

domenica 8 settembre 2002  
ore 17

Chiesa di San Filippo

**Daniel Chorzempa**, *organo*

*Concerto inaugurale dopo il restauro  
dell'organo Fratelli Serassi  
rivisitato da Carlo Vegezzi Bossi*

**Felix Mendelssohn-Bartholdy**

(1809-1847)

Sonata in la maggiore op. 65 n. 3

*con moto maestoso – fuga – andante tranquillo*

**Johannes Brahms**

(1833-1897)

Tre Corali dall'op.122

*Herzliebster Jesu*

*O wie selig seid ihr doch*

*Es ist ein Ros'entsprungen*

**Franz Liszt**

(1811-1886)

Präludium und Fuge über den Namen BACH

**Vincenzo Petrali**

(1832-1889)

Adagio per flauto

Adagio per voce umana

**Felice Moretti** (Padre Davide da Bergamo)

(1791-1863)

Sinfonia in re maggiore

**Daniel Chorzempa** ha intrapreso gli studi musicali a quattro anni. Dedicatosi al pianoforte e al violino dapprima e all'organo poi, ha in seguito studiato musicologia negli Stati Uniti presso l'Università del Minnesota e quindi composizione, direzione, pianoforte e cembalo in Germania. In possesso di un repertorio spaziente dal Rinascimento alla musica contemporanea, è impegnato sia nelle vesti di organista sia in quelle di direttore e pianista. Titolare di numerose registrazioni radio-televisive e discografiche, che gli sono valse premi e riconoscimenti discografici quali, tra gli altri, il Grand Prix du Disque, il Deutschen Schallplattenpreis e il Premio Edison, in qualità di compositore è particolarmente dedito alla musica elettronica. Regolarmente invitato a tenere masterclass e corsi di perfezionamento di livello internazionale, fa parte del Comitato direttivo dell'associazione musicale "Bach Gesellschaft".



L'opera organistica di Mendelssohn costituì un importante anello di congiunzione tra l'arte bachiana e la produzione per organo che nel periodo romantico ricevette nuova linfa. Fra il 1844 e il 1845, su richiesta degli editori Coventry & Hollier, il musicista amburghese compose sei sonate, ovvero sei suites, il cui scopo liturgico cedeva il passo all'intento didattico. Sul frontespizio si legge: «Sei grandi sonate (...), dove si offre a un organista principiante il metodo per sviluppare in tutte le maniere un corale, in cui possa perfezionarsi nello studio del pedale, perché nei corali che qui si trovano il pedale è trattato in modo obbligato». Dello strumento polifonico per eccellenza Mendelssohn acquisì pratica fin da bambino, differenziando poi rispetto ai lavori pianistici la tecnica, le complicità del tessuto armonico e l'uso del cromatismo. Ciononostante, fra i movimenti dell'intera raccolta si assiste all'accostamento di rigorose sezioni polifoniche a brani di carattere liederistico e all'inserzione di pezzi brillanti, temperando lo spirito religioso con il gusto salottiero, in bilico tra il virtuosismo del contrappunto e il lirismo romantico.

Il compositore, scrupoloso nelle indicazioni dinamiche e agogiche, non fu immune da autocitazioni: nella *Sonata in la maggiore* il tema principale della Fuga è il recitativo del *Lobgesang Hüter, ist die Nacht bald hin*, mentre risuona al basso la melodia del corale *Aus tiefer Noth*. La festosa apertura a organo pieno, *con moto maestoso*, annunciata da una roboante fanfara, intesse linee melodiche che man mano si espandono e arricchiscono, ma l'atmosfera gaudente è subito

sconfessata dal tono tragico della Fuga. Questa, severa e perentoria, all'ombra del verbo bachiano, presenta due soggetti – all'interno dei quali risuona il corale luterano – e su di essi si impenna una doppia fuga, la cui chiusa è una fulgida cadenza. Ancora un contrasto è dato dal secondo movimento, *andante tranquillo*, quieto e soave, che ci riporta al Mendelssohn autore delle *Romanze senza parole*.

