

CAPOLAVORI INEDITI DEL PATRIMONIO MUSICALE MARCHIGIANO

PIETRO MORANDI

12 Concerti per l'Organo



MARCO MENCOBONI

all'organo Callido della Chiesa di S. Agostino in Corinaldo

CAPOLAVORI INEDITI DEL PATRIMONIO MUSICALE MARCHIGIANO

PIETRO MORANDI

Bologna 1745-Senigallia 1813

"12 Concerti per l'Organo"

MARCO MENCOBONI



PIETRO MORANDI
"12 Concerti per l'Organo"
Ms N.268/1 della Biblioteca comunale di Assisi

Marco Mencoboni
all'organo Callido
della Chiesa di S. Agostino di Corinaldo

first world recording

1	Concerto Primo coll'imitazione dei Corni da Caccia, Trombe, Flauti, Viole, Oboe ed Arpa	5'20"
2	Concerto Secondo coll'imitazione del Flauto Dolce	4'24"
3	Concerto Terzo di Voce Umana	4'58"
4	Concerto Quarto Ouvertour ad uso d'Orchestra	3'35"
5	Concerto Quinto Marchia militare con Flauti, Oboe, e Corni Obbligati	3'07"
6	Concerto Sesto coll'imitazione dell'Oboe e Fagotto	5'27"
7	Concerto Settimo coll'imitazione del Flauto a becco ottavino	5'57"
8	Concerto Ottavo col Piano e Forte	4'47"
9	Concerto Nono con Principale e Flauto	4'39"
1	Concerto Decimo coll'imitazione delle Trombe, Oboe, Fagotto, Arcileuto, e col Piano e Forte	
1	4'57"	
1	Concerto Undecimo	Marchia militare



Ritratto di Pietro Morandi, Civico Museo Bibliografico, Bologna

Gabriele Moroni

PIETRO MORANDI

I dati che vanno gradualmente emergendo su Pietro Morandi (Bologna 15-4-1745, Senigallia 8-12-1815), compositore di cui fino a pochi anni fa non si sapeva quasi nulla, ci permettono di definirne meglio l'attività e di considerarlo, assieme a Giuseppe Giordani e Giambattista Borghi, uno dei principali compositori attivi nelle Marche di fine Settecento - inizi Ottocento. Pietro realizzò l'istruzione nella città natale dove, oltre alle lettere, studiò musica con Padre Martini (canto, cembalo e composizione). Ricevuti gli ordini minori, abbandonò l'abito talare nel 1763; nello stesso anno fu aggregato all'Accademia Filarmónica di Bologna come compositore, e subito dopo ricevette la nomina di maestro di cappella nella cattedrale di Pergola. Nel 1778 passò al servizio della cattedrale di Senigallia con lo stesso incarico, che conservò fino al 1811.

Le notizie sulla sua attività derivano principalmente dalle lettere con Padre Martini (Bologna, 1706-1784), il principale teorico musicale nell'Europa di fine Settecento: da esse apprendiamo infatti degli scambi di libri di musiche tra i due, degli impegni di Pietro soprattutto a Pergola e quindi a Civitanova, Loreto, Jesi, delle composizioni che andava scrivendo (un

oratorio, una serenata) e dell'intenzione di comporre 6 concerti per organo che imitassero oboi, flauti, violoncello ecc. (29.7.1772).

Abbastanza impegnativa dovette essere la produzione di cantate, opere teatrali e oratori, come si può vedere dalla seguente Cronologia¹:

Il fantasma, intermezzi a tre voci (Bologna Teatro Accademico dei Concordi 1764)
Il Tobia, componimento sacro (Jesi 1773, Pergola 1773, Fano 1774)
La Cometa, componimento drammatico a tre voci (Pergola 1775)
La Gara delle virtù, cantata a tre voci (Ancona 1775)
Ricina rallegrata, componimento drammatico (Recanati 1775)
Il Sogno, cantata a due voci (Pesaro 1776)
Il Trionfo del merito (Serre de' Conti 1777)
Le fiamme portentose, cantata pastorale (Recanati 1778, 1784)
Comala, azione teatrale (Senigallia 1780)
Zemira, dramma per musica (Firenze Teatro della Pergola 1782)
Zenobia, dramma per musica (Firenze Teatro della Pergola 1782)

Il Premio, cantata a tre voci (Filottrano 1789)
Gli usurpatori delusi, dramma giocoso
(Senigallia 1791, Ancona 1791)
L'Inglese stravagante, opera buffa
(Ancona 1792)

Fra le opere sopra citate si segnala Comala su libretto di Ranieri de' Calzabigi: a quanto sappiamo è infatti il primo esempio di opera su soggetto ossianico, e inaugura un filone che avrà una certa fortuna nel teatro italiano di fine Settecento - inizi Ottocento. Significativamente intitolata "azione teatrale", Comala si richiama agli stessi ideali drammatici che avevano guidato i tentativi di "riforma" dell'opera seria realizzati da Gluck e Calzabigi a Vienna, ed effettivamente i principi artistici che Morandi dichiara ricalcano quasi letteralmente le parole della prefazione all'Alceste di Gluck: la musica deve servire alla poesia senza interrompere l'azione, vengono eliminati gli abbellimenti nelle arie, la struttura dell'aria viene concepita in rapporto all'azione più che per il piacere di esibirsi dei cantanti, la sinfonia d'apertura deve prevenire gli spettatori dell'azione.

Di Pietro Morandi ci rimangono una sessantina di composizioni, sparse in biblioteche italiane ed estere: musica sacra, sonate, pastorali e concerti per organo, alcune sinfonie.

La sua scuola dovette essere di una certa importanza poiché egli ebbe come allievi, oltre a Raffaele Grechi (maestro di cappella), Agostino Romagnoli (maestro di cappella) e

Giuseppe Balducci (compositore), cantanti come Girolamo Crescentini di Urbania, che conquistò fama europea, Angelica Catalani di Senigallia, per cui ebbero parole di ammirazione Chopin, Goethe, Spohr, Stendhal, e probabilmente Luigi Bassi di Pesaro, il primo Don Giovanni della storia nell'omonima opera di Mozart.

¹ I dati sono ricavati, oltre che dalle fonti librettistiche, da G. Radiciotti, Lettere inedite di celebri musicisti annotate e precedute dalle biografie di Pietro, Giovanni e Rosa Morandi a cui sono dirette, Milano 1892; id., Teatro musica e musicisti in Sinigaglia, Milano 1893; id., Teatro musica e musicisti in Recanati, Recanati 1904

Marco Mencoboni

I 12 CONCERTI PER L'ORGANO DI PIETRO MORANDI E L'ORGANO CLASSICO ITALIANO.

Il ritrovamento dei 12 concerti per l'organo di Pietro Morandi avvenne per puro caso nel 1990. Mi accade spesso di girovagare infatti per archivi e fondi musicali più o meno dimenticati con l'insaziabile curiosità e lo spirito d'avventura di chi, non pago delle proprie conoscenze, è sempre alla ricerca di qualcosa di nuovo o meglio di sconosciuto. Vivendo in Umbria avevo avuto modo di visionare un vecchio catalogo della biblioteca comunale di Assisi nel quale veniva testimoniata l'esistenza di 12 concerti per l'organo del Sig. Pietro Morandi. Il mio interesse fu immediatamente colpito ed ugualmente sarebbe stato credo, quello di qualsiasi altro collega organista o musicologo poiché la forma del concerto per organo in Italia è pressoché sconosciuta e quindi estremamente interessante sarebbe stato rinvenire una qualsiasi testimonianza.

Il giorno successivo ero ad Assisi per vagliare di persona di che cosa si trattasse e, dopo una breve ricerca, il manoscritto in questione saltò fuori. Come prima cosa mi resi conto che da molto tempo quelle carte non venivano sfogliate; mancavano infatti tutti i segnali tipici della moderna catalogazione e la numerazione delle pagine era ancora inesisten-

te. Ciò significava, probabilmente, che ero io il primo addetto ai lavori che, in epoca moderna, aveva visione di quelle carte.

