

L'INFLUSSO DELL'ORCHESTRA SULL'ORGANO SETTE-OTTOCENTESCO di Giosuè Berbenni

Il tema

Nella storia dell'organaria italiana l'influsso dell'orchestra sull'organo è stato determinante a partire dalla seconda metà Settecento. Da quel momento l'organo ne diventa sempre più debitore, non solo per l'imitazione dei timbri ma anche per la dinamica, l'armonia, gli impasti sonori e, più in generale, l'espressione del sentimento. Non è che prima l'influsso non ci fosse stato, ma non in modo così evidente.

L'argomento non è da poco perché l'organo nei secoli '700 e '800 si è completamente trasformato pur mantenendo le caratteristiche classiche. Infatti diventa egli stesso un'orchestra e si dota, gradualmente, di tutte quelle risorse che gli consentono tale similitudine: mezzo che ne interpreta le timbriche e le dinamiche. A tal fine accresce la propria struttura e le risorse sonoro-meccaniche, fino a diventare il "re" degli strumenti. L'organo, con questo abito, si fa interprete del vissuto sociale secondo i criteri della *spontaneità*, *popolarità* e *nazionalità*, così da far partecipare anche il Cielo alle vicende umane. Abbiamo focalizzato questo fenomeno nell'esperienza serassiana dal 1770 al 1830 circa, in quanto essa, all'epoca, meglio di altre rappresenta l'organaria italiana più avanzata.

L'orchestra

Per comprendere a fondo l'evoluzione timbrica dell'organo, occorre dare un veloce inquadramento storico dell'orchestra. Nel Seicento essa è composta principalmente dagli strumenti ad arco. Claudio Monteverdi (1567-1643), già per la sua opera *Orfeo* (1607), ampliò lo strumentale, utilizzando anche il fagotto ed il clavicembalo (o l'organo) con funzione di basso continuo. Dal Settecento si struttura su una base di violini, viole, violoncelli e violone (poi contrabbasso). A questi si affiancano saltuariamente - mai tutti insieme - oboi, flauti dritti, flauti traversi, fagotti, trombe, tromboni, corni, timpani e clavicembalo (o organo). Verso la metà del secolo fa l'ingresso il clarinetto. Lentamente vengono unite altre percussioni: la cosiddetta "musica alla turca" (triangolo, grancassa e piatti). Alla fine si aggiungono i tromboni, usati da tempo nella musica sacra. È solo all'inizio Ottocento che l'orchestra prende una propria definitiva struttura con l'aggiunta di ulteriori percussioni e della tuba. Dunque solo in quel secolo si avrà una certa standardizzazione degli strumenti mentre nei periodi precedenti le varianti erano la regola.

Delineiamo le strutture tipiche:

- *orchestra barocca*: spesso era composta di soli archi e basso continuo; l'organico prevedeva due flauti, due oboi, due oboi d'amore, due oboi da caccia, tre trombe, due corni naturali, timpani, archi (violini I e II, viole), basso continuo (fagotto, violoncelli, viole da gamba, violone, liuti e tiorba, clavicembalo e/o organo);
- *orchestra classica*: formata da due flauti, due oboi, due clarinetti, due fagotti, due corni, due trombe, timpani, archi (violini I e II, viole, violoncelli e contrabbassi);
- *orchestra romantica*: realizzata da flauti (anche ottavino), due oboi (anche corno inglese), due clarinetti (in la, sib, do, o mib), quattro fagotti (anche controfagotto), quattro corni, due cornette, due trombe, tre tromboni, due oficleidi, timpani, percussioni varie (compresi grancassa, rullante, piatti), due arpe, archi. È all'orchestra barocca che facciamo riferimento per l'influenza strumentale sull'organo sette-ottocentesco.

Il dramma per musica e la musica organistica

È Monteverdi che creò uno stile musicale completamente nuovo: il dramma per musica, come venne chiamato. La struttura strumentale viene usata per precisi effetti drammatici ed emotivi, mai visti prima. Così come attraverso la parola è possibile costruire un dramma, anche con il timbro strumentale è possibile intervenire nella creazione drammatica, accentuando o richiamando i vari personaggi con il solo strumento, poiché la musica, in quanto tale, è "dramma" assoluto.

