CAPOLAVORI INEDITI DEL PATRIMONIO MUSICALE MARCHIGIANO

GIOVANNI MORANDI

sonate • sinfonie • pastorali



MARCO MENCOBONI

all'organo Callido della Collegiata di S. Giovanni in Macerata

CAPOLAVORI INEDITI DEL PATRIMONIO MUSICALE MARCHIGIANO

GIOVANNI MORANDI

Pergola 1777–Senigallia 1856

Sonate, sinfonie e pastorali per Organo

MARCO MENCOBONI

GIOVANNI MORANDI

Sonate, sinfonie e pastorali per Organo

Marco Mencoboni

all'organo di Gaetano Callido

della Collegiata di S. Giovanni di Macerata

first world recording

CAPOLAVORI INEDITI DEL PATRIMONIO MUSICALE MARCHIGIANO

Quinta raccolta di Sonate

1	Sonata prima in do (Offertorio)	7'30"
2	Sonata seconda in Mib (Elevazione)	7'23"
3	Sonata terza in Re (Postcommunio)	4'58"

Dodicesima raccolta di Sonate

4	Offertorio in Mib	8'46"
5	Elevazione in Sol	4'57"
6	Post Communio in Sib	4'13"
7	Sinfonia per le feste di prima classe in re	5'57"
8	Benedizione del Venerabile in Do	4'08"

da Undicesima raccolta di Sonate

9	Pastorale	5'17"

Pietro Fancelli, Adorazione dei Pastori, 1825, Pinacoteca Civica di Macerata

Gabriele Moroni

GIOVANNI MORANDI
La vita e le opere

Il valore artistico di Giovanni Morandi (Pergola, PS, 1777 – Senigallia, AN, 1856) è stato a lungo sottostimato, nelle trattazioni storiche come nella memoria collettiva locale, a causa della notorietà straordinaria di cui godette la moglie Rosa, cantante. Organista, compositore e maestro di canto, Giovanni ricevette la prima istruzione musicale dal padre Pietro (Bologna 1745 – Senigallia 1815), Accademico Filarmonico, maestro di cappella prima a Pergola (1764 – 1778) e poi a Senigallia (1778 – 1811). Nel 1804 sposò Rosa Morolli, sua allieva di canto, e da allora la seguì nella brillantissima carriera, che la vide impegnata nei principali teatri del centro e nord Italia, a Parigi dal 1813 al 1815 e di nuovo in Italia (per la sua voce scrissero prime parti di opere Donizetti, Farinelli, Fioravanti, Mercadante, Rossini). I numerosi viaggi effettuati nella penisola e i contatti con l'ambiente teatrale permisero a Giovanni di far eseguire alcuni suoi lavori drammatici e rafforzarono la sua conoscenza degli stili e delle tecniche vocali. Stando a quanto riferiva un suo allievo, Arcangelo Boccoli, sarebbe stato Giovanni Morandi a introdurre il giovane Rossini nella carriera teatrale. I Morandi erano infatti in familiarità con i genitori del pesarese, ed una volta offertasi la possibilità di fare rappresentare una farsa al teatro S. Moisè di Venezia, avrebbero fatto il nome di Gioachino. Il giovane musicista esordì così a Venezia nel 1810 con La cambiale di matrimonio, che vide Rosa Morandi nella parte di Fanni. Con la morte di Rosa, avvenuta nel 1824, la vita di Giovanni subì un cambiamento radicale: si ritirò definitivamente a Senigallia dove fu maestro di cappella presso la Cattedrale (1824 – 1836), fondò un'Accademia filarmonica e aprì una scuola gratuita di canto, suono e composizione, che contribuì a diffondere in tutta la regione la sua fama di insegnante di canto.

L'attività compositiva di Giovanni trova una certa corrispondenza nelle proprie vicende biografiche, nel senso che la morte di Rosa (1824) costituisce un punto di svolta nei generi praticati.
I pochi lavori drammatici furono scritti nell'arco di tempo che va dal 1805 al 1813: ricordiamo le farse Pigmalione, Il facchino onorato, Il Brentatore geloso, rappresentate rispettivamente a Mantova (1806), Ferrara (1806) e Mantova (1807). Ben diversa la situazione nel periodo successivo al 1824: Giovanni compose infatti quasi esclusivamente musica sacra e lavori per organo. Costante appare invece l'impegno nella pubblicazione di

pagine organistiche: possiamo riscontrare un periodo di maggiore fervore dal 1817 al 1824, ed un altro di nuova intensità creativa dal 1827 al 1848.