Al primo colpo d'occhio rimasi alquanto deluso poiché non si trattava, come avevo sperato, di composizioni per organo e orchestra; la scrittura era scarna, poco accurata e le composizioni apparivano brevi e prive di particolare interesse. Ordinai comunque un microfilm della partitura e me ne tornai a casa piuttosto deluso. Lasciai praticamente nel cassetto quelle composizioni per mesi e mesi e l'idea di riprenderle in mano mi venne mentre lavoravo alle composizioni per organo di Giovanni Morandi, del quale Pietro era stato padre. Solo allora capii quanto importante e rivelatoria fosse stato quel ritrovamento: il manoscritto di Assisi svelava, senza ombra di dubbio, una serie di quesiti ai quali la moderna musicologia e organologia non aveva saputo ancora saputo dare una risposta. Nel contempo esso rivelava una prassi esecutiva fino a ieri solo presumibile, poiché di questa nessuna traccia musicale concreta sembrava essere giunta al giorno d'oggi.

Tutti gli organisti che abbiano occasione di esaminare e suonare alcuni strumenti costruiti dall'organaro veneto Gaetano

Callido¹, si imbattono, almeno una volta, in uno strumento dotato di legenda². In questi veri e propri metodi di registrazione vengono indicati all'organista i registri da utilizzare per riuscire a riprodurre sull'organo, il suono dei più svariate strumenti come l'oboe, il flauto, il fagotto, le trombe ecc.ecc. ed anche come miscelare tra loro i singoli registri per poter dare vita a duetti come quello tra un oboe e un fagotto, la voce umana ed un suo accompagnamento e, addirittura, un'orchestra d'archi fiati e tamburi che suona una sinfonia. Sebbene apparisse chiaro che un tempo fosse prassi comune utilizzare queste combinazioni di registri e logico supporre che musica originale fosse stata ad hoc composta, di questo genere di composizioni sembrava non essere praticamente rimasta traccia. Il manoscritto ritrovato illustra esaustivamente quale fosse la prassi esecutiva propria dell'organo classico italiano, divenendo uno dei documenti più importanti in proposito.

Mi preme a questo punto fare una precisazione di carattere organologico. Sebbene pochissimi saggi siano stati prodotti in materia, per organo classico italiano si intende per convenzione lo strumento costruito in Italia durante il secolo XVI^o lasciando per quello tardo settecentesco la definizione di organo neo-classico. Per quanto rispetto del lavoro di chi prima di me ha con competenza trattato questo argomento trovo tali indicazioni alquanto improprie. Innanzi tutto non vedo quali punti di contatto si possano trovare tra strumenti costruiti in periodi storici così lontani tra loro: la vocazione imitativa dello stru-

mento è certo presente nei due strumenti, nel primo lo sforzo dei costruttori è più orientato all'imitazione di voci e gruppi di voci mentre nel secondo ci si proietta molto di più nel mondo teatrale più propriamente inteso quasi a voler ricercare un più immediato contatto con il popolo. Insomma l'organo tardo-settecentesco più che volgersi al passato rappresenta un'evidente volontà di apertura verso nuovi orizzonti e nuove sonorità, sintomo evidente di quel bisogno di nuovo che in pochi decenni porterà in tutta Europa alla nascita del pensiero romantico. Nella definizione organologica complessivamente intesa il termine classico viene tra l'altro utilizzato per un periodo storico ben lontano da quello rinascimentale. Si intende per musica classica quella prodotta nell'arco di tempo che va più o meno dalla morte di Bach padre a quella di Hajdn; si chiamano classici i flauti, oboi fagotti ecc. che in quell'arco di tempo vennero costruiti; insomma si utilizza la parola "classico" per indicare quanto prodotto, non solo in campo musicale, nel periodo irradiato dai lumi della ragione. Assunto per valido tale presupposto, non vi è strumento musicale che, più di ogni altro, incarni nella sua globale concezione lo spirito razionalistico cartesiano. In considerazione del fatto che l'organo veneto rappresenta l'unico esempio in Italia di strumento così razionalmente strutturato e che ad esso molteplici scuole italiane si ispirano, mi sembra ovvio che ad esso spetti l'onore di impersonare il ruolo di organo del periodo classico italiano e perciò nel corso della mia trattazione esso sarà così

definito.

Intendo dunque per organo classico italiano, lo strumento costruito in Italia dal 1750 al 1820 e che ebbe maggior diffusione nel Veneto e nelle Marche grazie all'operosa attività di due incredibili organari come Pietro Nacchini³ prima e Gaetano Callido poi. Il merito del primo fu quello di aver praticamente definito un nuovo tipo di strumento organizzando in un ordinamento estetico fisso e schematico registri a tutti noti ma mai prima d'ora così ordinati. Con questa operazione e con l'introduzione di meccanismo chiamato tiratutti che consente all'organista di inserire e disinserire ad un colpo tutti i registri della famiglia del principale escluso il principale stesso, Nacchini getta il seme di uno strumento dalle enormi potenzialità che germoglierà florido e rigoglioso soprattutto grazie al lavoro del Callido. Lo strumento era costituito in parte da una componente tradizionale (i registri della famiglia del principale) e dall'altra da una serie di registri da concerto. Il nome di questi registri era spesso simile a quello di strumenti veri e propri quali il flauto, la cometa, il trombone, la voce umana, il violoncello, la viola. Ci appare evidente oggi che la funzione di questi fosse proprio quella di produrre una sonorità il più possibile vicina a quella degli strumenti da cui prendevano il nome. Non sappiamo quanto approfondita fu la ricerca in tale direzione; possiamo però ascoltarne ancora oggi i meravigliosi effetti: il registro ad ancia denominato Tromboncini, ad esempio, se suonato da solo produce un suono piuttosto aspro e nasale, ma quando viene

accoppiato al registro di Principale, magari con l'aggiunta del flauto in duodecima⁴, determina una sonorità dolce e suadente come quella dell'oboe.

Si delinea così la configurazione di uno strumento, la cui caratteristica fondamentale semberebbe risiedere nella capacità di imitare, creando un'illusione: un truppe-l'oeil sonoro che, in mano ad un organista esperto, può avere un incredibile effetto sull'ascoltatore. Sebbene un modello standard di questo strumento viene ininterrottamente costruito dai due organari per più di 70 anni (ne rimangono a noi almeno 500 esemplari molti dei quali restaurati)⁵, questo non può avere, per motivi politico-geografici diffusione al di fuori delle regioni sopra menzionate. La sua struttura viene fortemente imitata ed esportata in molte altre regioni, sintomo evidente di quanto questo nuovo gusto diviene popolare.

¹Este, Padova 1727- Venezia 1813. Costruì più di 400 organi in gran parte ancora esistenti, adottò lo schema fonico definito dal suo maestro Nacchini, al quale aggiunse la violetta di 4' sia divisa in bassi e soprani, sia solamente nei bassi, dove aveva funzione o solistica, o di rendere più ricca e brillante la parte del basso
²Foglio di carta generalmente manoscritto, ma a volte stampato incollato sulla tavola che regge il leggito dell'organo, in cui venivano riportate le più svariate combinazioni di registri che si potevano ottenere sullo strumento.

³(Podrebaca, Dalmazia 1694- Conegliano, Treviso, 1765) Frate francescano poi prete secolare, era ai sui tempi il più importante costruttore d'organi di Venezia, costruì più di 500 organi inventando tra l'altro il Tiratutti un registro a manovella che aveva la funzione di inserire e disinserire simultaneamente tutti i registri della famiglia di principale. La disposizione standard dei suoi strumenti era costituita dal Ripieno, Voce Umana (solo soprani), Flauto in ottava, Flauto in duodecima, Cornetta (solo soprani), Tromboncini, sempre divisi in bassi e soprani, rendendo così possibili l'esecuzione su di un solo manuale di parti solistiche e di accompagnamento completamente indipendenti le une dalle altre. Grazie a lui ed all'attività dei suoi discepoli si affemò in Italia un modello di strumento destinato a soppiantare definitivamente quello più tradizionale.

⁴Nelle legende callidiane si trovano due indicazioni per creare la sonorità dell'oboe: la prima si compone di Principali e Tromboncino soprani l'altra, dal suono più rotondo, si ottiene aggiungendo alla precedente il Flauto in duodecima.

⁵Con la promulgazione di una legge regionale apposita, la Regione Marche ha notevolmente contribuito alla salvaguardia degli organi di Nacchini e Callido (presenti in gran numero sul suo territorio) finanziando numerose opere di restauro.

1 Ripieno Semplice.

Principale Bassi.
Principale Soprani.
Contrabassi.
Tira Tutti.

2 Ripieno Misto.

Principale Bassi.
Principale Soprani.
Contrabassi.
Tira Tutti.
Cornetta.

3 Ripieno Misto.

Principale Bassi.
Principale Soprani.
Contrabassi.
Tira Tutti.
Flauto in Ottava.
Flauto in Duodecima.
Cornetta.

