

## Johann Sebastian Bach: architettura e scienza dell'organo

di Francesco Finotti

*“Lo stile è una unità di principio che anima tutte le opere di un'epoca ed è il risultato di un carattere spirituale.*

*La nostra epoca esprime ogni giorno il suo stile. I nostri occhi, purtroppo, non sanno ancora vederlo“.*

*Le Corbusier*

Come in molti altri Paesi, anche in Italia si è affermata la ricerca di modelli costruttivi tendenti al recupero di pratiche cosiddette “antiche” – o “storiche” – per quanto attiene la progettazione e realizzazione del più grande tra gli strumenti musicali, l'organo. Il riflesso è, di per sé, una conseguenza del rinnovato interesse per l'antica musica; affermatosi un po' ovunque, ha sicuramente il pregio di aver riproposto all'ascolto degli appassionati le molte pagine ancora poco conosciute – se non addirittura dimenticate – della Letteratura, essenziali alla comprensione delle linee evolutive del linguaggio musicale.

La complessità della materia è notevole interessando due ambiti – la “scrittura” musicale e la “pratica strumentale” – nei quali si manifestano nella loro asprezza le contraddizioni ed ambiguità più marcate, tali da dividere gli studiosi ed appassionati in opposte fazioni, pronte alla pugna, quasi dovessero esserci obbligatoriamente vincitori e vinti. Le ragioni della lotta, però, appaiono molto spesso vane, artificiali e pretestuose!

Oggi, le figure degli “esperti”, dei “consulenti” e degli “ispettori onorari” delle sovrintendenze ai beni storici ed artistici hanno contribuito non poco alla diffusione dei teoremi ed impianti intellettuali di difficile decifrazione, con risultati quanto meno singolari nel campo dei restauri e della costruzione degli “organi musicali”. Le impostazioni che sono giunte di volta in volta da parte di questi ineffabili protagonisti del mondo organistico hanno creato profonda angoscia – e sconforto – in quanti praticano la strada della conoscenza dell'arte nel silenzioso confronto con “la materia”. Gli effetti si sono tradotti nella importanza sistematica (e molto spesso priva di un doveroso monitoraggio critico) di dettami appartenenti a luoghi geograficamente non proprio vicini a noi e, soprattutto, in uno spaventoso aumento dei “convegni”; un modo certamente elegante di presentare restauri di manufatti, molto spesso di dubbio valore, dietro i quali si sono in alcuni casi mascherate costruzioni ex novo di strumenti partendo da un pugno di canne rimaste. L'arte della “costruzione” è investita dunque dal vento fortissimo della riproposta di strumenti “copie”, nell'illusione che ciò rappresenti la chiave di lettura unica ed idonea all'esercizio dell'interpretazione di un'opera musicale. Si fanno strada concetti molto arditi come il “suono storico”, si separano le figure del “restauratore” e del “costruttore”.

L'effetto di questa azione concertata è disperante, poiché il cammino indispensabile della conoscenza tecnologica necessaria alla realizzazione di queste grandi macchine sonore subisce, in effetti, un arresto gravissimo. Può essere utile – così – tentare di conoscere l'opinione dei grandi Maestri che dovrebbero, oggi, essere universalmente ritenuti autorevoli in virtù del loro lascito spirituale e materiale, ma che spesso ci si dimentica di scomodare proprio per la complessità del loro insegnamento. Il dubbio circa l'ovvietà di certe scelte effettuate, tutto sommato, per ragioni di convenienza o, ancor più triste, per incompetenza oggettive, questo dubbio si insinua ed agita ombre di una qualche consistenza.

Nel periodo compreso tra le due guerre ebbe inizio – soprattutto nei paesi del Nord Europa – il movimento conosciuto con l'appellativo di *Orgelbewegung* teso al recupero di schemi costruttivi aventi prerogative tali da consentire l'esecuzione più appropriata delle pagine organistiche concepite nei secoli compresi tra il 1500 e 1700: gli strumenti costruiti nel 1800 venivano progressivamente accantonati.

L'impossibilità di trovare una corretta "dimensione sonora" è sembrato motivo sufficiente a spostare l'interesse dei molti interpreti e costruttori, con un entusiasmo tale da nascondere la realtà di un progressivo calo di immaginazione e creatività in un campo – quello della costruzione d'organi – dove si erano cimentati con successo artigiani e, in misura certamente assai minore, musicisti di grande valore. Il risultato è apparso come "necessità" di riappropriazione di atteggiamenti interpretativi conosciuti oggi come "prassi esecutiva", "stile barocco" (da cui parrebbe ovvia l'esistenza di una pluralità di "stili"), "filologia musicale" con il suo parallelo strumentale dei "restauri filologici", l'esecuzione di "copie" di strumenti antichi. Anche la musica d'organo conosce dunque la specializzazione del rinascimentale, del barocco, il gregoriano, ... l'autentico!

La musica d'organo ha in Johann Sebastian Bach il suo più grande paladino, in virtù della autorevolezza e competenza, delle risorse umane ed intellettuali messe al servizio della Musica e dell'organo nel corso di una vita intensa ed operosa. Sembrerebbe quasi un'esistenza assai poco ... "umana" e ben più "sovrannaturale", la sua! Nonostante le perdite, per le quali non possiamo che dolercene, la quantità delle opere arrivate a noi è impressionante e preziosi sono pure i pochi documenti, le lettere e i verbali di collaudo di strumenti, oltre che progetti di nuovi organi veri e propri. Le osservazioni che lo studio di questo materiale straordinario consente di fare portano luce in un campo – la costruzione di nuovi organi o il restauro di quelli rimasti – dove, ahimè, si pratica oggi la rinuncia più triste e deteriore verso una legittima e doverosa ricerca di nuove e più adeguate dimensioni sonore.

