiali, siano essi principali o flauti, di taglia al più 4 piedi. Per fughe più movimentate (o, in ogni modo, qualora si desideri trasmettere movimento, transizione – come in un interludio, ad esempio – la registrazione dovrà essere più brillante e, se le caratteristiche foniche dell'organo lo permettono, si può evidenziare il basso usando un secondo corpo sonoro.

#### 5.5 *Dialogue.*

Come dice il nome stesso, si tratta di una categoria di brani caratterizzata dal *dialogo* tra due o più corpi d'organo (*choeurs*). Il *Dialogue* tradizionale è un brano dal carattere brillante e impetuoso, dai frequenti episodi di bravura

e ricco di complessi abbellimenti; si basa sull'alternanza fra *Grand'Orgue* e *Positif*, sui quali vengono impastati, rispettivamente, *Grand Jeu* e *Petit Jeu* (o una combinazione di *Jeux Doux* o *Fond d'Orgue*). In letteratura sono comuni *Dialogue* tra più di due tastiere, caso in cui il numero dei “dialoganti” viene specificato; per esempio, un *Dialogue à 4 chœurs* alterna *Grand'Orgue* (su cui si impasta il *Grand Jeu*) a *Positif* (su cui si impasta, generalmente, una combinazione di *Jeux Doux*), *Récit* (di solito con un registro di cornetto designato con *Cornet séparé*) ed *Echo* (una versione “in eco” di *Positif* o *Récit*, a seconda delle indicazioni). Va notato, tuttavia, che non sempre un *choeur* corrisponde ad una tastiera fisica; piuttosto, ogni *choeur* è identificato con un preciso impasto sonoro. Questo significa che, in linea teorica, è possibile eseguire un *Dialogue* su una tastiera unica, a patto di cambiarne costantemente i registri.

Per via del forte contrasto timbrico richiesto e per il carattere alquanto esuberante del tipico *Dialogue*, si suggerisce di limitarne l'esecuzione ai finali; oppure, lo si utilizzi come introduzione (prima del canto d'ingresso) per un'occasione solenne. Molti brani vengono designati come *Offertorie en dialogue*, una collocazione che oggi è difficile da rispettare vista la lunghezza di queste composizioni.

Per quanto riguarda l'interpretazione, occorre far uso di buon senso ed evitare eccessivi abbellimenti e fioriture; ricordiamo che molti brani, specialmente quelli scritti da autori più tardi, venivano scritti con il preciso scopo di esibire virtuosismo e bravura.

Per mantenere intatto lo spirito di *grandeur* (che innegabilmente pervade ogni *Dialogue*), si consiglia di non risparmiare risorse negli episodi in *Grand Jeu*, proponendo Ripieno completo unito ad ance e mutazioni di terza. Se non sono disponibili registri ad ancia o Cornetto, un semplice Ripieno farcito da piccole mutazioni e fondi *extra* è comunque un buon compromesso. Occorre prestare attenzione, però, al bilanciamento dei piani sonori: il rischio è, infatti, che sovraccaricando troppo il *Grand Jeu*, non si riesca poi a impastare un *Petit Jeu* che regga il dialogo.

## 5.6 *Echo*.

In questo brani ogni inciso viene ripetuto due volte: la prima volta lo si esegue con la tastiera o il registro specificati (di solito nel titolo), la seconda lo si esegue “in eco”: vale a dire, utilizzando una registrazione analoga ma di intensità assai ridotta.

Per organi che possiedono un corpo in cassa espressiva, si suggerisce di suonare le parti “in eco” utilizzando registri chiusi in cassa a contrasto di altri registri liberi, con cui eseguire gli altri episodi.

## 5.7 Offertori e *Noël varié*.

Fin’ora abbiamo trattato solamente i brani separati, in cui un singolo carattere continua dall’inizio alla fine. Esistono, tuttavia, anche altri brani più complessi, in cui si alternano diversi episodi dal carattere differente, richiedendo registrazioni diverse e, talvolta, anche scelte interpretative diverse.