4 Ripieno all'uso di Orchestra.

Principale Bassi.
Principale Soprani.
Contrabassi.
Tira Tutti.
Tromboncini bassi.
Tromboncini Soprani.

Marco Mencoboni

APPUNTI SULL'ESECUZIONE

Il manoscritto Mss M. 268/1 conservato presso la Biblioteca Comunale di Assisi ha il formato 16 x 21,5 cm legato in 1/2 pelle. **I**bbene esso presenti la datazione 1790, anno in cui Morandi era maestro di cappella a Senigallia, gran parte dei 12 concerti vennero probabilmente composti in epoca precedente e solo successivamente, forse in vista di un'auspicata pubblicazione, i brani furono così assemblati¹. Si tratta di un manoscritto non autografo del compositore redatto da un solo copista che probabilmente ebbe a disposizione l'originale, ora perduto. Come questo volume ed altri brani dello stesso compositore siano giunti ad Assisi non ci è dato sapere, ma è certo che alcune composizioni sacre di Pietro Morandi facevano parte del repertorio della cappella musicale di Assisi.

La struttura di questi brani è semplice, in linea con il gusto dell'epoca. Generalmente monotematici e sempre composti da un unico movimento, è armonicamente predominante in essi la successione dei tre gradi fondamentali (tonica, dominante, sottodominante) e costante l'alternarsi di diversi piani sonori contrapposti in successione Tutti-soli. Solo in alcuni casi la struttura armonica diventa più complessa e ricercata, con sezioni al grado relativo e l'intro-

duzione di nuovi spunti tematici (concerti 1, 4, 5, 6, 10, 12).

Una preziosa segnalazione del Maestro Andrea Marcon, ha reso possibile risalire ad un altro manoscritto morandiano che riporta il primo e il settimo concerto² ed il confronto delle fonti ha fornito indizi per una corretta interpretazione di questi brani. Se il settimo concerto è identico nelle due versioni, quella croata del primo concerto è molto più elaborata divenendo, per la completezza della scrittura e per la minuziosa cura dei particolari, una vera e propria versione di riferimento per l'interpretazione di tutti gli altri concerti.

L'intestazione del primo concerto nel manoscritto di Assisi recita: Concerto primo coll'imitazione delle Trombe, Violoncello, Oboe ed Arpa, e ripieno d'orchestra, mentre quella del corrispondente croato riporta Concerto coll'imitazione dei Corni da Caccia, Trombe, Flauti, Violenze, Oboe, ed Arpa. Evidente già dal titolo una differente destinazione strumentale delle due versioni: ciò comporta una lieve differenza di scrittura e la trasposizione in alto o in basso della tessitura dei soli.

Più importanti sono tuttavia altre particolarità presenti nel manoscritto croato: il fatto che tutte le registrazioni siano precisa-

mente indicate e che alcuni dettagli, come la modalità dell'uso del tamburo al pedale, siano ben definiti evidenzia la volontà, non comune all'epoca, di presentare una versione del brano che non lasci adito ad ulteriori manipolazioni. A conferma di ciò, il fatto che la parte del basso non è, come da prassi, notata con la sola linea fondamentale ma completamente armonizzata³. Dall'estensione della tessitura delle composizioni e dai registri usati è evidente inoltre come la versione croata fosse concepita per uno strumento di maggiori dimensioni con tastiera di 47 tasti. Do-re⁴.

Questa serie di considerazioni, che in un certo senso sembrerebbe delineare la differenza tra i due manoscritti come quella tra una brutta copia ed una stesura definitiva, ha ovviamente condizionato l'interpretazione di alcuni degli altri concerti ed ha indotto a registrare il primo concerto così come proposto dalla versione croata.

Per quanto riguarda l'uso dei registri sono state seguite alla lettera le indicazioni callidiane, prendendo come documento di riferimento la legenda dell'organo di Fabriano⁵, luogo non distante da Pergola. È sufficiente ricercare nella legenda l'organico a cui si vuol fare riferimento per trovare una o più soluzioni possibili. Ad esempio, quando Morandi scrive, nel quarto concerto, ripieno ad uso d'orchestra, la legenda callidiana riporta l'identica dicitura con il seguente consiglio di registrazione: principale, contrabassi, tiratutti, tromboncini bassi e soprani; nulla di più semplice. Spesso tuttavia è lo stesso compositore a fornire pre-

cise indicazioni sull'uso dei registri, ed alcune di queste sono più bizzarre di quelle del Callido: particolare quella richiesta in un passaggio del quinto concerto dove, volendo imitare una coppia di oboi precedenti per terze e accompagnati da un fagotto, richiede "principale, tromboncini, flauto in duodecima e voce umana", ottenendo una sonorità inconsueta ma di grande effetto. L'uso di fioriture ed ornamenti, il cui impiego era sottinteso all'epoca, prende spunto da quanto suggerito in alcuni trattati coevi. Interessante, nel caso dei concerti per flauto, il fatto che i soli strumentali vengano puntualmente trascritti alla quinta in modo da poter così essere suonati con il flauto in duodecima anziché con quello in ottava, con il vantaggio di poter disporre di una maggiore estensione verso l'acuto.

Trascrivere per l'organo o eseguire su di esso composizioni originariamente concepite per l'orchestra era prassi abbastanza comune all'epoca e vari esempi di questa pratica ci sono stati tramandati da alcuni lavori di Bach e Walther o in terra francese dalle numerose esecuzioni organistiche di Balbastre ai Concerts spirituels⁶. Non è questo il caso delle composizioni di Morandi, Poiché non si tratta di trascrizioni ma di brani espressamente concepiti per l'organo, che a quel tempo era chiamato spesso a ricoprire la funzione di orchestra.

Un'orchestra povera potremmo dire, composta di canne e non di musicisti, ove l'organista diveniva quasi un direttore d'orchestra che per mezzo di tasti, catenacciature,

pedali e registri (ed anche grazie alla sua abilità) compiva il miracolo di trasformare un insieme di legno, ferro, piombo e stagno in un corpo sonoro dalle mille sfumature e dalle molteplici personalità. Per questo si è cercato di realizzare un'esecuzione il più possibile orchestrale, rispettando la forma più che la destinazione strumentale, eseguendo all'organo dei concerti come se in quel momento ci si trovasse a dirigere un'orchestra vera e propria. Più volte si è avuta l'impressione di avere sotto le dita dei veri e propri strumenti: è infatti impressionante come spesso i registri del Callido riescano a ricreare le più delicate sfumature di essi proprie. Si noti ad esempio come nel concerto sesto coll'imitazione dell'oboe e fagotto l'oboe realizzato dalla mano destra riesca a tratti a riprodurre un vago effetto di vibrato senza minimamente influenzare l'accompagnamento di fagotto della mano sinistra e come, salendo verso l'acuto, questo effetto diventi più incisivo e frizzante, proprio come in una buona esecuzione del vero⁷. Notevole anche la verosimiglianza del flauto dolce nei concerti due e sette ed il timbro del traversiere nelle sezioni a solo del quinto concerto. Si è inoltre cercato di osservare nei Tutti il fraseggio derivato dall'uso dell'arco nei violini e, nei soli strumentali e nelle cadenze⁸, la necessità di prendere aria propria degli strumenti a fiato, facendo finta che anche all'organo fosse necessario respirare; la mancanza di tale attenzione avrebbe provocato, a nostro avviso, un effetto alquanto innaturale.

Sulla base delle considerazioni prodotte

dallo studio di queste semplici composizioni, si ha la sensazione che la loro analisi contribuisca, almeno in parte, ad una più precisa definizione della prassi esecutiva organistica in Italia tra '700 e '800, esaltando virtù e capacità di questo strumento per certi versi ancora ignorate.

¹ In una lettera a Padre Martini datata 29 Luglio 1772, il Morandi riferisce di voler comporre sei concerti per gli organi del Veneziano (Callido ndr) con l'imitazione del fagotto, oboe, trombe e flauti.

² Mss 1489/52 dell-Katedralski Glazbeni Arhiv Dubrovnik.

³ Era prassi comunemente accettata infatti che la realizzazione armonica della parte del basso venisse lasciata all'arbitrio dell'esecutore.

⁴ Presumibilmente trattasi dell'organo della cattedrale di Senigallia che sembra essere stato costruito dal Callido ma del quale però non è rimasta traccia.

⁵ Fabrizio AN, SS. Biagio e Romualdo, Organo op. 294 del 1771, costruito da Gaetano Callido.