Se le notizie biografiche su Giovanni Morandi derivano in larghissima misura dalle ricerche condotte da Giuseppe Radiciotti[1], una migliore valutazione della sua attività compositiva è ora possibile grazie al ritrovamento, effettuato recentemente da chi scrive, di un consistente nucleo di musiche presso il Monastero di S. Cristina a Senigallia (oltre 700 autografi). Circa 260 sono pezzi per organo, mentre la parte restante è costituita quasi esclusivamente da composizioni sacre per una o due voci e organo: un genere questo che trovò diffusione capillare in area marchigiana, come dimostrano le musiche rimaste presso gli archivi ecclesiastici. L'arco cronologico coperto dalle composizioni per organo ha per estremi gli anni 1826 e 1854, ma la maggior parte dei lavori risale al periodo che va dal 1836 (quando cessò il suo incarico come maestro di cappella presso la Cattedrale di Senigallia) al 1852. Le musiche rimaste presso il Monastero furono composte per le monache di S. Cristina (Senigallia) e in misura decisamente minore per S. Carlo (Serra de' Conti, AN): si tratta di sonate (spesso suddivise in introduzione lenta e sezione principale veloce), marce militari, trascrizioni e pastorali, concepite per il culto ma anche come materiale di svago per le organiste del Monastero.

Diversa la situazione per la musica a stampa, che aveva invece come ovvio riferimento un pubblico più vasto, e che è caratterizzata da lavori più accurati e di maggiore impegno: essa consiste in Pastorali, Sinfonie per organo e Raccolte di Sonate. Un calcolo approssimativo basato sui manoscritti rimasti, le raccolte pubblicate e le notizie indirette permette di portare a circa 800 il numero delle composizioni per organo scritte da Giovanni Morandi: una produttività enorme, paragonabile a quella di un altro celebre e fecondo organista dello stesso periodo, Padre Davide da Bergamo.

La musica per organo di allora era abbondantemente influenzata dalla musica da ballo e dalla tradizione dell'opera (frequentissime erano le trascrizioni di brani teatrali) e sembra che la qualità non fosse sempre eccellente, stando alle affermazioni di un uomo del mestiere, l'editore Giovanni Ricordi, che nel 1835 scriveva al nostro a proposito delle sue raccolte di sonate: "abbenché l'organo in questo genere non abbia progredito pure le pubblicherò giacché il nome vostro fa onore al mio stabilimento e al mio catalogo. Come volete che scrivano altri per organo se codesti cani d'organisti suonano magari un Valzer di Strauss od un ballabile nel tempo dell'Elevazione?...".

Se è vero che le sonate di Morandi restano fondamentalmente estranee allo spirito da ballo riscontrabile in molte musiche per organo di quegli anni, è comunque vero che un forte influsso è esercitato su di esse dalla musica d'opera: a questa si richiamano spesso la conformazione dei temi (quasi sempre di carattere cantabile), le formule di accompagnamento e soprattutto gli schemi formali. Del resto, i

viaggi fatti al seguito della moglie Rosa e la sua esperienza come insegnante di canto indicano quanto Giovanni Morandi fosse addentro al mondo teatrale. Le diverse raccolte di sonate date alle stampe sono concepite secondo una successione di pezzi pressoché costante: Offertorio, Elevazione, Post Communio; in aggiunta possono essere presenti altre composizioni (Marcia militare, Benedizione del Venerabile).

L'Offertorio in generale corrisponde ad una Sinfonia avanti l'opera e di essa segue lo schema formale diffuso agli inizi dell'Ottocento e fatto proprio in maniera originale anche da Rossini: introduzione lenta seguita da sezione principale veloce. In Morandi la sezione introduttiva è giocata su pochi elementi e caratterizzata da instabilità armonica, che serve appunto a meglio affermare la tonalità della sezione principale, di regola costruita in forma-sonata. La contrapposizione dei registri in Soli-Tutti serve ad articolare meglio la struttura: normalmente i Soli vengono impiegati per i temi principali, e ai Tutti sono riservate sezioni di transizione, sviluppo e cadenze. L'Elevazione (in andamento lento e carattere cantabile) è dominata dall'inizio alla fine da una stessa sonorità, che trova fondamento nel registro di Voce Umana, e caratterizzata da ricchezza nelle armonie e nelle figurazioni ritmiche. Spiccatamente vivace è infine il Post Communio, anche questo costruito su una stessa timbrica.

Abbastanza vicine come schema formale all'Offertorio sono le Sinfonie per organo, che si richiamano in maniera palese all'Ouverture d'opera. Scritte per lo più in due parti (introduzione lenta e sezione principale veloce, come nell'esempio in disco), si presentano talvolta come Tema con Variazioni. In esse è marcatamente riscontrabile una caratteristica diffusa nella musica di Morandi e che andrà rafforzandosi in generale nella produzione organistica italiana ottocentesca: la tendenza ad imitare i colori dell'orchestra. In forma più libera, e normalmente in più tempi, sono le Pastorali. Ad eccezione dell'ultimo esempio citato, lo schema costruttivo che presiede quasi ovunque all'organizzazione dei pezzi è la forma-sonata scolastica: l'esposizione dei due temi principali è seguita da una sezione di transizione (che può essere un vero e proprio sviluppo, spesso realizzato su materiali della cadenza e dell'esposizione, oppure consistere di poche battute di transizione) e quindi dalla ripresa dei due temi (talvolta viene omesso il primo).