Nel caso degli *Offertoire*, parliamo di pezzi di ampio respiro, il più delle volte costruiti sopra un tema caratteristico di una solennità (tra i più frequenti v’è, senza dubbio, l’inno *O filii et filiae* del giorno di Pasqua). Ad una analisi sommaria, li si può classificare come dei *Dialogue* più sviluppati, in cui gli episodi di alternanza tra *Grand Jeu* e *Petit Jeu* possono avere metrica diversa e anche stile compositivo diverso. Dato che tra questi episodi intercorre sovente una cesura, nulla vieta di terminare il brano in anticipo, o cominciarlo dopo. Non è facile, purtroppo, poterli collocare all’interno della liturgia moderna, se non come brani di introduzione (prima del canto iniziale) o come brani d’uscita. Quale che sia la scelta, valgono sempre le raccomandazioni fatte per il *Dialogue*.

Anche il *Noël varié* è una forma estesa di *Dialogue* o di *Echo*, sebbene in questo caso le varie sezioni si susseguono con più continuità (nelle composizioni più antiche, invece, le sezioni sono facilmente distinguibili l’una dall’altra proprio per poterle giustapporre a proprio piacimento). Il termine *noël* è utilizzato per indicare melodie natalizie tradizionali, spesso di origine medievale, che erano ben note alle assemblee dell’epoca (alcune di esse sono sopravvissute fino ad oggi). Il *Noël varié* consiste, quindi, in una serie continua di variazioni sulla melodia principale. Chiaramente si tratta di brani adatti al periodo natalizio, e possono essere utilizzati come introduzioni alle celebrazioni ordinarie, oppure come invitatorio per adorazioni eucaristiche, liturgia delle ore o Novena.

## 5.8 Note finali su registri spezzati e scrittura a più tastiere.

L’organista titolare di uno strumento ad un solo manuale conoscerà bene la frustrazione di non poter eseguire buona parte del repertorio organistico

d'oltralpe per la mancanza della fatidica *seconda tastiera*. Sebbene questo limite rimanga invalicabile per quasi tutta la letteratura tedesca che prevede più piani sonori simultanei, la letteratura francese di cui stiamo parlando è quasi del tutto eseguibile anche su un organo con tastiera unica e registri spezzati.

Il fattore critico è il punto di divisione fra bassi e soprani: una spezzatura *alta* (ad esempio, mi/fa contralto) è ideale per poter eseguire brani destinati al dialogo simultaneo di più corpi sonori, mentre una spezzatura *bassa* (ad esempio, si/do) rende le cose un po' più complesse.

In ogni caso, per la gran parte dei brani di tipo *Récit* sarà sufficiente trasporre una voce più in alto o in basso di modo che il suo *ambitus* rientri del tutto (o quasi) all'interno di una delle due tessiture bassi/soprani. Per i brani in cui il solo si sviluppa al soprano, si può affidare l'accompagnamento, dopo averlo trasposto di un'ottava verso il grave, ad un registro di Flauto in VIII bassi o Ottava bassi; invece, per i brani la cui voce solista si sviluppa verso il basso, le cose sono più complicate, a meno che non si disponga di registri di 16 piedi limitati ai soprani (ad esempio, Corni Dolci, o Principale). In tal caso la trasposizione verso l'alto non provoca toni eccessivamente striduli.

Talvolta può capitare che una delle due voci si estenda per un breve episodio al di là della divisione bassi/soprani; in tal caso si aprono due possibilità: o si traspone l'intera voce (in alto o in basso a seconda della necessità), limitatamente a quell'episodio, o si cercano di modificare convenientemente le poche note che oltrepassano la spezzatura. Ad esempio, in questo frammento (del Dandrieu)

Jeux Doux

Trompette

il primo inciso della voce solista esce dalla sezione dei bassi per una buona parte (assumendo che la divisione avvenga tra mi e fa contralto); conviene dunque riposizionare tale inciso un'ottava sotto, perfettamente all'interno della spezzatura.

Invece, con le medesime ipotesi, in quest'altro esempio



è la mano destra ad uscire dalla parte di tastiera coperta dai registri soprani. In questo caso, però, non è una cellula isolata di note a sconfinare, bensì un intero episodio che scaturisce dal naturale progresso armonico del pezzo. In casi come questo, si può agire nel seguente modo:



vale a dire, trasportando di un’ottava la singola voce che usciva dalla gamma desiderata, avendo cura di mantenere una certa coerenza armonica e melodica.