⁶ Negli anni 1755-60 Claude-Benigne Balbastre si esibiva regolarmente come organista ai Concerts spirituels, eseguendo all'organo sue trascrizioni di brani d'opera di Rameau, Royer, Mondorville e altri.

⁷ Questo effetto risulta evidente soprattutto quando l'alimentazione dell'organo viene pro-

Concerto
in G minor
per la Eliminazione dei corni da caccia, Trombe, Flauti, Violini
di Johann Sebastian Bach

Allegro con spirito

Violini I e II

Corni da Caccia

Organo: Due Piani (Trombe e Flauti)

Violini III e IV

This image shows a page of handwritten musical notation for a concerto in G minor. The score is written on seven staves. The top staff contains the title and instrumentation: "Concerto in G minor per la Eliminazione dei corni da caccia, Trombe, Flauti, Violini di Johann Sebastian Bach". The first staff is marked "Allegro con spirito". The second staff is for Violini I e II. The third staff is for Corni da Caccia. The fourth staff is for Organo: Due Piani (Trombe e Flauti). The fifth and sixth staves are for Violini III e IV. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs.

Mauro Ferrante

L'ORGANO DELLA CHIESA DI S. AGOSTINO

IN CORINALDO

Note storiche e descrittive

Costruito da Gaetano Callido di Venezia nel 1767 lo strumento è documentato nella Tavola P.° degl'organi fabbricati dal Sig: r Gaetano Callido del catalogo originale¹ dove, al numero d'opera 35, si legge: Corinaldo Marca d'Ancona PP. Agostiniani. Ulteriore attestazione documentaria ci è offerta dalla Nota² compilata dall'organaro veneto nel 1778 dove, sempre sotto l'anno 1767, è indicato: Organo per li Padri Agostiniani di Corinaldo D. 780.

Non si trattava comunque del primo strumento costruito dal Callido per Corinaldo, né sarebbe stato l'ultimo. Egli, infatti, vi aveva già collocato l'anno precedente l'op. 27 destinata al convento delle Monache Benedettine di S. Anna e vi avrebbe posto nel 1770 l'op. 57, costruita per la chiesa Collegiata.

Il motivo di una produzione così importante, considerate le dimensioni ridotte della città marchigiana, va qui ricercato addirittura nella sfera degli affetti familiari del Callido. Una sua figlia, infatti, presi i voti monastici, dimorò per un periodo imprecisato proprio nel citato convento benedettino ed il fatto ebbe evidentemente a costituire un ulteriore fattore di alimentazione e continuità riguardo al rapporto, solidamente instaurato fin dagli inizi della sua

attività, tra il Callido e il clero marchigiano³. Tale presenza è principalmente attestata da una lettera autografa dello stesso organaro veneto indirizzata al celebre musicista bolognese Padre Giovan Battista Martini e datata Rimini li 28 Luglio 1778, in cui egli comunica testualmente di dover «passare in Sinigaglia per rivedere una mia figlia che si ritrova religiosa in Corinaldo»⁴.

Il notevole valore intrinseco dello strumento è accresciuto, oltre che da alcune particolarità tecniche, significative perchè non riconducibili alla normale tipologia costruttiva callidiana, dalla presenza di una ricca e pregevole componentene ornamentale.

E' ubicato sopra l'ingresso, in cantoria sorretta dalla bussola e da mensoloni che presenta un parapetto mistilineo riccamente decorato con specchiature, fregi e cornici in campo bianco e oro, sommontato da grata lignea intagliata, dorata e impreziosita da fregi e cornucopie.

Lo strumento è racchiuso entro cassa lignea addossata alla parete e riccamente decorata da fregi, cornici e cimasa dorati in campo bianco, nello stile tardo-barocco della cantoria.

Il prospetto, ad unica campata a cuspi-

de con ali e profilo piatto, presenta una facciata di 29 canne di stagno con labbro superiore a scudo, appartenenti al registro Principale da Do1 -canna maggiore posta al centro della cuspide- a Mi3, mentre le 4 canne collocate a coppia alle estremità laterali hanno semplice funzione di completamento del vano di prospetto (sono cioè canne 'mute', sprovviste di anima ma costruite con lastra di stagno di notevole spessore).

La tastiera, incorniciata da capotasti di noce lavorati a intaglio, è di 45 tasti, con estensione Do1-Do5 e prima ottava 'corta'. Le leve dei tasti sono in legno d'abete con punte guida in ottone, le copertine sono di bosso per i diatonici e di ebano con listello di bosso ad intarsio per i cromatici, con frontalini in bosso tornito a semicerchio.

La pedaliera è del tipo 'a leggio' di 18 tasti in noce con ambito Do1-Sol#2 e prima ottava 'corta'. Ad eccezione dell'ultimo tasto, che aziona il Tamburo, la pedaliera è collegata costantemente alla tastiera.

I registri sono azionati da tiranti a pomello in legno di pero tornito, disposti su due colonne a destra della tastiera entro tavola in noce tinta di nero. Al di sopra, la manovella del Tira tutti, su tavoletta separata. I cartellini originali dei registri presentano le diciture a stampa, relative alla seguente composizione fonica:

[colonna interna]

Tira tutti

Principale Bassi [8']
Principale Soprani
Ottava
Quinta Decima
Decima Nona
Vigesima Seconda
Vigesima Sesta
Vigesima Nona
Trigesima Terza
Trigesima Sesta
Contrabassi [16', pedale]⁵
Ottava di Contrabassi

[colonna esterna]

Voce Umana [soprani]
Flauto in VIII
Flauto in XII [2, 2/3']
Cornetta [1, 1/3', soprani]
Tromboncini Bassi [8']
Tromboncini Soprani
Violoncello Bassi [8']
Violoncello Soprani

Tamburo

La divisione bassi/soprani si trova fra le note Do#3 e Re3. I ritornelli del Ripieno sono alla maniera veneta, ossia alle note Do# e Fa# a partire dal Do#5 della Quinta Decima.

Tra gli accessori: il Tamburo, azionato tramite l'ultimo tasto della pedaliera o per mezzo di tirante a incastro⁶; il Tira tutti a manovella per l'inserimento dei registri di

Ripieno dall'Ottava.

Lo strumento è alimentato da due manici cuneiformi a cinque pieghe contrapposti sul basamento della cassa, azionati manualmente per mezzo di corde e carrucole o tramite elettroventilatore. Tavole, fascette laterali e ventole sono d'abete, tutte le guarnizioni interne ed esterne sono in pelle bianca d'agnello o di montone. I pesi sono costituiti da blocchi monolitici dimensionati a scalpello.

La trasmissione è meccanica 'sospesa' per la tastiera, indiretta per la pedaliera e per l'unione tasto-pedale. La catenacciatura di trasmissione della tastiera, a causa della insolita notevole distanza tra questa e il somiere maestro, è costituita eccezionalmente da barrette di noce.

Il somiere maestro è del tipo 'a tiro' in legno di noce ben stagionato con secreta chiusa da due ante munite di pomello in ottone e naselli. La coperta è formata da tre tavole in noce incollate, più i due listelli di chiusura dei canali. La tavola di fondo della secreta è in larice con fascetta anteriore in noce. All'interno, 45 ventilabri cuneiformi in abete con numerazione progressiva da destra a sinistra scritta a penna con inchiostro rosso 'sanguigno'⁷, guide laterali in ottone, borsini in pelle con perlina. Le stecche sono 18, corrispondenti ai registri nel seguente ordine a partire dalla facciata:

1. Violoncello Bassi
2. Violoncello Soprani
3. Tromboncini Bassi
4. Tromboncini Soprani

5. Principale Bassi
6. Principale Soprani
7. Voce Umana
8. Ottava
9. Flauto in VIII
10. Flauto in XII
11. Cornetta
12. Quinta Decima
13. Decima Nona
14. Vigesima Seconda
15. Vigesima Sesta
16. Vigesima Nona
17. Trigesima Terza
18. Trigesima Sesta

Il somiere del pedale è ad aria comandata, tramite l'inserimento del registro Contrabassi ed Ottave di Contrabassi. Costruito in legno di larice è collocato a distanza di 'passo d'uomo' su travi infisse nel muro di fondo. La secreta è chiusa da due ante tramite naselli; all'interno, 20 ventilabri cuneiformi in abete⁸.

Il crivello è in legno d'abete foderato con carta; le bocche delle canne risultano sopra il crivello tranne quelle della Voce Umana.