Una sintetica analisi dei "nuovi" atteggiamenti costruttivi è certamente d'aiuto alla comprensione della materia. Nel corso dei due ultimi decenni il cammino "a ritroso" compiuto dall'arte organaria può essere riassunto in:

1. ritorno a pressioni d'aria molto contenute, a volte bassissime, con percorsi dell'alimentazione del vento primitivi, arcaici, così da ottenere instabilità del suono sistematica;
2. riduzione dei diametri delle canne e conseguente impoverimento dello spessore sonoro dei singoli registri, in nome di un assai poco chiaro concetto di "limpidezza" sonora, "trasparenza" acustica, "magrezza" che si vorrebbe più consona alle esigenze interpretative e in spregio alle più elementari regole acustiche;
3. composizioni foniche appiattite ed impoverite per quanto riguarda i registri "di fondo", a vantaggio degli armonici acuti e delle "mutazioni": in Italia, questo si è tradotto in una sorta di autentica idolatria per il "Ripieno", quasi fosse il talismano indispensabile per l'esecuzione di qualsivoglia pagina di musica d'organo, dimenticando le ragioni stesse che ne determinarono l'origine e la destinazione;
4. riduzione del numero dei tasti ai manuali e alla pedaliera, con conseguente esclusione di una grande quantità di materiale musicale, portando di fatto gli uditori ad immaginare che il repertorio organistico sia esaurito, finito, con la fine del XVIII secolo. Smentire queste affermazioni riportando l'esempio della presenza nei programmi da concerto delle musiche italiane del 1800 avrebbe senso se si potesse confrontare queste pagine con le altre che, nel frattempo, saranno state già – ahimè – dimenticate;
5. accordatura dello strumento secondo sistemi di "temperamento" storici, così da obbligare le orecchie degli uditori ad acrobazie acustiche non del tutto prive di una qualche ... sofferenza, senza contare la necessità di provvedersi di altri strumenti per la musica d'insieme o l'accompagnamento corale dei canti in uso liturgico;
6. fabbricazione delle varie componenti dell'organo secondo le già citate tecniche storiche, in ordine alla scelta dei materiali, tipologia delle leghe metalliche, saldature, impostazioni strutturali (meccaniche, somieri, manticeria ecc.);
7. esecuzione della cassa secondo criteri storici (proporzioni, decorazioni e quant'altro ...), in modo da ottenere manufatti sostanzialmente simili al mobilio cosiddetto "in stile", prodotto da certa industria del mobile e così apprezzato in alcuni ambienti particolarmente ... raffinati;

8. rivendicazione da parte dell'organaro di un suo ruolo effettivo di "facitore" d'opera, a prescindere da qualsiasi elementare considerazione di ordine musicale, in virtù dell'autonomia di "espressione artistica", lasciando chiaramente intendere dunque di essere a perfetta conoscenza delle necessità compositive ed interpretative musicali. Conseguentemente, si dovrebbero organizzare concorsi internazionali di esecuzione riservati esclusivamente ai costruttori, con i dovuti riconoscimenti in premi e concerti. Ascolteremo direttamente dalle dita più appropriate, dunque, l'esecuzione di pagine memorabili: "Preludi e Fughe" di Johann Sebastian Bach, la "Grande Piéce Symphonique" di César Franck, le "Fantasie" di Wolfgang Amadeus Mozart, le "Sonate" di Felix Mendelssohn, i "Preludi Corali" di Johannes Brahms ... , con buona pace dei "soliti" organisti;
9. nascita – e diffusione su scala planetaria – delle figure degli "ispettori onorari", dei cosiddetti "esperti", delle commissioni preposte alla progettazione dell'organo, in soccorso delle "sovrintendenze" ai beni storici e culturali, amministratrici dei finanziamenti pubblici, così da soddisfare le aspettative degli "uditore" (detti altrimenti "contribuenti") in ordine alla "indispensabilità" del restauro storico, molto spesso vero e proprio rifacimento effettuato a partire da poche canne di oscura provenienza: materia di per sé incandescente che viene trattata in alcuni casi anche nelle aule dei tribunali grazie al coraggio di qualche sparuto ed incauto "oppositore";
10. preoccupante vuoto di competenze, per quanto riguarda la progettazione di strumenti adatti all'esecuzione della musica "moderna" e "contemporanea", essendo stato imposto a furor di popolo il dogma che proibisce l'organo "eclettico"!

Dopo la stesura di questo decalogo di doglianze occorre riposarsi e riprendere un minimo di contatto con la realtà passando in rassegna quanto ci propone il Maestro Bach. Nessuno meglio di lui può illuminarci sulle caratteristiche "strumentali" desiderabili in una macchina così complessa come l'organo; una guida preziosa alla comprensione dei contenuti di cui è piena ogni sua pagina musicale.

La lettura del verbale di collaudo<sup>1</sup>, datato 21 Novembre 1708, relativo alla composizione delle "trasformazioni" per l'organo della chiesa di San Blasio a Mulhausen, apre l'orizzonte con una precisione e ricchezza di particolari stupefacenti. In quell'anno Bach aveva 23 anni d'età e dimostra di aver già acquisito una conoscenza così intima del proprio strumento da metter a dura prova anche il più esperto tra i costruttori. Il verbale contiene quanto segue:

**"Composizione delle nuove Riparazioni (lavori, n.d.tr.) dell'organo di San Blasio:**

1. Si dovrà sopperire all'insufficienza del vento con tre buoni mantici nuovi, allo scopo di allimentare sufficientemente il Grand'Organo, il Positivo tergale ed il nuovo Recitativo.
2. I quattro vecchi mantici esistenti dovranno essere dotati di una maggiore pressione per il nuovo Subbasso 32' ed essere adattati agli altri registri di pedale.
3. Si dovranno togliere tutti i vecchi somieri del pedale per dotarli di nuovi porta – vento, allo scopo di poterli utilizzare ognuno separatamente, poi tutti insieme, senza che la pressione sia in nessun modo modificata, ciò che non è mai stato possibile realizzare fino ad oggi e che pertanto è più necessario.
4. Viene in seguito il Subbasso 32', detto altresì "Untersatz" in legno, che dona la sua profondità allo strumento intero. Questo dovrà avere un suo proprio somiere.
5. La Bombarda di pedale dovrà essere dotata di nuovi e più grandi corpi sonori, e la parte alta delle canne dovrà essere molto modificata allo scopo di ottenere una maggiore profondità.
6. Il nuovo Carillon al Pedale, auspicato dai Signori Consiglieri della parrocchia e composto da 26 campanelli di 4', campanelli che questi Signori Consiglieri della parrocchia vorranno acquistare a loro spese, e che il costruttore d'organo metterà in seguito in funzione. Per quanto concerne la tastiera superiore, al posto della Tromba (che verrà rifatta), si metterà un

---

<sup>1</sup> Johann Sebastian Bach, "Scritti", edizione critica a cura dell'Istituto J. S. Bach di Lipsia e dell'Istituto J. S. Bach di Gottinga, Éditions Entente, Parigi, 1976.