Nel caso di una spezzatura bassa, vi sono molte più difficoltà, solitamente per via della mano sinistra che tenderà a sconfinare molto di frequente. In questi casi, la soluzione migliore è trasporre la mano sinistra verso il basso, cercando di mantenerne il senso musicale per quanto possibile. Purtroppo questo crea sovente di doversi scontrare con estensioni limitate. Un’alternativa possibile è trasporre tutto il pezzo in una tonalità meglio compatibile con la spezzatura; anche questa strada va però battuta con circospezione, evitando tonalità poco felici con il temperamento dell’organo.

## 6 Un esempio pratico di registrazione.

Mai quanto nell’arte della registrazione organistica si avvalora il vecchio adagio “tra il dire ed il fare, c’è di mezzo il mare”. In effetti, al termine di una trattazione tanto ricca di particolari e di indicazioni *teoriche* che però si riferiscono ad *azioni concrete*, viene da chiedersi come reagirà l’organista parrocchiale, per esempio, trovandosi di fronte un *Récit de Chromorne et Cornet séparé* da suonarsi nei successivi tre minuti su di un organo di fine Ottocento con ottava corta e registri spezzati.

Innanzitutto è necessario precisare che il lavoro di “alleggerimento” dagli abbellimenti non è cosa che il neofita può improvvisare a prima vista; conviene, dunque, per le prime volte, segnarsi gli aggiustamenti da fare o, ancora meglio nei brani fitti di ornamenti, trascrivere il pezzo *ex novo*. Con l’esperienza, la miglior maestra in questi casi, si riuscirà presto a decidere se conservare o meno un abbellimento anche ad un solo sguardo.

Allo stesso modo vanno prese tutte le precauzioni affinché eventuali particolarità dello strumento (come, ad esempio, registri spezzati e ottava corta) non creino disturbo all’esecuzione; chi è pratico nell’eseguire su organi italiani di fine Ottocento sa che su di essi è possibile eseguire quasi tutto il repertorio *manualiter*, a patto di saperlo adattare in modo intelligente e prepararsi in anticipo.

Per quanto riguarda la registrazione, proprio per evitare aride astrazioni o indicazioni troppo generiche, proponiamo, nel resto di quest’ultimo capitolo, il seguente esperimento: stileremo due disposizioni foniche “paradigmatiche” – l’una di un tipico organo italiano di fine Ottocento, l’altra di un organo italiano di piccola-media stazza degli anni Cinquanta/Sessanta del Novecento – e ci ingegneremo nella scelta dei registri, in ciascuno dei due organi fittizi, per alcuni movimenti tratti dai *Magnificat* dalle *Suite I e II* di Jean-François Dandrieu (*Premier livre de pièces d’orgue*). Nell’esposizione successiva, faremo riferimento all’edizione del *Livre de pièces d’orgue* a cura di Alexandre Guilmant.

Vediamo prima le disposizioni foniche.

### Organo “ottocentesco”.

1 tastiera di 49 note (do1 - do5), pedaliera di 14 note (ritornellante al do2), trasmissione meccanica con consolle “a finestra” e registri a manetta. Base fonica: 8 piedi; divisione bassi/soprani: mi3/fa4.

Principale bassi/soprani	Cornetto soprani (2.2/3’, 2’,
Ottava bassi/soprani	1.3/5’)
XV	Voce Umana soprani
XIX	Tromba 8’ bassi/soprani
XXII	Contrabbassi 16 (sempre in-
XXVI - XXIX	serito alla pedaliera)
Flauto in VIII bassi/soprani	Ripieno (pedaletto)
Flauto in XII bassi/soprani	Tutti (Tromba e Cor-

netto, pedaletto subordinato lombarda”, pedaletto)  
all’attivazione del Ripieno) Terza mano (pedaletto)  
Combinazione libera (“alla

### **Organo “sinfonico-ceciliano”.**

2 tastiere di 58 note (do1 - la5), pedaliera di 30 note, trasmissione elettrica con consolle separata e registri a placchetta. La seconda tastiera è chiusa in cassa espressiva.

GRAND’ORGANO	Tremolo
Principale 8’	PEDALE
Flauto 8’	Subbasso 16’
Dulciana 8’	Bordone 8’
Ottava 4’	ACCESSORI
Decimaquinta 2’	Unioni II 8’ I, II 16’ I, II 4’
Ripieno 4 file	I, I 8’ P, I 4’ P, II 8’ P
RECITATIVO	Superottave e Subottave: I
Bordone 8’	4’ I, II 16’ II, II 4’ II.
Viola 8’	Crescendo
Flauto 4’	Combinazione libera
Nazardo 2.2/3’	Auto pedale (a pistoncino)
Voce Celeste 8’	Richiami a pedaletto per
Oboe 8’	unioni, ripieno e tutti.