L'ideale sonoro delle musiche di Morandi fa riferimento in particolare all'organo Callido, diffuso in area veneta e nelle Marche: tale ipotesi trova riscontro nel fatto che le registrazioni prescritte nelle raccolte a stampa corrispondono sempre ai registri disponibili negli organi Callido, che nelle Marche esistevano nell'Ottocento un centinaio di esempi costruiti dal celebre organaro veneto (5 a Senigallia), e riceve infine conferma dal fatto che nei Monasteri di S. Cristina e S. Carlo (per cui furono composte le musiche rimaste manoscritte) esistevano organi Callido.

Sebbene Radiciotti affermasse che "le

[1] 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.





Fabio Quarichioni

L'ORGANO CALLIDO DELLA COLLEGIATA DI SAN GIOVANNI IN MACERATA

Note descrittive e storiche

Ubicato in cantoria sopra la porta d'ingresso, entro cassa lignea addossata alla parete di fondo, presenta in facciata 23 canne di stagno appartenenti al Principale, a partire da DO_1: queste, disposte a cuspide con ali, con bocche allineate, profilo piatto, labbro superiore a mitria sormontata da puntino a sbalzo, hanno alla base, anteriormente, le canne dei Tromboncini. La tastiera, in consolle "a finestra", è di 47 tasti, con estensione DO_1–RE_5 e prima ottava "corta". I cromatici sono ricoperti in ebano, i diatonici in bosso, con frontalini torniti a semicerchio. La pedaliera, "a leggio", presenta 18 pedali corti in noce, con estensione DO_1–$SOL\#_2$ più, di seguito, l'accessorio del "Tamburo": costantemente unita alla tastiera (ad eccezione del Tamburo), ha anch'essa la prima ottava "corta". I registri sono azionati da 20 tiranti lignei torniti a pomello e posti, in doppia colonna, su tavola a destra della consolle, sovrastati dalla manovella del Tiratutti. Cartellini originali a stampa con le seguenti diciture:

Principale Bassi. [8']
Voce Umana. [Sopr., calante]
Principale Soprani. [8']
Flauto in VIII Bassi.
Ottava.
Flauto in VIII Soprani.
Quinta Decima.
Flauto in XII.
Decima Nona.
Cornetta. [Soprani, in XVII]
Vigesima Seconda.
Tromboncini Bassi. [8']
Vigesima Sesta.
Tromboncini Soprani. [8']
Vigesima Nona.
Tromboni [Pedale, 8']
Trigesima Terza.
Trigesima Sesta.
Contrabassi. [Pedale, 16']
Ottava di Contrabassi. [Pedale, 8', inscindibile dal precedente].

Divisione Bassi/Soprani posta tra $DO\#_3$ e RE_3, ritornelli del Ripieno in DO# e FA#, a partire da $DO\#_5$ della Quinta Decima. La Trigesima Terza è estesa fina a DO_3, la Trigesima Sesta fino a FA_2. Le canne dei Flauti e della Cornetta sono a cuspide, le prime 8 note del Flauto in VIII sono derivate dall'Ottava. Le canne dei registri ad "ancia" hanno i blocchi in piombo, i canaletti e le lingue in ottone, le grucce in ottone con spatole

di corno. Le tube, di stagno, sono per i Tromboni di forma conica allungata, svasate alla sommità, per i Tromboncini di forma corta, quadrangolare, sormontate da padiglione conico lievemente svasato in cima. Le 20 canne di basseria, in abete tinto di terra rossa con piede, bocca e portella in noce, sono così distribuite: le note dell'ottava corta azionano ciascuna due canne, una di 16' ed una di 8', richiamate anche dalle note diatoniche della seconda ottava; le 4 note cromatiche della seconda ottava azionano ciascuna una canna di 8'. Le stesse 4 canne, azionate simultaneamente dal pedale accessorio del Tamburo tramite ventilabri supplementari, producono tale caratteristico effetto acusticamente, dati i forti battimenti dovuti alla dissonanza. Altro accessorio, caratteristico della scuola veneta "neoclassica", il Tiratutti a manovella che inserisce il Ripieno a partire dall'Ottava. Il somiere maestro, "a tiro", in noce, è chiuso davanti da unica anta tramite 20 naselli: è dotato di 47 ventilabri e 17 stecche così corrispondenti ai registri a partire dalla facciata:

Tromboncini Bassi
Tromboncini Soprani
Principale Bassi,
Principale Soprani
Voce Umana
Ottava
Flauto in VIII Bassi
Flauto in VIII Soprani
Flauto in XII
Cornetta
XV
XIX
XXII
XXVI
XXIX
XXXIII
XXXVI

Il somiere di basseria, ad aria comandata tramite i pomelli accoppiati dei registri Contrabassi e Ottava di Contrabassi, è in larice, con coperta e stecca in noce per il registro dei Tromboni: è dotato di 24 ventilabri, uno per canna più 4 supplementari per le canne che servono anche il Tamburo. I mantici sono due, cuneiformi, contrapposti sul basamento della cassa, azionabili tramite carrucole e corde (ora alimentabili con l'elettroventilatore). Trasmissioni meccaniche con catenacciature in ferro e fili in ottone. Crivello in legno foderato di carta, con bocche delle canne soprastanti ad eccezione della Voce Umana.