Le canne interne sono in lega di piombo (con un 15-20% di stagno). La Trigesima Terza, di 14 canne, si estende sino al Fa₂, mentre la Trigesima Sesta, di sole 9 canne, è limitata al Do₂. Il Flauto in VIII -reale da Do₂ avendo le prime otto note derivate dall'Ottava- ha canne cilindriche tappate 'a tampone' (con tappo in sughero guarnito di

pelle bianca e munito di maniglia in noce a sezione quadrangolare o gancio in ferro di due misure); il Flauto in XII e la Cornetta sono 'a cuspide'. I Tromboncini sono di foggia solita con tube corte in stagno a tronco di piramide rovescia sormontato da tronco di cono rovescio, con noce in piombo, canaletto e lingua in ottone, accordatore in ottone con pattino in corno di bue. Le tube del Violoncello sono a forma di parallelepipedo in legno di cipresso, con tappo, noce e cannello in bosso ed una piccola cornice alla base; una parete divisoria interna - nei bassi fino a Do3- ha lo scopo di raddoppiarne artificialmente la lunghezza; le carne sono fissate allo zoccolo da piccole chiavi in ottone. La Voce Umana è ad accordatura calante. La basseria consta di 20 carne in abete tinto con terra rossa, di cui otto carne di 16' e dodici di 8'. La portella del labbro inferiore, il piede ed il gancio posteriore di sostegno sono di noce. Le otto carne di 16' della prima ottava 'corta' vengono richiamate meccanicamente dalla seconda ottava dove, alle note cromatiche Do#, Mib, Fa# e Sol# risuonano soltanto le carne di 8'.

Lo strumento è stato restaurato nel 1987 dalla ditta Fratelli Ruffatti di Padova⁹.

¹ Il catalogo si compone di tre tavole in tela rigida in cui sono elencati in ordine cronologico, per ciascuno strumento, l'anno di costruzione, il numero d'opera, la località e l'indicazione della chiesa committente. L'elenco inizia

col numero 1 del 1748 e termina col numero 430 del 1806. E' pubblicato in R. LUNELLI, Studi e documenti di storia organaria veneta, Firenze, 1973, Olschki, pp. 132-44.

² Nota degli organi fatti da me Gaetano Callido, Servo e Suddito in 17 anni di lavoro arrivato al Numero di 114 - tra i quali ve ne sono quarantasei fatti in Stati Esteri [...]. In tale documento, redatto per l'istanza di esenzione dal pagamento del dazio di transito presentata dal Callido e successivamente accolta dal governo della Serenissima, sono elencate le opere costruite dal 1763 al 1778 e di ciascuna è indicato l'anno di costruzione, la località e la chiesa di destinazione, il prezzo dell'organo in ducati. E' pubblicata in R. LUNELLI, op. cit., pp. 119-22.

³ Si consideri che già l'op. 3 del 1763 era stata collocata nelle Marche, destinata alle Monache Francescane di Santa Margherita in Ascoli Piceno.

⁴ La lettera è pubblicata in R. LUNELLI-L. F. TAGLIAVINI, Lettere di G. Callido a Padre Martini, in «L'Organo», IV (1963), pp. 168-76.

⁵ Come di consueto i due tiranti a pomello dei Contrabassi e dell'Ottava di Contrabassi sono accoppiati, con incastro nel tirante superiore.

⁶ Insolita la presenza del Tamburo a tirante come duplicazione dell'analogo comando a pedale. Altrettanto originale è la sua composizione che qui prevede ben 10 carne di basseria, sommando alle solite quattro note cromatiche Do#, Mib, Fa# e Sol# le tre coppie corrispondenti alle note La, Sib, Si dei Contrabassi e delle Ottave di Contrabassi.

Gabriele Moroni

PIETRO MORANDI

The facts which are slowly emerging about Pietro Morandi (Bologna 15.4.1745, Senigallia 8.12.1815), a composer about whom little was known only a short time ago, allow us to understand his work and consider him, together with Giuseppe Giordani and Giambattista Borghi, as one of the major composers who worked in the Marche region in the period spanning the late seventeenth and early eighteenth centuries. Pietro studied in the city of his birth, where apart from literature, he also received instruction in music from Padre Martini (in singing, keyboards and composition). Although he had taken minor orders, he abandoned the cassock in 1763, and in the same year he was not only admitted to the Accademia Filarmónica of Bologna as a composer, but also nominated maestro di cappella in the cathedral of the city of Pergola. In 1778, he moved to Senigallia to take up a similar position in the cathedral, a post which he retained until 1811.

News of his musical activities is mainly to be found in the correspondence with Padre Martini (Bologna, 1706-1784), who was the most significant musical theorist in Europe at the end of the eighteenth century. Indeed, we learn of the exchange of musical books, and of

the duties of Pietro in Pergola above all, and then in Civitanova, Loreto and Jesi, as well as the compositions on which he was working, including an oratorio and a serenata, and his intentions to compose six concertoes for organ, imitating the sounds of the oboe, flute, cello, and so on.

Pietro was extremely busy with the production of cantatas, works for the theatre, and oratorios, as the following chronology suggests¹:

- Il Fantasma, an intermezzo for three voices (Bologna Teatro Accademico dei Concordi, 1764)
- Il Tobia, a sacred composition (Jesi 1773, Pergola 1773, Fano 1774)
- La Cometa, a dramatic composition for three voices (Pergola 1775)^a
- La Gara delle Virtù, a cantata for three voices (Ancona, 1775)
- Ricina Rallegrata, a dramatic composition (Recanati 1775)
- Il Sogno, a cantata for two voices (Pesaro 1776)
- Il Trionfo del Merito, (Serra de' Conti 1777)
- Le Fiamme Portentose, a pastoral cantata-

ta (Recanati 1778, 1784)
 Comala, a theatrical act (Senigallia 1780)
 Zemira, a play for music (Florence, Teatro della Pergola 1782)
 Zenobia, a play for music (Florence, Teatro della Pergola 1782)
 Il Premio, a cantata for three voices (Filottrano 1789)
 Gli Usurpatori Delusi, a playful drama (Senigallia 1791, Ancona 1791)
 L'Inglese Stravagante, an opera buffa (Ancona 1792)

It is worth noting that so far as we know, Comala, which is based on a libretto by Ranieri de' Calzabigi, is the first example of an opera exploring an Ossian theme, the start of a fashion which enjoyed a good measure of success in the Italian theatre at the end of the eighteenth century. Entitled significantly *azione teatrale*, Comala marks a return to the ideals which had guided the attempts at 'reform' of the opera seria undertaken by Gluck and Calzabigi in Vienna. Indeed, the artistic principles stated by Morandi echo almost literally the words written in the Preface to Gluck's *Alceste*: that the music should serve the poetry without interrupting the action, that excessive ornamentation should be eliminated from the arias, that the structure of the arias should be conceived in relation to dramatic development, rather than simply indulging a singer's desire to display his or her talents, and that the overture should prepare the audience for what is to follow.

Another sixty-odd works by Pietro Morandi are located in libraries in Italy and elsewhere, and they include music written for performance in church, sonatas, pastorals and concertoes for organ, as well as some symphonies.

Morandi's teaching must also be credited with some importance, his pupils including not only Raffaele Grechi (maestro di cappella), Agostino Romagnoli (maestro di cappella) and Giuseppe Balducci (composer), but also singers, such as Girolamo Crescentini from Urbania, who was famous throughout Europe, Angelica Catalani from Senigallia, who was highly spoken of by Chopin, Goethe, Spohr and Stendhal, and, in all probability, Luigi Bassi from Pesaro, the first Don Giovanni in the history of Mozart's opera of the same name.

¹ The information is taken not only from printed libretti, but also from G. Radiciotti, *Lettere inedite di celebri musicisti annotate e precedute dalle biografie di Pietro, Giovanni e Rosa Morandi a cui sono dirette*, Milan, 1892; idem, *Teatro musica e musicisti in Sinigaglia*, Milan, 1893; idem, *Teatro musica e musicisti in Recanati*, Recanati 1904.

Marco Mencoboni

THE TWELVE CONCERTOES FOR ORGAN BY PIETRO MORANDI AND THE CLASSICAL ITALIAN ORGAN

The manuscript copy of the Twelves Concertoes for Organ by Pietro Morandi came to light quite by chance in 1990. Rarely content with what I know already, consumed with curiosity and a burning desire to discover something rare or new, it often happens that I find myself in half-forgotten archives and music collections. And so when I was invited to examine an ancient catalogue belonging to the town library of Assisi, which seemed to refer to the existence of Twelve Concertoes for Organ by Sig. Pietro Morandi, my attention was caught at once. It was a reaction which any musicologist or organist would comprehend, given that the organ concerto is virtually unknown in Italian music.