7. Fagotto 16', che permette ogni sorta di "invenzione" nuove e che, nella musica "concertante" suona molto discretamente ("Delicat" nel testo, n.d.tr.). Inoltre, al posto del Corno Camoscio (che verrà pure ritirato), si metterà una
8. Viola di Gamba 8' che si accorderà mirabilmente con il Salicionale 4' del Positivo tergale. Ugualmente, al posto della Quinta 2' 2/3 (che verrà ritirata ugualmente) si potrà
9. mettere un Nazardo 2' 2/3. Si potrà conservare gli altri registri della tastiera superiore attuale così come il Positivo tergale tutto intero; ciò nonostante, al momento della riparazione, dovranno essere nuovamente riarmonizzati.
10. Per ciò che concerne più particolarmente il nuovo piccolo Recitativo, si potrà prevedervi i registri seguenti:
  - 1 - Quinta 2' 2/3
  - 2 - Doublette 2'
  - 3 - Chalumeau 8'
  - 4 - Mixtura 3 file
  - 5 - Terza, con la quale si può, aggiungendovi un certo numero di registri diversi, ottenere una assai graziosa Sesquialtera.
  - 6 - Flauto dolce 4' e infine
  - 7 - un piccolo Bordone 8' ben accordato con la musica concertante che, se ben fatto in legno di buona qualità, dovrà suonare meglio che un piccolo bordone in metallo.
11. Tra la tastiera di questo nuovo Recitativo e quella del Grand'Organo, occorre prevedere un accoppiamento. Infine, lo strumento tutto intero deve essere riarmonizzato, il tremolo dovrà essere regolato in modo da battere con buona cadenza (*Mensur* nel testo, n.d.tr.).

Fin qui le indicazioni operative del Maestro per quello che si delinea come un vero e proprio intervento "radicale", di grande portata per uno strumento di proporzioni assai rilevanti, come testimoniano le annotazioni a margine delle sopracitate indicazioni:

[...] "L'organo della Chiesa di San Blasio di Muhlausen, costruito dal 1560 al 1563 dal costruttore di Gottinga, Jost Pape, fu trasformato, dopo un importante restauro ad opera di Jost Scäfer, di Langensalza (1676), dal 1687 al 1691, da Johann Friedrich Wender (nato a Dörna presso Mulhausen, morto il 12 giugno 1729 a Muhlausen, all'età di 79 anni), su progetto di Johann Gorge Ahle. Si fece altresì appello a Wender per le modifiche proposte da Bach; egli scrisse sotto la perizia di Bach: "Io sottoscritto chiedo 250 talleri per il lavoro indicato qui sopra e per le spese di forniture, Johann Friedrich Wender pprm".

Il progetto di Bach fu presentato il 21 Novembre 1708 in *Convento Parochiano*; "Proponeb. Dominus Sen. Cons. Dr. Meckbach. Che il nuovo organista Monsieur Pach (sic!) ha rilevato diversi difetti all'organo della Chiesa di San Blasio e ha rimesso un progetto scritto in vista di rimediarsi e di perfezionare lo strumento. *Legebatur et quaereb.* 1° se il progetto, così come è proposto, è realizzabile; 2° a nominare diversi commissari per concludere l'accordo e 3° poiché qualcuno si è offerto di acquistare il piccolo organo di coro, a dare ordini in vista di concludere con l'amatore. "Conclus. Ad 1 Affirmatur ad 2 Denominati" il Signor Bellstedt, Signor Reiss, Signor Seb. Vockerodt *cum instructione* di mettersi d'accordo nella misura del possibile e, in ogni caso, di dare il piccolo organo al costruttore d'organo per 50 talleri a guisa di retribuzione, se non lo può accettare di rifare l'organo per 200 talleri". Il 22 novembre 1708, Wender spiegò *coram Commissione* che aveva intenzione di fare le tastiere in avorio, i mantici in pelle di montone molto resistente, e che, per la mistura, aveva l'intenzione di prendere stagno di 12 mezze onces, ed è per questo che non poteva diminuire il prezzo richiesto. Infine, "dopo numerosi tentativi di persuasione e molte esortazioni", il contratto fu firmato per 230 talleri. Non si sa quando l'organo fu completato; l'ipotesi secondo la quale Bach l'avrebbe inaugurato nel 1709 per la Festa della Riforma con il corale "Ein feste Burg" (BWV 720), poggia in particolare sulle indicazioni di registrazione adatte all'organo di Muhlausen, indicazioni che un manoscritto di Johann Gottfried

Walther ci ha trasmesso. Adlung (vol. I, pp. 260 segg.) offre dell'organo completato secondo il progetto di Bach la composizione seguente:

Grand'Organo tastiera mediana	Recitativo tastiera superiore	Positivo tergale tastiera inferiore	Somiere del Pedale
1. Montre 8'	12. Principal 2'	19. Bordone 8'	29. Subbasso 32'
2. Prestant 4'	13. Mixture III	20. Salicionale 4'	30. Principal 16'
3. Doublette 2'	14. Chalumeau 8'	21. Flûte conique 2'	31. Subbasso 16'
4. Cymbale II	15. Quinte 1' 1/3	22. Sesquialtera II	32. Octave 8'
5. Mistura IV	16. Tierce 1' 3/5	23. Principale 4'	33. Octave 4'
6. Viola da Gamba 8'	17. Flûte 4'	24. Quintaton 8'	34. Mixture IV
7. Bourdon 4'	18. Petit-Bourdon 8'	25. Flûte (quinta bassa)	35. Bombarde 16'
8. Quinte 3'		26. Doublette 2'	36. Trompette 8'
9. Basson, da C a e 16'		27. Cymbale III	37. Basse de Cornet 2'
10. Quintaton 16'		28. Flûte a cheminée 1'	
11. Sesquialtera II		i tiranti dei registri si trovano alle spalle dell'organista	

Registri di combinazione ausiliari:

- Un accoppiamento al Recitativo
- Un accoppiamento al Positivo tergale
- Un accoppiamento al Pedale e al Grand'Organo
- Un tremolo (unione)
- Cymbelstern (Stella girevole, n.d.tr.)
- Timballi
- Un campanello per richiamare i manticeri
- Sei grandi mantici saranno necessari all'insieme, due al Pedale e quattro ai Manuali

Le tastiere a 50 note: C (Do), D (Re), D# (Re diesis) fino a D (Re) terza ottava.