Contrassegnato su alcune parti lignee dalla sigla callidiana "G+C" (impressa a fuoco) e dal toponimo "Macerata", lo strumento fu costruito da Gaetano Callido tra il 1781 ed il 1798: tenendo conto che la seconda tavola del catalogo delle opere callidiane, riguardante tale periodo, risulta lacunosa, si può verosimilmente identificare lo strumento con l'opus 306 del 1792[1]. Originariamente collocato nel demolito convento di S.Francesco[2], nel 1812, in seguito alle soppressioni napoleoniche degli ordini religiosi, fu trasportato "nella parte del Vangelo" in S.Giovanni[3], "a spese del Prevosto Salvatori coll'artificio del Sig. Sebastiano Vici

famoso organaro di Montecarotto"[4]. Nel 1835, il Prevosto pro tempore Roberti spese 32 scudi per "accomodare" l'organo e "farvi 15 canne portate via"[5] probabilmente ad opera di Andrea Fedeli[6]. Nel 1836, lo stesso Roberti affrontò spese considerevoli per "toglierlo dal Presbiterio", applicando "i due coretti e riattò l'apparatura trovata alle novità succitate in chiesa", nonchè "la Mostra Orchestra e scale...[omissis]...col disegno del Prof. Ferri che fu di sodisfazione della città"[7]. Ulteriori interventi di manutenzione furono compiuti da Alceste Cioccolani di Cingoli, nel 1891 e nel 1911[8], da Silvio Carletti di Macerata, nel 1955[9]. Infine, utilizzando i contributi che la Regione Marche eroga in base alla legge regionale 53/74, lo strumento ha subito un restauro storico-filologico, negli anni 1980-82, da parte della ditta Piccinelli di Padova: dato che lo strumento era sostanzialmente integro ed in discreto stato di conservazione, si è provveduto, oltre che alle normali operazioni di riparazione, risanamento e sostituzione di componenti non riutilizzabili, alla ricostruzione del registro Trigesima Sesta, composto di 14 canne[10], al ripristino del temperamento inequabile[11] e della pressione dell'aria[12] presumibilmente originali, all'installazione di un nuovo elettroventilatore.

[1] F. QUARCHIONI, L'organo Callido della Collegiata di S.Giovanni: la storia, in AA.VV., L'organo della Collegiata di S. Giovanni di Macerata, s.n.t.[Macerata 1984], pp.11-17; cfr. anche R. LUNELLI, Studi e documenti di storia organaria veneta, Olschki, Firenze 1973.

[2] Macerata, Archivio della Curia Vescovile, "Spese occorse per collocare l'organo/ di S.Franc~o nella parte del Vangelo in S.Gio:/ 1812", carta sciolta, c.1.7.7.

[3] bidem retrostante al coretto in cornu Evangeli, esiste un capiente vano arcuato con pareti tinte di terra rossa; chi vi accede, in alto a sinistra può leggere l'iscrizione graffita "Andrea Fedeli organaro li 10 decebre [sic] 1835" e, sulla porta di ingresso, l'iscrizione a inchiostro "Per Superiore disposizione non è permesso l'ingresso all'Organo".
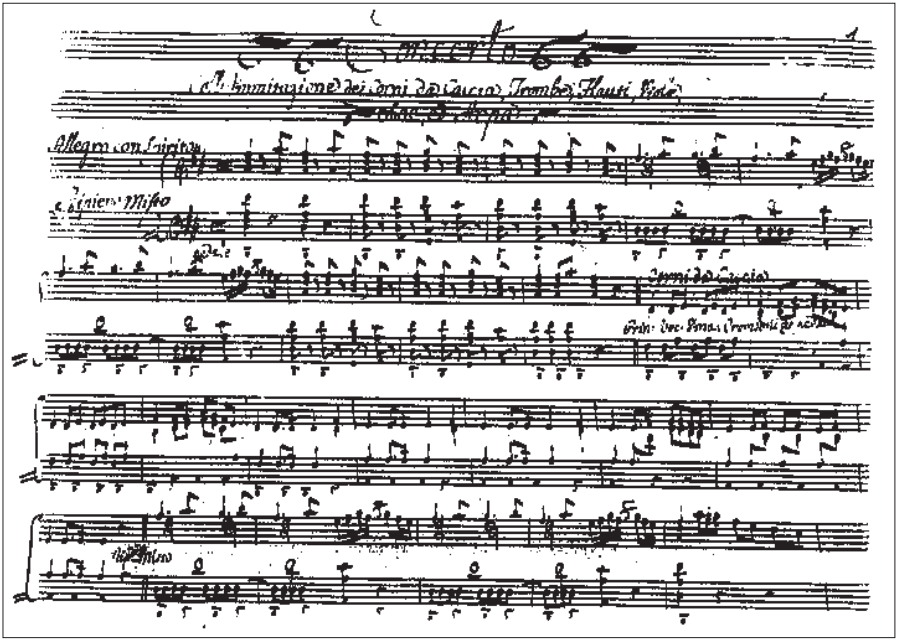
[4] Macerata, Archivio Parrocchiale di S.Giovanni, Inventario dell'11 ottobre 1827. Anche nel documento di cui alla nota 2 viene menzionato il Vici, insieme ad un suo "giovane": suggestiva l'ipotesi che questi possa essere stato il suo famoso allievo Angelo Morettini, anche se l'epoca ci sembra un po'troppo alta (Morettini nacque nel 1799, cfr. AA.VV., III Festival Organistico Città di Perugia, Perugia 1987).