Entriamo dunque nel merito della trattazione.

### ***Plein Jeu (Suite II).***

Si tratta di un brano polifonico accordale, di carattere ampio e maestoso, molto adatto come pezzo introitale o come introduzione ad un canto. Si consiglia di raddoppiare la voce più grave con la pedaliera ovunque eccetto che tra la fine della battuta 8 e l’inizio della battuta 13; conviene sfruttare questo episodio in chiave minore per offrire una breve alternanza di piani sonori. Vediamo in rassegna come eseguire il brano sui due strumenti:

- Organo A:
  - Versione 1. Tutta la piramide del Ripieno e, volendo, anche i due flauti. Si osservi che l’estensione della pedaliera non permette

di eseguire il basso così com'è scritto; dunque, si trasportino di un'ottava sotto tutte quelle parti al di fuori dell'estensione naturale.

- Versione 2. Principale, Flauto in VIII e Voce Umana per una esposizione meno “trionfalistica”, magari più adatta ad una comunione.
- Organo B: sulla prima tastiera, la piramide del Ripieno. Al pedale, tutti i registri e unione I 8' P. Per rinforzare il pedale si può utilizzare la II 8' P, avendo aggiunto alla seconda tastiera Bordone 8', Viola 8' e Flauto 4'. Valutare attentamente l'uso di una superottava I 4' I.

## ***Duo (Suite II).***

L'edizione del Guilmant recita “Gaiment et sostenù”, il che si sposa perfettamente con la scrittura di questo brano: allegro ma composto. Contrappunto a due voci, in tempo ternario, lo si può eseguire durante l'offertorio o come postludio per la comunione, adattando le registrazioni.

Presentiamo alcune tra le molteplici possibilità.

- Organo A. Voci unite.
  1. Variante 1 (Offertorio): Principale 8', XV
  2. Variante 2 (Offertorio): Principale 8', Flauto in XII (+ XIX *ad libitum*)
  3. Variante 3 (Post-communio): Principale 8', Flauto in VIII
  4. Variante 4 (Post-communio): Flauto in VIII solo
  5. Variante 5 (Offertorio solenne o finale): Principale 8', Ottava, XV e XIX.
- Organo A. Voci separate (è necessario trasporre il soprano un'ottava sopra ed il basso di un'ottava sotto<sup>2</sup>, ad eccezione del penultimo la1 al basso).
  1. Variante 1: Principale soprani, Flauto in VIII bassi

---

<sup>2</sup>Si rimanda alle raccomandazioni fatte in precedenza per utilizzare questa tecnica.

2. Variante 2: Principale soprani, XV (la XV suonerà come un principale dolce al basso)
  3. Variante 3: Principale, Ottava, Tromba bassi.
- Organo B. Voci unite.
    1. Variante 1: sul GO (Flauto 8', Ottava 4')
    2. Variante 2: sul GO (GO: Flauto 8', RE: Flauto 4', Nazardo, II 4' I)
    3. Variante 3: sul GO (GO: Principale, Decimaquinta, RE: Nazardo, II 4' I)
  - Organo B. Voci separate.
    1. Variante 1: mano sinistra su GO (Principale 8'), mano destra su RE (Bordone 8', Flauto 4', Nazardo)
    2. Variante 2: mano sinistra su GO (Flauto 8', Dulciana 8', Ottava 4'), mano destra su RE (Bordone 8', Viola 8', Flauto 4', Oboe)
    3. Variante 3: mano sinistra su RE (Bordone 8', Flauto 4'), mano destra su GO (Flauto 8', Dulciana 8').
    4. Variante 4: mano sinistra su GO (Flauto 8', Decimaquinta 2'), mano destra su RE (Bordone 8', Flauto 4', Oboe)
    5. Variante 5: mano sinistra su GO (Flauto 8', Dulciana 8'), mano destra su RE (Flauto 4')

## ***Basse de Trompette (Suite I)***

Tipico brano di dialogo fra *Jeux Doux* e *Trompette*. Si suggerisce di impiegarlo come brano offertoriale sull'organo ottocentesco e come brano di comunione, rallentandone il tempo leggermente, sull'organo sinfonico. Questa differenza è dovuta al fatto che l'emissione sonora dell'organo B non è sufficientemente incisiva per sostenere il carattere originale del brano.