The next day I went to Assisi to see for myself, and after a brief search the manuscript itself was found. The very first thing that caught my eye was the fact that no-one had looked at those papers for a very long time. Indeed, there were no catalogue marks, and page numbers did not exist at that time. All of which meant, of course, that I was the first organologist in modern times to have examined the manuscript of Morandi.

At first glance, however, I was disap-

pointed. The manuscript was not the collection of works for organ and orchestra that I had hoped to find, the notation scarce and inaccurate, the compositions short and of no great immediate interest. Dutifully, I ordered a microfilm copy of the manuscript, then took home myself in a state of dark depression. Afterwards, I more or less forgot the whole episode and didn't look at the pieces again until I began work on the organ compositions of Pietro Morandi's son, Giovanni. In that instant I understood the importance of my earlier discovery in Assisi: the manuscript contained the answers to a series of problems which had long puzzled modern musicologists and organists. At the same time, the manuscript was a precise guide to a mode of execution which had previously been uncertain, as no musical trace had survived intact to the present day.

Any organist who has had the opportunity to examine and play the instruments built by Gaetano Callido¹ will eventually find himself faced by one which still preserves its written *legenda*². The annotations are a veritable guide to the registers which should be used to reproduce a wide variety of instrumental sounds on the organ, such as the oboe, the

flute, bassoon or trumpet, and so on, as well as as the combinations of register required to produce duets between the oboe and the bassoon, for example, or to play an accompanied human voice, or even an orchestra of strings, winds and drums playing a symphony. And even if it is clear that it was very common practice in the past to use these sounds and logical to suppose that original music was composed specifically to take advantage of them, very little trace remained of the sort of composition which had been written for that purpose. Well, the manuscript found in the Assisi library comprehensively illustrates the performance praxis of the classical Italian organ. Indeed, it is one of the most significant documents in that field.

At this point, however, one or two observations of an organistic nature need to be made. Even though very little has been written on the subject, the term classical as applied to the Italian organ is usually intended to refer to instruments which were built in Italy in the XVIth century, while the term neo-classical is used for instruments dating from the end of the seventeenth century. While respecting the opinions of other writers regarding this question, I feel the necessity to disagree with this definition. Above all, I fail to see any points of contact between two historical periods which are so distant in time. And even though the imitative vocation is evident in both periods - the earlier period aiming at the imitation of single voices or groups of voices - the second period looked towards the world of

the theatre, as if searching there for a more direct rapport with an audience. Indeed, rather than looking backwards in the later seventeenth century, the organ seems to look forward to new horizons and new sonorities, clear signs of that evident desire for the new which led, in the space of a few decades and throughout Europe, to the Romantic age.

In organistic terms, the word classical is generally used to define a period which is chronologically distant from the Renaissance. Indeed, by classical music we refer to the music produced in the period of time which extends from the death of Bach to the death of Haydn; we call those instruments classical - the flute, oboe, etc. - which were made in that period; indeed, we use the word classical to describe every product of the Age of Reason, whether it is musical or not. As such, no other musical instrument encapsulates so successfully as the organ the rational spirit of Descartes. And even more specifically, it is the Venetian organ, the inspiration of many sister schools, which is the most rationally built, and which bears the honour of representing the Italian organ in the classical period, and it is to such an instrument that I refer in what follows.

I would therefore define the classical Italian organ as the sort of instrument constructed between 1750 and 1820, especially in the regions of Veneto and Marche, thanks to the work of two incredible organ-builders, Pietro Nacchini³ in the first instance, then Gaetano Callido. The merit of the former lies in having practically defined a new kind of instru-

ment, in the sense that he re-organised the registers in a fixed and schematic aesthetic order. With the addition of the tiratutti, which provided the opportunity to insert in a single action all of the family of principal registers with the exception of the principal itself, Nacchini sowed the seeds for an instrument of enormous potential, seeds which flowered thanks to the work of Callido. A typical instrument was built along traditional lines (the registers of the family of principals, for example), but with the addition of a series of registri da concerto, or concert registers. The names of these registers were often those of actual instruments, such as the flute, cornet, trombone, human voice, cello and viola. If it appears evident that the intention was to reproduce the sound of the chosen instrument, it is difficult today to know just how far the experimentation went. It is possible, however, to achieve marvellous effects: the register indicated as Tromboncini sounds sharp and nasal when played solo, but when coupled with the Principals and the addition of flauto in duodecima⁴ it produces a sound which is as sweet and persuasive as that of an oboe.

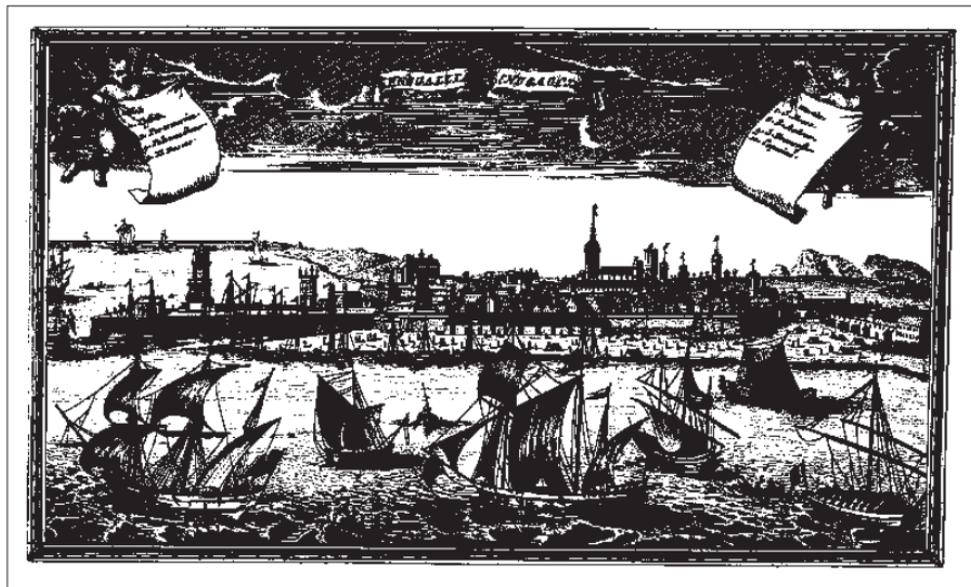
The result is an instrument with a fundamental character which seems to reside in its capacity to imitate, creating a sort of ~~trumpet~~ L'oeil effect in sound which can make an incredible impression on the listener when played by an expert organist. And even though a standard model of this instrument was produced continuously for over seventy years by the two organ-builders (at least 500 exam-

ples are known today, many of them fully restored)⁵, its diffusion outside the regions of Veneto and Marche was limited by political and geographical factors. Despite this restriction, widespread imitation of the originals in other areas of the country suggests how very popular the new model had become.

¹ Este, Padua, 1727 - Venice, 1813. He built more than four hundred organs, many of which survive today, adopting the phonic system defined by his teacher, Nacchini, to which he added the 4' violetta divided in bass and soprano, or bass alone, where it functioned as a solo, or to enrich the bass line.

² This is a piece of paper - usually handwritten, though sometimes printed - pasted on the board which holds the lectern of the organ, which notes the great variety of combinations of register which might be obtained from the instrument.

³ (Podrebaca, Dalmatia, 1694 - Conegliano, Treviso, 1765). A Franciscan monk before becoming a secular priest, Nacchini was the most significant organ-builder of his time. He built more than 500 examples and invented the Tiratutti, a manual register which inserted or disconnected in a single movement all of the principal families of registers. The standard specifications of his instruments consisted of Ripieno, Flauto in duodecima, Cornetta (sola soprani), Tromboncini, all divided in bass and solo to facilitate the playing on a single



Marco Mencoboni
EXECUTION NOTES

The manuscript Mss M 268/1 conserved in the Biblioteca Comunale of Assisi measures 16 x 21.5 cm. and it is half-bound in leather. And even though it is dated 1790, the year in which Morandi was the maestro di cappella in Senigallia, the twelve concertoes had probably been composed before that date, then brought together and put into order in the hope of finding a publisher¹. The manuscript is not an autograph of the composer, however, though it would appear to be the work of a single copyist from the original manuscript, which has since been lost. It is difficult to say precisely how this volume and other works by the same composer came to be in the library, though it is known that some sacred works by Pietro Morandi were part of the repertoire of the cappella musicale of Assisi.