Le nuove risorse dello stile monodico e della scrittura concertante per voci e strumenti, si applicarono anche alla musica da chiesa, in particolare organistica, in quanto c'era necessità di coinvolgere i fedeli con effetti sempre più epidermici - quali il meraviglioso, il fantastico, l'eccesso, il colore, il frastuono - in modo da camminare di pari passo con la sensibilità sociale: drammi, rievocazioni, rappresentazioni e altro. Nascono forme espressive sontuose non solo decorative, architettoniche, liturgiche, di apparato ma musicali, tant'è che anche gli organi vogliono emozionare, meravigliare. Ricordiamo il concertare tra l'organo e gli ottoni del geniale veneziano Giovanni Gabrieli (1557-1612), dove c'è la policoralità di voci e di strumenti. L'organaria è sempre più attenta alle vicende musicali strumentali del tempo e ne trae benefici per la propria crescita.

La presenza di organari d'oltralpe

Ma l'influsso viene anche da organari d'oltralpe che diffondono elementi timbrici e costruttivi dell'organo transalpino trapiantandoli sulle tradizioni locali. Ad esempio l'organo di tipo barocco, diffusosi in Italia verso il 1650 sino a tutto il secolo successivo e oltre, nasce con la irradiazione di alcune caratteristiche dell'organo nordico, già arricchito di registri imitanti gli strumenti dell'orchestra barocca: nell'Italia nord occidentale ad opera del fiammingo frate gesuita Willem Hermans (1601-post 1679) e nell'Italia nord orientale ad opera dello slesiano Eugenio Caspar (italianizzato Casparini) (1623-1706). La scuola lombardo-serassiana si ricollega all'opera e alla lezione dell'Hermans.

La scuola di Mannheim

Una influenza decisiva sull'organo settecentesco l'ha avuta l'orchestra di Mannheim, capitale del Palatinato in Germania. Qui a metà Settecento esisteva un noto complesso strumentale condotto dal celebre violinista boemo Karl Philippe Stamitz (1745-1801), che si caratterizzava per originalità di forme musicali, di stile, di scrittura e di orchestrazione: nel 1756 l'organico comprendeva oltre a venti archi, due timpani, flauti, oboi, fagotti, corni e trombe; nel 1777 si aggiunsero i clarinetti. Ne conseguono forti contrasti timbrici e dinamici, riguardanti l'intensità di suono. Gli strumenti a fiato, ad esempio, hanno parte autonoma, nel senso che non sono semplici doppi dei violini, oppure elementi di ripieno armonico, come nell'orchestra di tipo barocco; eseguono, invece, dei passaggi 'a solo', tant'è che il clarinetto e il corno sono valorizzati. L'orchestra diventa un insieme agile, vibrante, elastico e duttile. Grazie ad essa si hanno:

- accentuazione dei coloriti armonico-ritmici ed espressivi;
- uso frequente del *crescendo*;
- nuovi effetti dinamici e di contrasto sonoro graduali quali *forte*, *piano*, *sforzando*;
- equilibrio fonico e giustezza dei rapporti timbrici e dinamici.

La melodia non è più obbligatoriamente affidata ad un determinato strumento o insieme di strumenti all'unisono; può invece essere frammentata in successioni concatenate, mutare in diversi timbri o fare mescolanze. La pratica del basso continuo, tipico del periodo detto barocco, con funzione di riempitivo armonico, è abbandonata; così dicasi anche dell'uso del *piano* e del *forte* a terrazze, cioè a blocchi sonori.

Ciò ha grande ascendente sull'organo, poiché esso si modifica per rendere possibili queste novità timbriche ed espressive, da cui dipendeva la credibilità ad essere ritenuto non uno strumento inespressivo, di uguale intensità sonora dove tutti i colori sono uniformi e dove tutti gli oggetti sono come su un medesimo piano senza profondità prospettica, ma duttile, esteso, ricco di gradazione e profondità.