Due fatti dolorosi segnano la primavera del 1896: la morte dell'amico Max Klinger e quella ancora più tragica di Clara Schumann. A questi eventi Brahms, già molto malato, lega le sue ultime composizioni: i *Vier ernste Gesänge* op. 121, canti austeri su testi delle Sacre Scritture, e gli *Undici Preludi Corali* op. 122, derivati dai corali dell'*Orgelbüchlein* e intrisi di spirito bachiano. Il tono generale che li percorre è di profonda consapevolezza del senso della morte, con un ventaglio emotivo che dal senso angoscioso dell'inevitabile giunge a una serena rassegnazione, quasi gioiosa accettazione che eleva lo spirito (come nel *Es ist ein Ros'entsprungen*). Dal punto di vista formale le undici intense quanto brevi pagine sono costruite sul principio dell'opposizione strutturale fra il corale e la mutazione che ne consegue, secondo le modalità della riduzione o dell'aumentazione dinamica e ornamentale, dell'inversione tematica o della combinazione delle parti.

Il Preludio n. 2 *Herzliebster Jesu* dall'incipit di tono profondamente drammatico, è un adagio in sol minore, sulla celebre melodia di Johann Krüger, e si arricchisce di una fitta trama cromatica a tre voci, in cui figurano intervalli di tritono e di settima diminuita, simboli del dolore e del peccato. All'interno del brano si stempera una sezione più pacata, mentre il basso procede in senso opposto rispetto alla melodia principale, stilema al quale si aggiunge una riduzione delle parti e una temporanea diminuzione agogica. Il Preludio n. 6 *O wie selig seid ihr doch ihr Frommen* (moderato in re minore) è un corale a quattro voci su una melodia di Heinrich Albert che si distende al soprano, discretamente ornato da crome ternarie. Per tradurre l'antitesi della felicità nella morte, Brahms mette in gioco tutta l'ambivalenza del modo minore e le sue potenzialità simboliche. La tensione armonica cresce nel momento culminante dell'evocazione della morte, mentre la terza piccarda finale diventa simbolo dell'anima che sale in cielo. Il Preludio n. 8 *Es ist ein Ros'entsprungen*, noto nel repertorio pianistico, è un corale di Natale in fa maggiore, trattato con una rara complessità della struttura e del linguaggio. La struttura in cinque periodi con da capo si vede raddoppiata da riprese ricche di ornamenti che permettono a Brahms di rinnovare le armo-

nizzazioni e di condurre dal soprano al tenore le linee tematiche in cui si identifica la nascita del bambino.

Se Mendelssohn fu il primo esponente della rivalutazione ottocentesca dell'organo, Liszt fu il più autorevole innovatore dal punto di vista della scrittura e della tecnica, proteso com'era verso il futuro nell'evolversi del linguaggio musicale. Con un discreto numero di composizioni destinate all'organo – quattro di maggiori dimensioni e un folto numero di lavori più piccoli – l'apporto di Liszt all'evoluzione del linguaggio organistico fu sostanziale in termini di forma, di strutture armoniche e di tecnica esecutiva. Il compositore ungherese sembrò dotare la scrittura per organo di certi stilemi pianistici, compreso un uso inedito del recitativo libero, dei trilli al pedale, di ottave ai manuali, oltre a un'accesa polifonia cromatica che rendeva virtuosistica l'esecuzione.

Composto nel 1855 per l'inaugurazione dell'organo della Cattedrale di Merseburg, il *Preludio e fuga sul nome BACH* venne eseguito per la prima volta l'anno seguente dal suo dedicatario, Alexandre Winterberger, organista di quella chiesa. Una seconda stesura fu realizzata qualche anno più tardi, nel 1870, e una versione pianistica nel 1871. Costruito sulle quattro note (si bemolle, la, do, si naturale) ricavate dalle lettere del nome Bach, il lavoro presenta un cromatismo eloquente fin dall'inizio. La prima parte si svolge secondo una serie di formule dall'aspetto improvvisativo, fino al giungere di poderosi accordi, seguiti da un evanescente recitativo. L'intrecciarsi della Fuga sembra percorrere tutti i dodici suoni della scala, come già aveva sperimentato Bach nella fuga in si minore del *Wohltemperierte Klavier*, mentre nello sviluppo si inserisce una sezione che riecheggia i temi del Preludio iniziale; da qui in avanti si innestano citazioni via via più complesse, secondo gli antichi schemi dell'inversione e dell'aumentazione, sostenute da continui passaggi dal tono minore al maggiore. Infine il compositore abbandona l'ansimante esplorazione contrappuntistica per una grandiosa conclusione omofona.