The structure of the pieces is simple, conforming to the tastes of that epoch. Generally monothematic and composed in one movement only, the prevailing harmonic scheme moves through the three fundamental tones (tonic, dominant, subdominant) constantly alternating between tutti and soli. In rare cases, the structure becomes more complex and refined with sections in relative keys

and the introduction of new thematic ideas (as in concertoes 1, 4, 5, 6, 10, 12).

A note by Maestro Andrea Marcon mentions another manuscript by Morandi which includes the first and the seventh concertoes², and comparison of these sources provided suggestions for the correct interpretation of the pieces. While the seventh concerto is the same in both versions, the Croatian version of the first concerto is far more elaborate, representing a true reference point for interpretation of all the other concertoes in the collection, thanks to the amplitude of the notation and the care taken in its transcription.

The title of the first concerto in the Assisi manuscript reads: Concerto primo coll'imitazione delle Trombe, Violoncello, Oboe e Arpa, e ripieno d'orchestra, (First concerto with imitation of Trumpets, Cello, Oboe and Harp, with orchestral accompaniment), while the title of the corresponding Croatian concerto reads: Concerto con l'imitazione dei Corni da Caccia, Trombe, Flauti, Viole, Oboe ed Arpa (Concerto with imitation of Hunting Horns, Trumpets, Flutes, Violas, Oboe and Harp). It is clear from the title that different instrumental sounds were called for, and that these

variants required marginal differences in notation, as well as the transposition of the soli into corresponding higher or lower keys.

Other peculiarities in the Croatian manuscript are of even greater significance: for example, the fact that all the registers are clearly indicated, and that some details, such as the use of pedal-drum, are clearly explained, suggesting the uncommon and idiosyncratic desire to present a version of the piece which proscribed further intervention. This is confirmed by the fact that the bass line is not indicated by single notes, as was the praxis, but it is present in a fully harmonised version³. The elaboration of the composition, as well as the choice of registers, suggests that the Croatian version of the concerto was conceived for a large instrument with a keyboard of 47 keys extending from C to D⁴.

These variations in the manuscripts seem to indicate differences between a rough draft and a finished copy, and this fact has obviously conditioned the interpretation of some of the other concertoes. For this reason, the Croatian version of the first concerto was chosen for this recording.

Regarding the registers, the instructions of Callido have been followed to the letter, drawing on the text of the legenda of the organ of Fabriano⁵, not far from Pergola, where various ways of executing the different voices are suggested. For example, when Morandi writes *Ripieno ad uso d'orchestra* in the Fourth Concerto, the legenda of Callido uses the same phrase and provides the fol-

lowing formula for the registers: *principale, contrabassi, tiratutti, tromboncini bassi, e soprani*. Nothing could be simpler. And yet, Morandi often provides his own precise indications, and they are sometimes more bizarre than the ones suggested by Callido: the imitation of a pair of oboes written in thirds and accompanied by bassoons in the Fifth Concerto requires *principale, tromboncini, flauto in duodecima, e voce umana*. He achieves a most unusual sonority and great effect. The fioritura and other ornaments, which were usually taken for granted in that period, are drawn from contemporary sources. Of interest in the case of the concertos for flutes, is the fact that the solo instruments are regularly transcribed in fifths in order to be played with the flauto in duodecima rather than the one in octaves, the precise advantage being that a larger extension of the higher notes was possible.

It was common enough at the time to transcribe or play orchestral compositions on the organ. This is clear from various works of Bach and Walther, and in France, where numerous Concerts Spirituels were given by Balbastre⁶, though this is definitely not the case of Morandi. His works are not transcriptions, but original works conceived for organ. In any case, the organ was often used to substitute rather than merely imitate the orchestra.

This may seem like a very poor orchestra, the musicians being substituted by pipes, and the organist taking the place of the con-

ductor and by means of keys, stops, pedals and registers (and his ability to manage them) working the miracle of transforming this mass of wood, lead and iron into a sound-board with a thousand nuances and personalities. For this reason we have consciously sought to emulate orchestral sound, respecting the form as well as the intention, playing the organ as if we were actually conducting a real orchestra. We often felt as if we were really fingering all of the different instruments; it is indeed surprising just how well Callido succeeded in re-creating the most delicate instrumental colours. The Sixth Concerto with imitation of the oboe and bassoon is a good example of how the oboe can be played with the right hand to achieve a light sense of vibrato without influencing the rest of the accompaniment of the bassoon which is played by the left hand. Indeed, as the notes rise, the effect becomes more and more marked and bubbling, just as it would in a live orchestral performance⁷. The realistic effects of the recorder in the Second and Seventh Concertoes and the timbre of the transverse flute in the solo sections of the Fifth Concerto are also worth noting. In using the tutti we have endeavoured to preserve the phrasing of the bows of the violin, while the solo parts and the cadenze⁸ observe the inevitable pauses for breath of the wind instrument players, as if the organist himself also required a similar interval of respite. The absences of these technical observances would have produced, in our opinion at least, an unnatural and undesirable effect.

On the basis of considerations resulting from the study of these elemental musical compositions, one has the sensation that such an analysis contributes towards a more precise definition of the standard praxis in organ performance in Italy in the period 1700-1800, as well as revealing virtues and capacities in the instrument which were previously ignored.

¹ In a letter to Padre Martini dated July 29th, 1772, Morandi expresses the desire to compose six concertoes for the organs of il Veneziano (that is, Callido) including imitations of the bassoon, oboe, trumpet and flutes.

² Mss 1489/52 dell-Katedralski Glazbeni Arhiv, Dubrovnik

³ It was common to leave the player free to compose his own bass accompaniment.

⁴ It may well have been written for the organ of the cathedral in Senegallia, presumably built by Callido, of which no trace now remains.

⁵ Fabriano, AN SS. Biagio and Romualdo, Organ op. 294, built in 1771 by Gaetano Callido.

⁶ Claude-Benigne Balbastre gave a regular series of concerts for organ in the years between 1755 and 1760, playing transcriptions of opera works by Rameau, Royer, Mondonville and other composers.

⁷ This is most evident when the organ is pumped by hand without the use of electricity, which causes a uniform air current and neutralises the desired effect of the bellows.

Mauro Ferrante

THE ORGAN OF THE CHURCH OF S. AGOSTINO IN CORINALDO

Historical and Descriptive Notes

Built by Gaetano Callido of Venice in 1767, the instrument is number 35 in the original catalogue, which was entitled *Tavola P.º degl'organi fabbricati dal Sig.r Gaetano Callido*¹. There it is described as *Corrinaldo Marca d'Ancona PP. Agostiniani*. Further information is found in the *Nota*², which was compiled by Callido in 1778. In 1767, he records building an *Organo per i Padri Agostiniani di Corinaldo D.780*.

This was, however, neither the first nor the last organ that he would build in Corinaldo. Just the previous year he had completed his organ, op. 27, for the convent of the Benedictine Nuns of S. Anna, while he built another in 1770, op. 57, for the Collegiate church. The reason for such frenetic activity in such a small town in the Marche region may be identified within the sphere of the Callido family. One of Callido's daughters had taken holy orders and lived for an unspecified period in the above-mentioned Benedictine convent, and this fact would appear to have reinforced the good relations which existed already between Callido and his cleric employers in the region³. Evidence of the facts may be found in a letter written by Callido to the famous musician from Bologna, Padre Giovan Battista

Martini, from Rimini 28th July 1778, in which the organist mentions that he would be obliged to make his way through Sinigaglia on the way to visit my daughter, who is a nun in Corinaldo⁴.

The intrinsic value of this particular instrument is increased by the fact that it does not conform to the usual typology of Callidian organs, neither from a technical point of view, nor in being enhanced with rich and artistic ornamentation.

It is situated in a choir-loft above the entrance, supported by beams and a parapet which have all been richly decorated with panels, friezes and frames of gold on a white ground, surmounted by carvings which have been gilded and enriched with cornucopia.

The instrument is enclosed against the wall within a wooden case, which has in turn been richly carved, with framing and cornice in gold on a white ground in late-baroque style.

The prospect, a single span with spire, flat in profile and with side wings, displays 29 pipes with shield-shaped upper lips belonging to the Principal registers from C1 - the main pipe being set in the centre of the span - to E3, while the four pipes situated in pairs at the extreme edges are simply decorative (they are

'mute', despite being cast in very heavy tin).

The keyboard is framed in nutwood which has been elaborately carved, and it consists of 45 keys in the range C1-C5, the first octave being 'short'. The levers are made of firwood with brass guide-points, the diatonic notes being covered with boxwood, while ebony with fillets of boxwood and inlay has been used for the chromatic notes, with boxwood frontals cut in semicircles.