I registri d'organo imitanti gli strumenti d'orchestra

Tutte queste caratteristiche agiscono in modo sorprendente sull'organo, che si amplia nell'estensione, nella struttura meccanica, nella sonorità e nella versatilità timbrica. In particolare

- sui registri di fondamento:

- nella piramide degli armonici di Ripieno, ora di grandi proporzioni, partendo dal Principale di 32' (sull'ordine), 16', 8' fino alle file acute, molte volte raddoppiate;
- nel potenziamento del pedale con diversi registri quali Contrabbassi 16', Ottave di rinforzo di 8', Duodecime 5' 2/3, Ripieno fino a dodici file, Bombarde 16', Tromboni 8', Trombe 8' o 4', Timballi o Timpani e altro;
 - sui registri da concerto o di colore di nuova creazione:
 - ad ancia: Clarino, Corno inglese, Cromorno, Voce puerile, Voci corali, Fagotto, Trombe, Arpone, Serpentone, Violoncello, Clarone, Oboe, Corno bassetto, Zampogna, Bombarde, Tromboni e altri;
 - di flauto : Flutta, Fluttoni, Flauto in ottava, Corni dolci, Ottavino, Flagioletto e altri;
 - violeggianti: Viola, Voce flebile, Violino, Violetta, Violone e altri;
 - di mutazione: Cornetti, Sesquialtera e altri;
 - complementari: Banda militare (formata da Gran cassa o Tamburo di pelle, Sistro, Piatto, Rollante), Campanelli, Campane, Tamburo, Tremolo, Rollante, Timballone, Bufera, Uccelletti e altri.

Notiamo che gli strumenti orchestrali più imitati sono quelli delle famiglie dei legni e degli ottoni, mentre quelli cordofoni sono molto pochi. Il motivo è che i primi sono più sonori rispetto ai secondi - dunque più adatti al meraviglioso e al colore - inoltre sono riconoscibili e diffusi nelle filarmoniche e nei gruppi musicali domestici.

La mediazione del bavarese Giovanni Simone Mayr

In queste dinamiche orchestrali, rilevante è la mediazione del grande maestro compositore e didatta il bavarese Giovanni Simone Mayr (1763-1845) a Bergamo stabilmente dal 1802. Se gli insegnamenti di Monteverdi e di Gabrieli, nonché le novità organarie d'oltralpe, si diffondono velocemente nelle regioni lombarda e veneta, tanto da diventare ormai un abito culturale, quelli della scuola di Mannheim, invece, per lo più vengono fatti conoscere da Mayr - amico di famiglia Serassi - con le musiche di C. W. Gluck (1714-1787), di J. Haydn (1737-1806), W. A. Mozart (1756-1791) e altri.

Le sue innovazioni musicali riguardano il trattamento dell'orchestra, la cura della strumentazione e, più in generale, la valorizzazione del *timbro* strumentale, in quanto, nell'elaborazione orchestrale, i timbri corrispondono agli stati d'animo, alle caratteristiche della natura, ai temi dei momenti liturgici. Anche nell'organo questo è inteso come portatore di nuovi messaggi, di profondi e importanti sviluppi, ed è la chiave di volta dell'influsso dell'orchestra sull'organo. In particolare si diffonde nelle *overtures* con l'uso del *crescendo*, elemento di grande importanza in tutta l'evoluzione della musica strumentale successiva, che Gioacchino Rossini (1792-1868) porterà a geniali risultati, esemplificato in modo eccellente dall'organaria serassiana.

L'influenza sui Serassi

I Serassi ascoltano attentamente le musiche mayrane di opere, mottetti, cantate e altro, eseguite nei teatri, nelle chiese, come nella vicina cappella civica di Santa Maria Maggiore, dove il bavarese è maestro dal 1802 al 1845. Ne sono investiti e attratti dalla timbrica, dalle innovazioni dell'orchestrazione che, poi, riportano sull'organo con geniali invenzioni, miglioramenti e perfezionamenti. Spesso sottopongono allo stesso l'approvazione di importanti progetti d'organi, la cui valutazione, a nostro avviso, stava nelle proporzioni timbriche dei registri, imitanti gli strumenti d'orchestra, che si rifacevano alla proporzione aurea-vitruviana, la cui conoscenza era molto diffusa nella cultura del tempo.