[5] Ibidem

[6] cfr. la nota 3.

[7] Macerata, Archivio Parrocchiale di S.Giovanni, Inventario dell'ottobre 1839. Crediamo di poter interpretare l'assunto nel senso che il Roberti ripristinò la disposizione originale del presbiterio, provvedendo a collocare l'organo nell'attuale posizione.

[8] Iscrizione a matita sul retro del listello frontale della tastiera.


Allegro con Spirito
Corni da Caccia
Gran. Voc. Forza Trombe Timpani

Gabriele Moroni

GIOVANNI MORANDI
Life and works

The artistic worth of Giovanni Morandi (Pergola, PS 1777 – Senigallia, AN, 1856) has long been underestimated, both in historical treatises and in the collective local memory, on account of the great fame enjoyed by his wife, Rosa, who was a singer. Organist, composer and singing master, Giovanni received his first musical instruction from his father, Pietro Morandi (Bologna 1745 – Senigallia 1815), Accademico Filarmonico and maestro di cappella in Pergola (1764–1778), and again in Senigallia (1778–1811). In 1804 Giovanni married Rosa Morolli, to whom he had taught singing, thereafter following her brilliant career in all the major theatres of central and northern Italy, as well as Paris from 1813 to 1815, before returning to Italy (where numerous major parts were written for her by composers such as Donizetti, Farinelli, Fioravanti, Mercadente and Rossini). These circumstances and the contacts which he made in the theatrical sphere provided opportunities for Giovanni to perform operatic works of his own, as well as consolidate his knowledge of the various styles and vocal techniques then in vogue. And if we are to believe one of his pupils, Arcangelo Boccoli, it was Giovanni Morandi himself who launched the young Rossini on his theatrical career. The Morandis were on friendly terms with the parents of the young man from Pesaro, and suggested his name for a farce which was about to be staged at the theatre of S. MoisË in Venice. Rossini made his debut in 1810 in Venice with La Cambiale di Matrimonio, and Rosa Morandi sang the part of Fanni. When Rosa died in 1824, Giovanni's life underwent a dramatic change: he retired to Senigallia, where he became maestro di cappella of the city cathedral, founded an Accademia Filarmonica, and opened a free school of singing, music and composition, all of which which spread his reputation as a teacher throughout the provincie.

Morandi's activity as a composer reflects the biographical events of his life, in the sense that the death of Rosa (1824) marks a turning point in the sort of composition which interested him. A limited number of works for the theatre had been composed in the period from 1805 to 1813, including the farces, Pigmalione, Il Facchino Onorato, and Il Brentatore Geloso, which were performed respectively in Mantova (1806), Ferrara (1806), and Mantova (1807). After 1824, however, the situation altered markedly, as Giovanni devoted himself almost

wholly to religious music and works for the organ. At the same time, he displayed a constant determination to publish his works for the organ, the most significant periods of activity being from 1817 to 1824, and an intensely creative period from 1827 to 1848.

The biographical information that we have concerning Giovanni Morandi derives in large measure from studies by Giuseppe Radiciotti[1], though a wider evaluation of his compositional activity is now possible, thanks to the recent discovery of almost 700 autograph manuscripts in the Monastery of S. Cristina in Senigallia by the present author. About 260 of these pieces are works for the organ alone, while the rest are compositions of a religious nature intended for one or two voices accompanied by the organ. The latter genre was particularly popular in the area of the Marche, as the large number of significant collections in ecclesiastical archives testifies. Morandi's works for the organ in this corpus span a period from 1826 to 1854, though the largest part date from 1836 (the year that he was installed as maestro di cappella of the cathedral in Senigallia) and 1852. The remaining works in the Monastery collection were composed mainly for the nuns of S. Cristina (Senigallia), though there are some other works which were written for S. Carlo (Serra de' Conti, AN), sonatas for the most part (divided into a slow introductory movement with a faster main section), and some military marches, transcriptions and pastorales, which were intended either for church use, or for the private amusement of the organists of the Monastery.