Quest'organo venne sostituito nel 1821/23 da un nuovo strumento di Johann Friedrich Schulze, di Milbitz, presso Rudolstadt. Nel 1956/1958 la casa Schucke di Postdam, prendendo come base la composizione di Bach (aumentata di qualche registro supplementare), costruisce un nuovo strumento che venne inaugurato il 24 maggio 1959.

Il contenuto del verbale sopra riportato è certamente molto di più di una semplice enunciazione di registri, o elenco dei lavori da fare allo strumento con il restauro, o ancora il mero rendiconto di avvenimenti dai risvolti sociali. All'esperto non potrà sfuggire il percorso concettuale che guida la mano del Maestro nell'individuare il problema e nello stabilirne il rimedio. Ogni cosa trova una spiegazione rigorosa, viene lucidamente esposta e risolta nelle indicazioni operative per il costruttore, che dovranno essere eseguite con lo scrupolo adeguato. A soli 23 anni Bach si dimostra dunque, oltre che straordinario compositore ed esecutore, profondo conoscitore dell'arte della costruzione d'organi, con una capacità di percezione e dominio della struttura sorprendenti.

L'insufficiente pressione e stabilità dell'aria è considerata il più grave dei problemi, che deve essere risolto (“... ciò che non è stato possibile fino ad ora”). Egli dà per scontato che ogni corpo d'organo riceva aria in quantità **abbondante** e **stabile**; il contrario di quanto la “moderna prassi” vuole imporre oggi, secondo idee purtroppo radicate e ben difese dai molti esegeti, prova ne è il gran numero di strumenti tremolanti ed insufficienti quanto al prezioso elemento, distribuiti oramai in gran numero un po' ovunque. Quello che gli antichi “maestri costruttori” sapevano essere il più grave dei problemi – per risolvere il quale molti si sono cimentati senza grandi successi fino all'avvento delle moderne tecnologie – sembrerebbe esser diventato, dunque, il punto d'arrivo, l'obiettivo principale dell'arte organaria, una sorta di “pietra filosofale”!

Non può non colpire il desiderio chiaramente espresso da Bach di veder ampliata la gamma dei suoni fino alle regioni più gravi, con la richiesta esplicita di installare il registro di 32' “... che dona la sua profondità allo strumento intero”. In quest'ottica non sorprende, dunque, la richiesta di inserire registri

d'ancia di 16', in sostituzione di quelli di 8', né può sorprendere la volontà di avere i corpi risonatori della Bombarda di più grandi proporzioni, allo scopo dichiarato di ottenere sonorità più corpose e profonde. La preferenza di Bach per le scale di registri più generose – e dunque più ampie, “liriche” – trova così puntuale conferma e si fonde mirabilmente con il desiderio di avere a disposizione anche dei registri “dolci” come la Viola di Gamba 8', “... che si accorderà mirabilmente con il Salicionale 4' del Positivo tergale”: un romantico approccio al più tardivo “Concerto Violenze”. E ancora il registro di Terza al Recitativo “... con la quale si può, aggiungendovi un certo numero di registri diversi, ottenere una assai graziosa Sesquialtera”, ma in questo caso di taglio diverso da quella tradizionale, realizzata con file di tipo “Principale”, se è vero che per quanto riguarda i registri di mutazione semplice da sostituire, la sua preferenza va inequivocabilmente a quelli di taglio flautato, per la loro ovvia migliore capacità di amalgama con qualsivoglia “registrazione”.

Una concezione assolutamente completa e ben definita – quella di Bach – dei requisiti della gamma che un buon organo deve avere: la più ampia e varia possibile! Le modifiche allo “strumentale”, elaborate con così gran cura, sono parimenti considerate indispensabili e obbligatorie con gli importanti e grandiosi lavori di restauro; ovviamente per lui, ma forse non altrettanto per i molti zelanti ispettori onorari delle sovrintendenze, tutori dei beni storici ed artistici del nostro patrimonio organistico, che considerano i necessari ed indispensabili ‘rifacimenti’ dell’armonizzazione (o “intonazione” che dir si voglia) l’oltraggio più nefando! “Armonizzare” nuovamente lo strumento è il lavoro più bello e delicato che l’organaro possa svolgere, al quale dovrebbe destinare molte più energie di quanto non sia solito impegnare; ogni nuovo arrivo, ogni nuova aggiunta, deve essere integrata con il preesistente e quest’ultimo predisposto all’accoglienza dei nuovi ospiti. Sembrerebbe più che logico, ma non sono di identico parere oggi né gli organisti e tanto meno gli organari, stretti nei loro ruoli di ... “attori ingessati” o “cantanti stonati”. Non c’è più tempo, così, per provare nemmeno il brivido di una nuova “immagine sonora”, tanta è la paura e l’immobilismo intellettuale! Sapranno mai valutare, questi signori, le “esigenze della materia”? Conoscono il significato del “confronto con la materia”? Bach conosce perfettamente l’importanza e l’uso dei meccanismi di unione tra le tastiere e tra le tastiere e la pedaliera, sfruttando pienamente la maggior versatilità e le conseguenti prospettive musicali più allargate in funzione dinamica e non semplicemente nei termini di pura contrapposizione. Dimostra di gradire l’effetto di un buon Tremolo applicato a tutte le tastiere, intuendone evidentemente le implicazioni di ordine espressivo. Capita raramente ai nostri giorni di trovare questo meccanismo ben fatto e regolato, per pura compiacenza viene inserito ad una sola tastiera; troppo spesso l’effetto è quello di un “vibratore”, sgradevole e rumoroso (“... il Tremolo dovrà essere regolato in modo da battere con buona cadenza”), obbligando l’ incauto esecutore alla più mortificante rinuncia. La moderna tecnologia consente l’installazione di apparati assolutamente silenziosi regolabili nella velocità ed intensità, ma la “prassi” esige, al contrario, meccanismi primitivi e ruvidi, quasi nel timore di un “surplus” di capacità espressiva.