Le invenzioni organarie

Di fronte agli stimoli orchestrali dinamici ed espressivi, l'organaria si è posta il problema: o essere tagliata fuori dal moderno percorso storico-musicale e rimanere in un nobile isolamento - come ha fatto quella veneta di Pietro Nacchini (1684-1769) e Gaetano Callido (1727-1813) - o adeguarsi alle nuove richieste del mondo musicale. Era un miraggio riuscire a rendere 'espressivo'

l'organo, per sua natura dal suono fisso, nonché imitare il timbro orchestrale e le sfumature dinamico-sonore. È stata una dura sfida, ma vinta con successo, grazie alle invenzioni ardite, principalmente dei Serassi, di enorme influenza sull'organaria italiana. Come realizzare il *forte*, il *piano* e lo *sforzando* in meno di un tempo? E come fare la dinamica del *crescendo* e *decrescendo* o *diminuendo*, ormai indispensabile per le nuove musiche? A queste domande, vere e proprie provocazioni, i Serassi rispondono con geniali soluzioni sonoro-meccaniche, in particolare:

- con l'introduzione di numerosi registri 'da concerto', detti anche di colore, la cui costruzione comportava notevoli quantità di stagno (si pensi alle tube per le note reali delle canne ad ancia di 8 piedi magari con la contro ottava reale!);
- con l'invenzione di nuovi meccanismi, con cui è possibile introdurre effetti svariati di opposizioni sonore e di dinamiche espressive;
- con l'adozione del linguaggio armonico orchestrale, attraverso un moderno temperamento circolante.

Queste influenze si concretizzano mediante:

- l'aggiunta di un secondo organo, chiamato eco o di risposta (racchiuso da ante apribili dette *gelosie* o *grillas* per fare effetto di *crescendo*, *diminuendo*), per riprendere 'sentimenti' o motivi, proposti dall'organo grande;
- l'applicazione di molti meccanismi accessori tra i quali: Tiratutto preparabile, Unione dei due organi, Terza mano, Distacco tasto pedale, Ostinazione del pedale alla tastiera; Forte piano organico; Grillas o Gelosia o Espressione;
- la dotazione di pedaletti di combinazione fissa di registri, in modo da passare simultaneamente «con la velocità del pensiero» da un timbro all'altro;
- l'aumento dell'estensione delle tastiere fino a settantatré tasti.

Ecco come, nel 1808, esprime l'idea il maestro lodigiano frate servita Paolo Bonfichi (1769-1840) riguardo l'organo Serassi del santuario del Crocifisso a Como (op. 318, a. 1808), preso a modello dell'influsso orchestrale:

«Le particolarità poi di codesto organo, che per me sono riuscite affatto nuove, e forse non ancora usate fin qui da altri fabbricatori, sono la maniera da vostro figlio Carlo trovata di rinforzare la voce, ritenendo le dita sopra i tasti, senza che si senta urto, e tutto questo con un semplice movimento di piede. Forse questo è quel ritrovato desiderato dal Sig. Grétry [André Ernest Modeste Grétry 1741- 1813] Francese, ma che non ha veduto eseguito, e che maggiormente ravvicina l'effetto dell'Organo a quello di un'intera orchestra».

[G. SERASSI, *Descrizione ed osservazioni pel nuovo Organo nella Chiesa posto del SS. Crocifisso dell'Annunziata di Como, Como, presso Pasquale Ostinelli vicino al Liceo, 1808, pp. 27-28*].

Conclusioni

L'organo è lo strumento più adatto a interpretare i cambiamenti musicali e culturali della società. L'influsso estetico-sonoro e armonico dell'orchestra è un fenomeno che parte da lontano, procede in modo lento costante e proviene da diverse zone: dal migrare di organari seicenteschi d'oltralpe, dal concertare dell'organo con il doppio coro e ottoni, dall'innovazione monteverdiana, fino alla novità dell'orchestra di Mannheim, importata in Italia a seguito dei numerosi scambi d'oltralpe e mediata dal grande operista e didatta G. S. Mayr. Tali influenze, interpretate in modo straordinario dai celebri Serassi con geniali invenzioni sonoro-meccaniche e strutturali, hanno aperto l'organaria italiana a nuovi orizzonti. L'organo, dotato di sonorità copiose, equilibri, moderne possibilità esecutive, diventa lui stesso una piccola grande orchestra. La letteratura organistica cambia modo di comunicare: sempre più calata nel popolare e in forme libere, tanto da modificare il rapporto tra ascoltatore e compositore. L'influenza dell'orchestra sull'organo è graduale, silenziosa e penetrante. La logica sonora sta anche in motivazioni pratiche: se l'organaria rinascimentale, nella sua linearità degli armonici di Ripieno, era sufficiente a sostenere i canti liturgici della propria epoca, diventa inadeguata allorché sono richiesti, nel canto in contrappunto, forza strumentale e varietà timbrica.