- Organo A. Voci separate (richiede piccole modifiche ma indolori).
  1. Variante 1. Principale, Flauto in VIII, Tromba bassi

2. Variante 2<sup>3</sup>. Principale, Ottava, Flauto in XII soprani (o XV), Tromba bassi.
- Organo B. Voci separate.
    1. Variante 1: mano sinistra su RE (Bordone 8', Flauto 4', Nazardo, Oboe), mano destra su GO (Flauto 8', Dulciana 8').
    2. Variante 2: mano sinistra su GO (Principale 8', Ottava 4', Decimaquinta 2'), mano sinistra su RE (Bordone 8', Viola, Flauto 4')

## *Dialogue (Suite I).*

Il ritmo cadenzato e gli intervalli ampi rendono questo brano ottimo per concludere la celebrazione eucaristica o per postludiare sul canto finale. Si consiglia di raddoppiare sempre le note più gravi con il pedale (trasponendo opportunamente se la pedaliera non ha estensione sufficiente) ogni volta che ci si trovi del registro *Grand Jeu*.

- Organo A. Vi sono molte possibilità interessanti, soprattutto grazie al timbro argentino dei registri tipici degli organi italiani Ottocenteschi.
  1. Variante 1 (versione “alla francese”). Aggiungere Principale, Flauto in VIII, Ottava; preparare Cornetto soprani e Tromba bassi nella combinazione libera. Azionare la combinazione libera; per la parte segnata come *Gravement* aggiungere Ripieno con pedaletto, per la parte segnata come *Marqué*, togliere il Ripieno e suonare la mano sinistra un’ottava sotto. Quando l’episodio finisce e la partitura recita *Positif*, togliere la combinazione libera e suonare *in loco* entrambe le mani. Infine, quando rientra il *Grand Jeu*, azionare il Tutti.
  2. Variante 2 (versione “in stile severo”). Aggiungere Principale, XV e XXII. Preparare Ottava, XIX, Flauto in XII nella combinazione libera. Inserire la combinazione libera; per la parte segnata come *Gravement* aggiungere il Ripieno tramite pedaletto, per la parte segnata come *Marqué* togliere il Ripieno e suonare tutto a voci

---

<sup>3</sup>Questa variante è più efficace se la Tromba è particolarmente squillante.

unite, quindi togliere la combinazione libera quando si richiede di passare al *Positif*. Concludere usando il Tutti o il Ripieno soltanto.

- Organo B. Le possibilità timbriche sono più limitate ma è possibile ottenere comunque una discreta variabilità. La presenza di combinazioni aggiustabili ovviamente semplifica la gestione di più piani sonori.
  1. Variante 1. GO: Principale 8', Dulciana 8', Flauto 8'; OE: Bordone 8', Viola 8', Flauto 4', Nazardo, Oboe; Pedale = Subbasso 16', Bordone 8'; unioni II 16' I, II 8' I, II 4' I, II 4' II, I 8' P. II 8' P. In combinazione libera preparare Flauto 8', Dulciana 8', Ottava 4' (al GO), Bordone 8', Flauto 4', Nazardo (all'OE) e unioni II 4' I, I 4' I, II 4' II. Iniziare senza combinazione libera e con il Ripieno inserito tramite pedaletto per tutta la sezione *Gravement*. Per la sezione *Marqué*, togliere il Ripieno e passare alla combinazione libera, suonando a mani unite sul GO e passando all'OE quando il brano segna *Positif*. Nel frattempo, inserire fuori combinazione la superottava I 4' I e quando la sezione al *Positif* finisce, togliere la combinazione libera, aggiungere il Ripieno (tramite pedaletto) e suonare sul GO.
  2. Variante 2. Si possono sperimentare varie soluzioni per suonare la sezione *Marqué* a tastiere separate: ad esempio, preparando in combinazione libera qualcosa come Dulciana 8', Flauto 8' (al GO) e Bordone 8', Nazardo (all'OE) con unione II 4' II e I 4' I.