His published music is distinctly different, written as a rule for a wider audience, and characterised by greater detail and a heightened purpose, consisting mainly of Pastorales, Symphonies for the Organ, and Collections of Sonatas. An approximate count based on the surviving manuscripts, published examples, and other reported works, suggests that he wrote about 800 compositions for the organ, an incredible total, which is comparable only with another celebrated and prolific organist of the same period, Padre Davide of Bergamo.

In that period, music for the organ was directly influenced both by dance and operatic music (transcriptions were common enough), and it would seem that the quality of such music was not always of the best, at least according to the music publisher, Giovanni Ricordi, who wrote to Morandi concerning his collection of sonatas, noting that 'despite the fact that this sort of music has not progressed greatly, I will publish your own collection, as it brings honour to my name and to my catalogue. What can one expect, after all, when these organist dogs choose to play a Waltzer by Strauss or a dance-tune during the Elevation?'

And though it is true that the sonatas which Morandi wrote are not directly influenced by dance music, there is an undoubted influence exercised by the opera. Such traces are evident in the conformation of the themes

employed (which are almost always cantabile in character), in the mannerisms of the accompaniment, and, above all, in the schematic formalism. Theatrical life with his wife, Rosa, and his own experience as a teacher of singing, indicate clearly, in any case, just how closely tied to the world of opera Giovanni really was.

The various collections of published sonatas follow a pattern which is more or less constant: Offertorio, Elevazione, Post Communio, with the occasional insertion of other pieces (such as a Military march, or a Benediction).

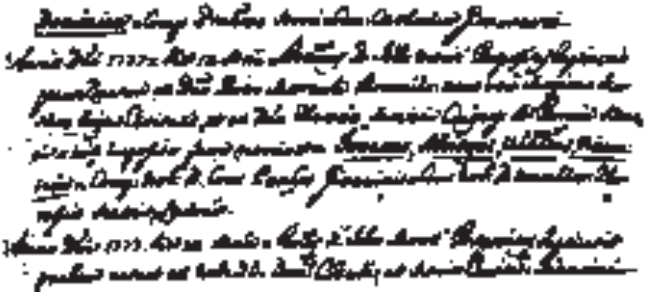
The Offertorio generally functions as an overture and follows the formal scheme employed at the beginning of the nineteenth century, the same scheme used by Rossini: a slow introduction which is followed by faster main sections. In the case of Morandi, the introductory section consists of a limited number of elements characterised by harmonic instability, a fact serving to reinforce the tonality of the principal section, which is generally written out in sonata form. Counterposition of the registers of Soli and Tutti adds articulation to the structure, the Soli, as a rule, being used for the main themes, while the Tutti are employed for sections of transposition and development, as well as the cadenzas. The Elevazione (which is usually slow and cantabile) is dominated from start to finish by a single sonority which emanates from the register of the Vox Umana and is characterised by rich harmonies and rhythmical accentuation. The Post Communio is markedly lively, though it is also built on the same tonal model.

The Sinfonie per Organo are formally constructed in much the same way as the Offertio and they refer openly to the operatic model of the Overture. Written in two parts (a slow introduction with a faster main section), they sometimes seem more like a theme and variations. Here a particular characteristic of Morandi's music can be heard, one which was successively reinforced within the Italian organ tradition in the nineteenth century: a tendency to imitate the sounds and colours of the orchestra. In freer form, and often in more than one movement, are the Pastorali. With the exception of the latter, the formal scheme which Morandi adopts is the scholastic sonata. The exposition of the two principal themes is followed by a transitional section (often a real development based on material drawn from the cadenza and the exposition, sometimes simply a few transitional bars) leading to the repetition of the two motifs (although occasionally the first is omitted).

The works are conceived ideally for the organs built by Callido, which are found throughout the Marches where Giovanni lived and worked. This hypothesis is bolstered by the fact that the registers suggested in printed editions correspond invariably with the registers available on Callido's organ. About one hundred examples were constructed in the area by the Venetian organ-builder during the seventeenth century (including 5 in Senigallia),

though the most convincing proof is supplied by the fact that the monasteries of S. Cristina and S. Carlo (for which the unpublished manuscripts were written) both housed organs which were made by Callido.