Bach valuta molto attentamente la qualità del materiale impiegato alla fabbricazione dei vari componenti ed in particolare delle canne, stabilendo con esattezza che i tre nuovi registri da applicarsi alla tastiera di Recitativo siano realizzati con stagno fine di 14 mezza onces, corrispondenti oggi a poco più del 45% di stagno. Un rapporto di lega alquanto diverso se confrontato con le attuali proposte degli “esperti” che, confidando sulla compiacenza dei costruttori, vorrebbero le canne realizzate in una percentuale di stagno non superiore al 5 (cinque!) %, così da ottenere una pasta assolutamente molle e un aumento di peso enorme. L’organaro, per raggiungere un minimo di solidità nella canna, è obbligato ad aumentare di molto lo spessore delle lastre, per la gioia dei trasportatori e degli addetti al montaggio!

È un vecchio problema, quello delle leghe e relative percentuali, che aveva trovato una felice soluzione nel secolo scorso (1800) con la produzione del più grande tra i costruttori d’organi mai esistito, il francese Aristide Cavallé-Coll! Non aveva molti dubbi in proposito, questo genio dell’organo, se si decise

ben presto a realizzare sistematicamente la maggior parte del suo materiale fonico con leghe al 90 (novanta) % di stagno, raggiungendo così una stabilità ed omogeneità indispensabili al buon funzionamento dei corpi sonori. È un grande conforto scoprire che queste, come le molte altre soluzioni prodigiose che videro la luce durante la sua entusiasmante carriera di organaro e sperimentatore (vale la pena ricordare qui le diverse “memorie“ depositate all'Accademia delle Scienze di Parigi, sulla determinazione dei parametri di suono nelle canne labiali; le tabelle per la determinazione delle altezze dei corpi sonori in rapporto al diapason, gli studi sulla meccanica di precisione), sono perfettamente in linea con l'insegnamento che ci proviene dalle annotazioni di Johann Sebastian Bach. Dobbiamo così constatare che l'aver dimenticato la lezione di questi due grandi geni è stato un errore, tanto per gli granisti quanto per i costruttori d'organo. Oggi, con l'impegno di quanti vogliono credere ancora nelle enormi potenzialità dell'arte e della Scienza, è ancora possibile recuperare il tempo perduto, anche se la riparazione al danno rischia di sembrare tardiva.

---

La serie dei verbali di collaudo lasciati da Johann Sebastian Bach prosegue e continua a fornire gli opportuni elementi di valutazione, sommamente preziosi, che integrano e confermano quanto visto precedentemente. La mente arguta e penetrante del Maestro rileva agevolmente, nel corso del collaudo dell'organo di Halle (Liebfrauenkirche, 1 maggio 1716), al punto 6° quanto segue:

“E, nonostante che il modo di realizzare la lega del metallo non sia entrato nel rendiconto, è agevole constatare (ed è la cosa pressoché corrente) che, per i registri che non si vedono, si economizza meno sul piombo che sullo stagno: è così che, in certi strumenti, lo stagno delle canne avrebbe dovuto essere più spesso. Le canne che si presentano in facciata dovrebbero brillare di un fulgore più luminoso, ed è probabile che qui si sia destinato il massimo di stagno fine; tuttavia il fatto che non brillino non deve essere imputato ad un errore del costruttore, ma piuttosto ai vapori che cadono sulle canne. In compenso, conviene imputargli il fatto che il suono, in particolare quello delle canne grandi, non sia percepito chiaramente e che l'esattezza dell'intonazione richiesta sia insufficiente; questi difetti si sono manifestati a diverse canne, tra l'altro al Subbasso, alla Bombarda 32' e pure ad altre ance; nonostante ciò il Signor Cuncius (costruttore), così come ha promesso di accordare l'organo di tanto in tanto, e con maggior precisione – organo che noi abbiamo trovato ancora assai scordato alle tre tastiere – e di adottare un sistema di temperamento passabile come quello che aveva avuto occasione di mostrarci, allo stesso modo egli si è impegnato ad effettuare la stessa correzione a certe canne in previsione della maggior accordatura desiderata; sarebbe stato evidentemente preferibile che ciò avesse potuto accadere prima dell'esame, poiché nello stesso tempo avremmo potuto esaminare tutti i pezzi che ancora mancano, e cioè:

- accoppiamenti
- due tremoli
- due stelle girevoli
- un sole girevole alla tastiera superiore e
- un usignolo

Ecco dunque quello che noi sottoscritti dobbiamo sottolineare concernente quest'organo, conformemente al nostro dovere e per rendere omaggio alla verità. Per il resto, noi speriamo che in ogni momento, possa farsi intendere nella pace e tranquillità alla gloria dell'Altissimo e in onore del nostro molto Nobile Patrono così come della città intera, in vista di una santa emulazione e devozione, e che sia assicurato di durare per molti anni. Halle, nella festa di Filippo e Giacomo 1716“.

Johann Kuhnau, mpp  
Christian Friedrich Rolle  
Johann Sebastian Bach

L'organo di Cuncius era così composto (Adlung, vol. I, pp. 239 e segg.):

<b>Grand'Organo</b> tastiera inferiore	<b>Positivo</b> tastiera mediana	<b>Recitativo</b> tastiera superiore	<b>Pedale</b>
1. Principal 16'	17. Principal 8'	32. Principal 4'	47. Principal 16'
2. Quintaton 16'	18. Bourdon 8'	33. Quintaton 8'	48. Soubasse 32'
3. Principal 8'	19. Bourdon 16'	34. Flûte douce 4'	49. Soubasse 16'
4. Flûte a cheminée 8'	20. Viole de Gambe 8'	35. Bourdon 8'	50. Octave 8'
5. Cor de Chamois 8'	21. Prestant 4'	36. Cor de nuit 4'	51. Bourdon 8'
6. Quinte 5' 1/3	22. Flûte a bec 4'	37. Quinte 2' 2/3	52. Quinte 5' 1/3
7. Prestant 4'	23. Flûte traversière 4'	38. Nasard 2' 2/3	53. Octave 4'
8. Flûte conique 4'	24. Quinte 2' 2/3	39. Doublette 2'	54. Cor de nuit 4'
9. Doublette 2'	25. Flûte conique 2'	40. Flûte champêtre 2'	55. Quinte 2' 2/3
10. Sifflet 2'	26. Flûte champêtre 1'	41. Flûte conique 1'	56. Doublette 2'
11. Tierce 1' 3/5	27. Tierce 1' 3/5	42. Tierce 1' 3/5	57. Flûte champêtre 2' (creuse)
12. Mixture VI	28. Mixture V	43. Mixture IV	58. Mixture VII
13. Quinte 2' 2/3	29. Cymbale III	44. Cymbale II	59. Cymbale IV
14. Cymbale III/IV	30. Basson 16'	45. Ranquette 8'	60. Bombarde 32'
15. Trompette 16'	31. Vox Humana 8'	46. Hautbois 4'	61. Bombarde 16'
16. Trompette 8'			62. Trompette 8'
			63. Chalumeau 4'
			64. Cornet 2'

10 grandi mantici sono necessari a questo “ensemble”.