Nella prima metà dell'Ottocento il melodramma dominava in Italia come fonte quasi esclusiva di musica d'arte e di intrattenimento. Dalle opere venivano estratte le melodie, trascritte per pianoforte o per complessi da camera, o adattate per bande popolari. Gli organisti non furono immuni dal fenomeno e cominciarono a impiegare le forme del melodramma nella letteratura organistica dando vita ad arie, cavatine, recitativi e ballabili che prendevano il posto di toccate e fughe,

mentre gli organari si specializzavano nella realizzazione di inediti effetti speciali.

Una delle figure più conosciute della musica organistica del primo Ottocento è Padre Davide da Bergamo (al secolo Felice Moretti, 1791-1863), descritto nelle cronache del tempo come “organista dalla tecnica solidissima e dall’assoluta padronanza dello strumento”. Iniziatore di quella scuola di ascendenza “operistica”, ampliò gli orizzonti delle risorse timbriche e foniche che divennero sempre più “orchestrali”, richiedendo una perfezione costruttiva di altissimo livello. Padre Davide lasciò più di 2400 opere tra sinfonie, concerti, fantasie, pastorali, sonate, messe, vespri, inni, responsori.

Di una generazione successiva, considerato anch’egli il più grande degli esecutori italiani, Vincenzo Petrali (1832–1889) occupò il posto di organista presso il duomo di Cremona, poi di Bergamo, dove in seguito fu insegnante e direttore presso l’Istituto Musicale, poi presso la cattedrale di Crema e infine insegnante al Liceo Musicale di Pesaro. Adeguatosi al gusto operistico del tempo, Petrali si esprimeva soprattutto nel genere improvvisativo, tanto che a Paolo Marenzi la sua musica sembrava «presa da una frenesia di danza. Vi è nel compositore un senso melodico urgente, prepotente, sempre gonfio, sorretto da un sagace senso costruttivo». Successivamente si impose una maggiore castigatezza, fornendo la propria produzione di forti connotati didattici.

Il suo nome si legò a quello di Giovanni Battista Castelli, autore di un metodo intitolato *Norme generali sul modo di trattare l’organo moderno, cogli esempi in musica espressamente composti dal Maestro Vincenzo Antonio Petrali* (pubblicato a Lucca e a Milano nel 1862). All’interno si trovano esposte alcune regole sulla registrazione e sul modo di evidenziare una parte su una tastiera a registri spezzati. Gli esempi del Petrali, 28 più una *Grande Suonata* riassuntiva, riducono in modo essenziale lo sviluppo che in lavori precedenti assumeva portata tale da farne dubitare oggi l’esecuzione durante il servizio liturgico. A questo lavoro didattico si aggiunge una raccolta di circa 70 esercizi, tra i quali sonate, ricercari, versetti, preludi, studi sul ripieno, adagi per elevazione destinati a vari registri (quali l’*Adagio per flauto* e l’*Adagio per voce umana*), opere nelle quali la scrittura è più tersa, purificata da ogni eccessiva retorica.

In un numero della Gazzetta di Venezia del 1878 apparve un articolo in cui si mettevano a confronto Padre Davide e Vincenzo Petrali, reputato dopo la morte del religioso «il primo sonatore d’organo d’Italia. Forse il cappuccino poteva meglio piacere al volgo per la vivacità d’esecuzione, per uno sbrigliato affastellamento di motivi brillanti, spesso per remi-

niscenza, ma pur anche per propria creazione; ma invano cercheremmo in lui quella assennatezza di composizione, quella profonda cognizione delle più difficili combinazioni armoniose, quella dotta esecuzione che formano il vero pregio di un organista, qualità che nel Petrali non vengono mai meno». Qualità che, pure presenti in Padre Davide, erano mistificate da una particolare enfasi comunicativa, dal taglio melodrammatico dei temi, scultorei e più volte reiterati – come ben si coglie sin dalle prime battute della *Sinfonia in re maggiore* – dalla forza espressiva di certe scelte di registro, che in molti casi non facevano altro che trasferire la tavolozza orchestrale sull'organo. E ancora suscitava l'entusiasmo delle folle l'impeto cavalleresco di certi passaggi in tempo di marcia o la fastosa teatralità di certe frasi ampiamente melodiche – presenti nella sezione finale della sinfonia – arricchite oltremodo da fioriture e abbellimenti.

**Monica Luccisano**