And while Radiciotti suggests that 'the later collections seem somewhat arid in contrast with the compositions of his youth, which are full of pleasing and original notions expressed with spontaneity and mastery', it is possible that modern sensibility responds in a different manner to the enormous ran-ge of music which Morandi composed. Here we may simply assert that his writing, which was heavily based on the



Liber Baptimi 1756 ad totum annum 1777, pag. 185. Archivio Parrocchiale della Cattedra di

Fabio Quarchioni

THE ORGAN OF THE COLLEGIATA OF S. GIOVANNI IN MACERATA

Historical and Descriptive Notes

Situated in the choir-loft above the main entrance, the instrument is enclosed against the wall within a wooden case, displaying 23 pipes belonging to the Principal registers, comencing from C_1. The pipes form a spire with side wings, their mouths aligned in a flat profile, with embossed, mitre-shaped upper lips, while the pipes of the Tromboncini are situated in front at the bottom.

The keyboard is in a window-type console consisting of 47 keys with an extension in the range C_1 to D_5, the first octave being 'short'. The chromatic keys are covered with ebony, the diatonic notes with boxwood, the frontals cut in semicircles.

The foot-pedals are of the leggio type with 18 walnut keys ranging from C_1 to $G\#_2$ with the additional accessory of a key, which operates the Tamburo. The pedals are constantly connected to the keyboard (with the exception of the Tamburo), and also have the first octave 'short'.

The registers are operated by 20 knobs of turned wood situated in two columns at the right hand side of the keyboard. At the top, the Tiratutti knob is set apart from the rest. The original printed titles of the registers indicate the following specifications:

Principale Bassi [8']
Voce Umana [Sopr., calante]
Principale Soprani [8']
Flauto in VIII Bassi
Ottava
Flauto in VIII Soprani
Quinta Decima
Flauto in XII
Decima Nona
Cornetta [Soprani in XVII]
Vigesima Seconda
Tromboncini Bassi [8']
Vigesima Sesta
Tromboncini Soprani [8']
Vigesima Nona
Tromboni [Pedale, 8']
Trigesima Terza
Trigesima Sesta
Contrabassi [Pedale, 16']
Ottava di Contrabassi [Pedale 8', inseparable from previous].

The division of the bass/soprano is found between the notes $C\#_3$ and D_3, while the Ritornelli del Ripieno are in C# and F#, beginning from $C\#_5$ of the the Quinta Decima. The Trigesima Terza extends to $C\#_3$, while the

Trigesima Sesta reaches F_2. The pipes of the Flauti and the Cornetta are pointed, the first eight notes of the Flauto in VIII deriving from the Ottava. The tin pipes are, in the case of the Tromboni, in the form of elongated cones, bell-shaped at the top, while the Tromboncini are shorter and quadrangular in shape, surmounted with a slightly bell-shaped cover. The 20 bass pipes, which are made of earth-coloured fir-wood with mouth, foot and air hole cut in nutwood, are distributed in the following manner: the notes of the short octave operate two pipes each, one of 16', the other 8', regulated also by the diatonic notes of the second octave; each of the four chromatic notes of the second octave activates one of the 8' pipes. When they are made to sound simultaneously by the pedal of the Tamburo, to which they are connected by means of a supplementary extension, these same four pipes produce the requisite acoustic effect as a result of the strong dissonance which is occasioned. Another typical accessory of the 'neo-classical' Venetian organ-school is the Tiratutti knob which operates the Ripieno from the Ottava upwards.

The somiere maestro is of a 'pull' type in seasoned walnut, and is closed by means of a single panel with 20 hooks. There are 47 ventilabri and 17 ribs, which correspond to the registers in the following order, working inwards from the façade:

Tromboncini Bassi
Tromboncini Soprani
Principale Bassi
Principale Soprani
Voce Umana
Ottava
Flauto in VIII Bassi
Flauto in VIII Soprani
Flauto in XII
Cornetta
XV
XIX
XXII
XXVI
XXIX
XXIII
XXXVI

The somiere of the bass is air-commanded by means of the paired knobs of the registers for Contrabassi and Ottave di Contrabassi. Built in larch-wood, with nut veneer for the register of the Tromboni, it has 24 ventrilabri, one for each pipe, plus four extra ones which are employed by the Tamburo. There are two wedge-shaped bellows on either side of the organ cabinet, which operate manually by means of cords and pulleys (though an electrical pump has now been installed). Mechanical transmission consists of iron chains and brass rods. The screen is made of wood and it is padded with paper, with all the pipe-heads visible except for the Voce Umana.