Ci si sente emozionati davanti ad uno “strumentale” così imponente, nel quale lo spirito di Bach attinge a piene mani per lanciarsi nelle improvvisazioni più ardite; un “quadro fonico” che ogni compositore e ogni organista vorrebbe avere per le proprie speculazioni musicali.

La consuetudine a macchine sonore di così vaste proporzioni trova una logica conferma nella straordinaria varietà delle innumerevoli opere orchestrali di Bach, dove l'arte dell'orchestrazione raggiunge livelli di sfumature sublimi o, ancora, nelle trascrizioni dei concerti da Vivaldi dove l'impiego del doppio pedale è sviluppato con la più totale disinvoltura, e i frequenti cambi di tastiere – indicati scrupolosamente – aprono una serie di effetti sonori di commovente giocosità e complessità.

Con l'arrivo a Lipsia, ultima tappa del percorso temporale del Maestro, si compie in maniera del tutto naturale quel processo di maturazione e stesura definitiva di un gran numero di opere, consegnando alla storia capolavori tali da renderne l'esistenza immortale.

Nel verbale relativo al collaudo dell'organo della chiesa di San Paolo, del 17 dicembre 1717, troviamo quanto segue:

“Essendo stato incaricato di esaminare l'organo, in parte nuovo ed in parte riparato, della chiesa di San Paolo, sulla richiesta di Sua Nobile Magnificenza, Signor Dottor Rechenberg, attualmente Rettore Magnifico dell'illustre Accademia di Lipsia, ho assolto l'impegno nella misura del possibile: ho notato gli eventuali difetti e vorrei, in generale, presentare le osservazioni seguenti relative all'organo preso nel suo insieme:

1° Per quanto riguarda la costruzione dell'insieme, non si può assolutamente negare che essa non sia troppo ristretta e, dunque, che non si possa che difficilmente raggiungere i pezzi che, passando il tempo, avranno bisogno di riparazione. Il Signor Scheibe, che ha fatto quest'organo, si scusa facendo osservare tuttavia che la cassa non è stata fabbricata da lui e che, malgrado ciò, ha dovuto adeguarvisi, ed in seguito, che non si era voluto accordargli lo spazio supplementare che avrebbe permesso di installare la costruzione più comodamente.

2° Le parti principali dell'organo, notoriamente i somieri, i mantici, le canne, le tavole di riduzione, gli altri elementi sono stati realizzati con grande cura e non c'è niente da dire al riguardo, se non che la pressione dovrà essere egalizzata per rimediare agli sbalzi (ricompare ancora l'ostinata insofferenza per gli sbalzi di pressione e conseguente instabilità dell'aria, n.d.tr.). Le tavole di riduzione avrebbero dovuto essere fissate in telai per evitare strasuoni in casi di intemperie: ma, siccome il Signor Scheibe,

come sua abitudine, le ha disposte su tavole, assicurando che renderanno lo stesso servizio di quelle che normalmente sono intelaiate, lo si è lasciato fare.

3° Vi si trovano tutte le parti menzionate tanto nella composizione che nel contratto, sia qualitativamente che quantitativamente, fatta eccezione per due registri d'ancia, il Chalumeau 4' e il Cornet 2' che han dovuto essere omessi conformemente all'ordine dell'illustre Collegio e sono stati rimpiazzati da una Doublette 2' al Recitativo e da un Flûte creuse 2' alla tastiera d'eco.

4° Gli eventuali difetti concernenti le ineguaglianze di intonazione (*Ah! quale orecchio fine e sensibile quello del nostro amato Bach, n.d.tr.*) devono e possono esse immediatamente corretti dal costruttore, perchè, ad esempio, le canne più gravi della Bombarda e del basso della Tromba non parlino più in modo così orribile, "strillando", ma producano e conservino una sonorità pura e ferma; e, inoltre, che le altre canne che sono ineguali siano corrette con cura, ciò che si otterrà opportunamente armonizzando nuovamente l'organo nel suo insieme (*eccesso di zelo, o amore di precisione?, n.d.tr.*), e questo, in una stagione migliore di questa.

5° Il tocco dello strumento dovrebbe essere un po' più facile e i tasti non dovrebbero abbassarsi così profondamente; ma, dal momento che non può essere diversamente, essendo realizzata la costruzione in maniera troppo serrata, si sarà obbligati questa volta a lasciare le cose come stanno. Ciononostante, si può suonare senza temere di sbagliare.

6° Il costruttore è stato obbligato a fare, fuori contratto, un nuovo somiere per il Recitativo, poiché il vecchio che avrebbe dovuto esser utilizzato al posto del nuovo, aveva un telo di sotto, ciò che è erroneo e condannabile; secondariamente, aveva, secondo l'usanza antica, l'ottava corta e, dato che i tasti mancanti non potevano essere aggiunti per portare a completamento le tre tastiere, e che di conseguenza si sarebbe ottenuta una difformità, era assolutamente necessario fare un nuovo somiere, evitando così i difetti che si potevano temere e conservando così una bella uniformità. Occorre dunque, senza che ci sia bisogno di ricordarlo, rimborsare al costruttore questi nuovi pezzi, realizzati fuori contratto.

Inoltre, il costruttore mi ha pregato di esporre all'illustre Collegio che egli chiedeva si volesse aggiungere al suo rimborso gli elementi compresi nel contratto come i suoi lavori di scultura, la doratura, e ugualmente per il pagamento in "espèces" ricevuti dal Signor Vetter per la sua ispezione e tutto quanto potesse esserci ancora, perché non era tenuto a farlo per contratto e soprattutto perché ciò non è in usanza (altrimenti egli si sarebbe premunito prima). Così, egli prega umilmente di non costringerlo a spese a causa di questo.