The foot-pedals are of the leggjo type with 18 walnut keys ranging from C1 to G#2 and, once again, the first octave is 'short'. With the exception of the final key, which operates the Tamburo, the pedals are constantly connected to the keyboard.

The registers are operated by knobs of turned pear-wood situated in two columns at the right hand side of the keyboard. They are set in a table of walnut wood which has been stained black. At the top, the Tira tutti knob is set apart from the rest. The original printed titles of the registers indicate the following specifications:

[inner column]

Tira tutti
Principale Bassi [8']
Principale Soprani
Ottava
Quinta Decima
Decima Nona
Vigesima Seconda
Vigesima Sesta

Vigesima Nona
Trigesima Terza
Trigesima Sesta
Contrabassi [16', pedale]⁵
Ottava di Contrabassi

[outer column]

Voce umana [soprani]
Flauto in VIII
Flauto in XII [2,2/3']
Cornetta [1,1/3', soprani]
Tromboncini Bassi [8']
Tromboncini Soprani
Violoncello Bassi [8']
Violoncello Soprani

Tamburo

The division of the bass/soprano is found between the notes C#3 and D3, while the ritonelli del Ripieno are in Venetian style, that is, at the notes C# and F#, beginning from C#5 of the Quinta Decima.

Accessories include the Tamburo, which is operated by the last key of the foot-pedals, or by means of the appropriate knob⁶, and the Tira tutti handle for the insertion of the registers of the Ripieno dall'Ottava.

The instrument is fuelled by two wedge-shaped bellows with five overlaying folds which may be operated manually by means of cords and pulleys, or by means of an

electric air-pump. The wooden plates, side strips and air-ventilators are all constructed of fir-wood, while the seals, both inside and out are of white lamb or sheep-skin. The weights are chisel-cut blocks of stone.

Transmission is of a mechanical 'suspended' type for the keyboards, indirect for the foot-pedals, and for both when played together. The drive for the keyboard consists unusually of rods of walnut wood, given the distance between the keys and the somiere maestro.

The somiere maestro is of a 'pull' type in seasoned walnut, with a secreta which is closed by two panels with a brass pomel and prong. The cover consists of three glued panels of walnut, with two fillets to close the channels. The base of the secreta is made of larchwood with front panels of walnut. Inside, there are 45 wedge-shaped ventilabri of fir-wood which are numbered progressively in blood-red ink from right to left⁷, with brass guides, and leather pouches containing seed-pearls. There are 18 ribs which correspond to the registers in the following order, working inwards from the facade:

1. Violoncello Bassi
2. Violoncelli Soprani
3. Tromboncini Bassi
4. Tromboncini Soprani
5. Principale Bassi
6. Principale Soprani
7. Voce Umana
8. Ottava

9. Flauto in VIII
10. Flauto in XII
11. Cornetta
12. Quinta Decima
13. Decima Nona
14. Vigesima Seconda
15. Vigesima Sesta
16. Vigesima Nona
17. Trigesima Terza
18. Trigesima Sesta

The somiere of the pedals is air-commanded by means of insertion of the registers for Contrabassi and Ottave di Contrabassi. Built in larchwood, it is situated a short distance away on beams fixed into the rear-wall. The secreta is closed by means of two panels, and it contains 20 cuneiform ventilabri made of fir-wood⁸.

The screen is made of fir-wood padded with paper, and the mouths of the pipes all clear the top of the screen, except for the Voce Umana. The inner pipes are made of lead alloy (containing 15-20% of tin). The Trigesima Terza consists of 14 pipes which extend as far as F2, while the Trigesima Sesta, which has only nine pipes, is limited to C2. The Flauto VIII - though it begins really from C2, its first eight notes deriving from the Ottava - has padded cylindrical pipes (with cork plugs wrapped in white leather, armed with walnut handles with sections in the form of iron hooks or quadrangles of two different sizes); the Flauto in XII and the Cornetta are in the shape of spires. The

Tromboncini are in the usual style, the short pipes covered with summounted and inverted pyramids of tin, with walnut in lead, canaletto and tongue in brass, the tuner made of brass with bull's horn sliding-blocks. The pipes of the Violoncello are in the form of parallelepipedo and are made of cypress wood, the tappo, noce and short pipe in boxwood, with a small cornice around the base. An internal dividing panel - in the bass pipes up to C3 - has the effect of artificially doubling their length. The pipes are attached to the base-board by small brass keys. The Voce Umana is tuned to fade away. The bass pipes, twenty made of firwood which have been coated with red earth - consist of eight pipes measuring 16', while the other twelve measure 8'. The partella of the lower lips, the feet, and the rear supporting hooks are all made of nutwood. The eight 16' pipes of the first 'short' octave are mechanically regulated by the second octave, the chromatic notes C#, E flat major, F#, and G# being played only by the 8' pipes.

The instrument was fully restored in 1987 by Fratelli Ruffatti, a company based in Padova⁹.

¹ The catalogue consists of three stiff canvas boards on which each instrument is listed in chronological order, numbered, its location and the name of the commissioning church cited. It begins with number 1 in 1748 and ends at number 430 in 1806. It has been published in

R. LUNELLI, *Studi e documenti di storia organaria veneta*, Firenze, 1973, Olschki, pp. 132-44.

² Nota degli organi fatti da me Gaetano Callido, Servo e Suddito in 17 anni di lavoro arrivati al Numero di 114 - tra i quali ve ne sono quarantasei fatti in Stati Esteri (...) This document was part of a request by Callido to be exempted from taxes which was accepted by the Venetian government. It lists the organs which he built between 1763 and 1778, indicating the year of completion, the price in ducats, as well as the location and the church for which the organ was intended in each case. It is published in R.LUNELLI, *op. cit.*, pp. 119-22.

³ He had already built another organ, *op. 3*, in the area in 1763. It was intended for the Franciscan Nuns of the church of Santa Margherita in the town of Ascoli Piceno .

⁴ The letter is published in R.LUNELLI - L.F.TAGLIAVINI, *Lettere di G.Callido e Padre Martini in 'L'Organo'*, IV (1963), pp. 168-76.

⁵ As usual, the Contrabassi and the Ottava di Controbassi are united by pulling the upper of the two knobs.

⁶ Duplication of the Tamburo pedal with a Tamburo stop is unusual. Equally original is its composition employing 10 bass pipe, the usual four chromatic notes, C#, Eb, F and G#, being supplemented by the three pairs corresponding with the notes of A, Gb and G in the Contrabassi and Ottave di Contrabassi.

⁷ This is also unusual, as the numbering is usually written out in black ink.

Intendo ringraziare il Dott. Fabio Quarchioni, il M^o Mauro Porfiri, Paolo e Riccardo Mencoboni per essere riusciti ed eseguire con puntualità tutti i difficilissimi cambi di registrazione e il sig. Nando Mencucci per la sua generosa disponibilità. Un particolare sentimento di gratitudine al compianto Don Rocchetti della chiesa di S. Agostino.

La presente incisione discografica è stata resa possibile grazie al determinante sostegno della Banca di credito Cooperativo di Corinaldo, del Comune di Corinaldo e del Comune di Senigallia. Inoltre ringrazio, per la sensibilità dimostrata Box Marche, Semeco.

I wish to thank Dott. Fabio Quarchioni, Maestro Mauro Porfiri, Paolo and Riccardo Mencoboni, for their help and dexterity in effecting the difficult register changes, as well as Sig. Nando Mencucci for his generous assistance. Thanks also to the town of Corinaldo and to the late, and much-missed, Don Rocchetti of the church of S. Agostino.

This recording was made possible thanks to the support of the Banca di Credito

CD EL 942301 DDD
Conceived and produced by Marco Mencoboni for E lucevan le stelle snc music productions, Macerata, Italy.

Original sound recording made by E lucevan le stelle.

Sound engineer: Paolo Mencoboni
Musical assistance: Fabio Quarchioni, Mauro Porfiri, Riccardo Mencoboni, Nando Mencucci

Tuning: Barca-Vallotti

Pitch: a=430 htz

Recording location: S. Agostino, Corinaldo, November 22-24/1992

Digital Mastering: Guido di Toma, Roma

© Gabriele Moroni, Marco Mencoboni, Mauro Ferrante

Translations: Michael Jacob

Graphics: Luigi Ricci, Macerata

Production assistant: Chetty Moretti, Le Sibille, Macerata

Printed by Biesse Grafiche Torresi, Macerata