Many wooden parts of the construction bear the signature of Callido "G + C" (burned into the wood) and the location "Macerata",

and the organ was certainly built between 1781 and 1798 by Gaetano Callido. Despite the fact that the second page of Callido's catalogue of his works is missing, it is possible to identify this organ as opus 306, of 1792[1]. The organ was originally situated in the now-demolished convent of S. Francesco[2], though after the napoleonic suppression of religious orders, it was moved to the so-called "Vangelo" in the church of S. Giovanni[3], and the transportation was paid for by the Provost, Salvatori, with the help of Sig. Sebastiano Vici, a renowned organist from Montecarotto[4]. In 1835, the pro tempore Provost, Roberti, spent 32 scudi on the organ, to "replace the fifteen pipes which had been taken away"[5], presumably by Andrea Fedeli[6]. In 1836, Roberti also paid the considerable sum required to "remove the organ from the Presbytery", and "reactivate it, as had been previous announced to the surprise of everyone in the church", also providing for "the Orchestra Exhibition ... [omissis]...based on drawings by Prof. Ferri, which were well-received in the town"[7]. Further work was undertaken in 1891 and 1911[8] by Alceste Cioccolani of Cingoli, and by Silvio Carletti of Macerata in 1955[9]. Finally, with funds provided by the regional authorities under local law 53/74, the instrument was restored to its historical splendour by the Piccini company of Padova. The instrument was reasonably well conserved and normal repairs were carried out, including the replacement and substitution of parts which were no longer functioning adequately, though reconstruction of the Trigesima Sesta register, consisting of fourteen pipes[10], was necessary, as were overhaul of the differential temperament,control of the air pressure[12], which appeared to be in its original state, and the installation of a new electrical air-pump.

---

1 F. QUARCHIONI, L'Organo Callido della Collegiata di S. Giovanni; la storia in L'Organo Callido della Collegiata di S. Giovanni di Macerata, s.n.t. [Macerata, 1984], pp 11-17; see also R. LUNELLI, Studi su documenti di storia organaria veneta, Olschki, Firenze, 1973.

2 Macerata, Archivio della Curia Vescovile, "Spese occorse per collocare l'organo/di S. Fran-o nella parte del Vangelo in S. Gio:/1812", loose foglio, c.1.7.7.

3 Ibid: behind the chapel in cornu Evangeli, there is a large room with walls painted the colour of red earth; high up on the lefthand wall a scratched inscription reads "Andrea Fedeli, organist, 10 Deceber (sic) 1835", while an inscription in ink over the door warns, "Access to the Organ is not permitted".

4 Macerata, Archivio Parrochiale di S. Giovanni, Inventory of 11th October, 1827. Vici is also mentioned in note 2 above, as is a "young man"; it is interesting to imagine that this person might be Angelo Morettini, Vici's pupil, who

was later to become famous, although the dates may not coincide (Morettini was born in 1799, see III Festival Organistico Città di Perugia, Perugia 1987).

5 Ibid.

6 See note 3 above.

7 Macerata, Archivio Parrochiale di S. Giovanni, Inventory of October, 1839. We believe that reasonable interpretation of the account suggests that Roberti undertook the rearrangement of the Presbetery, moving the organ to its present position.

9 There is a pencil note to this effect on the inside of the front listel of the keyboard.

10 There is a pencil note to this effect on the screen.

11 They were removed at an unknown date, the holes being closed up with wadding and glue.

12 On the basis of the materials used for the individual pipes.

13 Using the original sculpted stone weights, the pressure is 56mm. H2O.

Fonti Sources

V.ta RACCOLTA DI SONATE /PER / GLI ORGANI MODERNI / composte e Dedicate / al Nobil Uomo / ANTONIO GANDINI / Accademico Filarmonico di Bologna Maestro Direttore della Musica, e Guardia / Nobile d'Onore di Sua Altezza Reale / Francesco IV / Arciduca d'Austria Principe Reale d'Ungheria e di Boemia / e Duca di Modena Reggio Mirandola / da Giovanni Morandi / Op. 21 / Milano Presso Ricordi
N° 1118

XI.ma RACCOLTA DI SONATE /PER GLI ORGANI MODERNI / dedicata / a Suoi Allievi / dall'autore
G. Morandi /Milano presso Lucca / N° 3814 al 3818

XII.ma RACCOLTA DI SONATE / per gli Organi moderni / COMPOSTA DA /GIO. MORANDI / e

CD EL 952304

Conceived, produced and directed by Marco Mencoboni for E lucevan le stelle music productions,
Macerata, Italy
Music transcribed and corrected from the original texts by Marco Mencoboni
Sound engineering: Paolo Mencoboni
Artistic director: Guido Morini
Musical assistance: Fabio Quarchioni
Tuning: Barca-Vallotti
Pitch: a=430 htz
Recorded in the Collegiata of San Giovanni, Macerata, 6-8th January, 1992
Front cover: Pietro Fancelli, Adorazione dei pastori, 1825, Pinacoteca Civica, Macerata
Digital Mastering: Maurizio Magnanini, Audiologic, Roma
Copyright: Gabriele Moroni, Fabio Quarchioni
Translations: Michael Jacob
Graphics: Luigi Ricci, Macerata
Graphic designer: Luana Antinori
Pictorial advice: Nino Ricci
Photos: Riccardo Mencoboni
Packaging: Chetty Moretti, Le Sibille, Macerata