Infine, io non posso passare sotto silenzio che 1° la finestra di fatto quella che si eleva dietro l'organo, dovrà esser chiusa dall'interno con un muretto o una solida placca di ferro, allo scopo di evitare i guasti provocati dalle intemperie; 2° è d'uso, e assolutamente necessario, che il costruttore dia una garanzia di almeno un anno per sopprimere interamente le imperfezioni che potrebbero apparire ancora, cosa che accetterà volentieri (all'occorrenza), nella misura in cui lo si aiuterà a ottenere una rapida soddisfazione in ordine alle spese che ha incontrato fuori contratto.

Ecco dunque quello che ho creduto necessario rilevare nel corso dell'esame di quest'organo e, raccomandandomi vivamente ad esso, io mi onoro della sua molto Nobile Magnificenza, Signor Dottor Rechenberg, e l'illustre Collegio tutto interamente“.

Lipsia, il 17 dicembre 1717

Il molto obbediente e devoto  
(servitore)  
Joh. Seb. Bach  
Maestro di Cappella del Principe  
di Anhalt – Coethen, ecc.

Anche in questo caso la chiarezza di obiettivi è assoluta, così come lo scrupolo e la precisione di analisi. Bach approva incondizionatamente la sostituzione del somiere del pedale, mancante di alcune note “secondo l'usanza antica“, che non ha più motivo d'essere alla luce dei nuovi traguardi che il linguaggio in continua evoluzione suggerisce alla sua mente di sperimentatore e architetto. Elogio doveroso, quindi, al costruttore per aver provveduto a detta sostituzione, senza che questa figurasse addirittura nel contratto, e per aver così raggiunto la “bella uniformità“ ed evitato altresì i “difetti che si potevano temere“. Sembrerebbero suggerimenti pratici e discreti ai molti ispettori onorari delle soprintendenze, alle molte commissioni di “esperti“, di “periti“ e “consulenti“, zelanti custodi del “suono storico“ e dei somieri “Luigi XIC, XV, XVI, ... “!

Dopo le numerose attenzioni riservate alla “pratica“ del costruire strumentale, ci sembra giunto il momento di dedicarci alla lettura della celeberrima richiesta inoltrata al Consiglio Municipale di Lipsia, datata 29 agosto 1730, nella quale Bach manifesta con la consueta chiarezza la sua opinione circa la “necessità della musica nelle chiese“ e sul “destino“ inevitabile del linguaggio musicale, per quanto concerne il gusto, la sensibilità, la percezione dell'evento. La quantità e qualità delle riflessioni si commenta da sé, ed è quanto di meglio si possa desiderare proprio oggi, in un tempo così difficile per la musica nelle chiese e la musica d'organo in particolare.

### **Richiesta al Consiglio Municipale di Lipsia Lipsia, 23 Agosto 1730**

Progetto succinto ma al livello più alto di una “musica“ da chiesa ben ordinata, con qualche modesta considerazione sulla sua decadenza.

Ad una musica di chiesa ben ordinata occorrono dei cantori e degli strumentisti.

I cantori sono reclutati qui tra gli allievi di San Tommaso e sono di quattro tipi: i soprani, gli alti, i tenori e i bassi. Se, come si converrebbe, i cori di pezzi di musica da chiesa devono essere correttamente eseguiti, sarà necessario dividere i cantori a loro volta in due categorie, i concertisti e i ripienisti.

Normalmente i concertisti sono in numero di 4; qualche volta pure in numero di 5, 6, 7, fino a 8 se si vuol fare della musica con coro.

I ripienisti devono essere almeno in numero di 8, praticamente 2 per voce.

Si divide ugualmente gli strumentisti in varie categorie: i violinisti, gli oboisti, i flautisti, i trombettisti e percussionisti. N.B.: Fanno pure parte dei violinisti quelli che suonano la Viola, il Violoncello e il Violone.

Il numero degli allievi della Scuola di San Tommaso si è alzato a 55. Questi 55 sono divisi in 4 cori, secondo le 4 chiese dove essi devono suonare, cantare dei mottetti, cantare dei corali. In 3 chiese: San Tommaso, San Nicola e al Tempio Nuovo, gli allievi devono essere tutti musicisti. Lo scarto, altrimenti detto quelli che non comprendono niente di musica e che sono appena capaci di cantare un corale, va a San Pietro.

Per ogni “coro“ occorrono almeno 3 soprani, 3 alti, 3 tenori e altrettanti bassi allo scopo di, se uno d'essi ha una indisposizione (come capita spesso, e soprattutto in questa stagione, così come possono provarlo le richieste inviate alla farmacia dal medico della Scuola), si possa almeno cantare un mottetto a 2 cori (N.B.: sarebbe in ogni caso preferibile, se l'ensemble lo permette, prendere 4 soggetti per ogni voce, potendo a quel punto disporre ogni coro di 16 persone).

Ne risulta dunque che una “musica“ deve comprendere 36 persone.

La “musica strumentale“ si compone delle parti seguenti

2 o pure 3 leggii per i	Violini I
2 o 3 per i	Violini II
2 per	Alto I
2 per	Alto II
2 per il	Violoncello
1 per il	Violone

2 o, secondo le circostanze,

3 per gli	Oboi
1 o 2 per il	Fagotto
3 per le	Trombe
1 per i	Timpani

totale: almeno 18 persone per la musica strumentale.

N.B.: Se capita che il pezzo di musica da chiesa è stato composto anche per i flauto (come capita spesso per introdurre della varietà) che essi siano “a becco” o “traversi”, 2 persone almeno sono indispensabili a questo compito. Ciò che fa in tutto 20 strumentisti.

Il numero di persone assegnato alla musica di chiesa (strumentale) si eleva a 8, cioè 4 suonatori di strumento a vento municipali, 3 violinisti professionali e un commilitone. L'educazione mi impedisce tuttavia di parlare delle loro qualità e della loro scienza musicale. Occorre tuttavia considerare che per un verso essi sono prossimi all'età della pensione e per l'altro che non hanno l'esercizio che dovrebbero avere.

Eccone la lista:

Sig. Reiche	per la	Tromba I
Sig. Genssmar	per la	Tromba II
vacante	per la	Tromba III
vacante	per i	Timpani
Sig. Rother	per il	Violino I
Sig. Beyer	per il	Violino II
vacante	per	Alto
vacante	per	Violoncello
vacante	per	Violone
Sig. Gledisch	per	Oboe I
Sig. Kornagel	per	Oboe III <i>in taille</i>
commilitone	per il	Fagotto

mancano dunque dei soggetti molto necessari sia per rinforzare che per assicurare delle parti indispensabili, e cioè:

- 2 violinisti per il Violino I
- 2 violinisti per il Violino II
- 2 per suonare la Viola
- 2 Violoncelli
- 1 contrabassista
- 2 per i Flauti

Si è potuto fin qui rimediare a questa penuria in parte con l'aiuto degli studenti, e soprattutto con l'aiuto degli allievi. I signori studenti si sono per fortuna prestati volentieri, nella speranza che l'uno o l'altro riceveranno alla lunga qualche facilitazione e saranno, può essere, gratificati da uno stipendio o onorario (come ce n'erano una volta). Ma dato che questo non s'è realizzato e che al contrario i magri benefici che erano altre volte utilizzati in favore di un “chorus musicus” sono stati successivamente soppressi, l'interesse degli studenti è svanito; già, chi lavorerebbe o assicurerebbe un servizio senza essere retribuito? Occorre inoltre pensare che (vista la mancanza di soggetti capaci) ho dovuto affidare

per la maggior parte del tempo il Violino II, e sempre la Viola, il Violoncello e il Contrabbasso a degli allievi: si immagina facilmente quello che si è così sottratto al “coro vocale“. Questo non concerne che le esecuzioni musicali domenicali. Se devo parlare della musica nelle grandi festività (quando io devo assicurare la musica nelle chiese principali – due – contemporaneamente), la penuria dei soggetti che sono necessari salta ancor più nettamente agli occhi, poiché mi diventa necessario allora abbandonare interamente all'altro coro gli allievi che suonano l'uno o l'altro strumento e, così, privandomi totalmente del loro aiuto.

In più, non si può passare sotto silenzio che ricevendo fin qui ragazzi incapaci e senza alcuna attitudine musicale, si è necessariamente fatto abbassare il livello della musica, che non può che continuare a declinare. È facile comprendere che un ragazzo che non conosce niente di musica, e nello stesso tempo non sa far uscire una seconda voce dalla sua gola, non può essere naturalmente un musicista; di conseguenza sarà inutilizzabile per la musica. Quanto a quelli che arrivano alla scuola avendo già qualche principio, non possono essere immediatamente utilizzati come si converrebbe. Dato che il tempo non permette di formarli prima di un anno, fino al momento in cui saranno atti ad esser impiegati, e che, al contrario, dal loro arrivo, li si ripartisce nei vari cori, bisogna che abbiano il senso almeno della misura (battuta, n.d.tr.) e una voce esatta allo scopo di esser impiegati nel culto. Ma dato che ogni anno qualcuno d'essi che aveva lavorato la musica abbandona la scuola e viene rimpiazzato da altro ce, o ben che non può essere utilizzato ancora o ben non sa niente per la maggior parte, si può facilmente concludere che il livello del “chorus musicus“ non può che abbassarsi.

È già noto che i miei predecessori, Schelle e Kunhau, avevano già dovuto ricorrere all'aiuto dei Signori studenti quando desideravano far eseguire una musica armoniosa dal loro ensemble completo; ciò che poterono realizzare allora, per il fatto che il Vostro Nobile e Saggio Consiglio aveva specialmente gratificato di uno stipendio tanto qualche cantore, un basso e un tenore, e pure un alto, che degli strumentisti, in particolare due violinisti, stimolandoli così a venire per rinforzare la musica da chiesa.

Ma dato che lo stato attuale della musica è completamente diverso dall'antico, che l'arte si è considerevolmente elevata, che il gusto si è modificato in maniera ammirevole, sebbene la musica secondo la vecchia maniera non dice più niente alle nostre orecchie e che si ha più che mai bisogno di sufficiente aiuto per permettere di scegliere e preparare soggetti capaci di comprendere il gusto musicale attuale, di far fronte ai nuovi generi musicali e, di conseguenza, dare ogni soddisfazione al compositore e alla sua opera, si son tolti al “chorus musicus“ dei benefici che avrebbero dovuto essere piuttosto aumentati che diminuiti.

È allora molto strano pretendere che i musicisti tedeschi debbano essere immediatamente capaci di suonare “ex tempore“ ogni specie di musica, che essa venga dall'Italia o dalla Francia, dall'Inghilterra o dalla Polonia, come lo farebbe dei virtuosi davanti ai quali si piazza una musica che essi hanno precedentemente e lungamente studiato e sanno pure praticamente a memoria e che, lo si noterà, suonano guadagnando grossi stipendi e dunque, di conseguenza, la pena e lo zelo sono largamente ricompensati. Ma non si vuol prendere in considerazione questi fatti e si lasciano i musicisti tedeschi alle loro preoccupazioni, dunque, dato che sono così in pena per trovare la loro sussistenza che non possono aspirare a perfezionarsi e ancor meno a distinguersi. Un esempio sarà sufficiente per giustificare questa asserzione: non c'è che da andar a Dresda e di vedere come i musicisti vi sono pagati da Sua Maestà. È certo che la preoccupazione del loro mantenimento essendo eliminata, la loro tristezza scomparsa, e per il fatto che ognuno tra essi non ha che un sol strumento da suonare, il risultato non può che essere ammirevole ed eccellente da intendere. Se ne concluderà agevolmente che se i benefici dovessero cessare la possibilità di rialzare il livello della Musica mi sarà tolta.

Per finire, mi vedo costretto ad aggiungere la lista degli allievi attuali, di far conoscere i risultati in musica di ognuno di essi e di lasciare ad una riflessione approfondita di decidere se, le circostanze rimanendo quelle che sono, la musica può continuare ad esistere o al contrario se non si debba temere

la sua decadenza accelerata. Ora è necessario dividere l'insieme degli allievi in tre classi. Di conseguenza sono utilizzabili gli allievi seguenti:

1) Pezold, Lange, Stoll, prefetto. Frick, Krause, Kittler, Pohlreüter, Stein, Bruckhard, Siegler, Nitzer, Reichard, Krebs più anziano e il cadetto, Schonemann, Heder e Dietel.

I cantori di mottetto che devono ancora perfezionarsi per poter, con il tempo, essere utilizzati per la musica figurata, hanno per nome:

2) Jänigke, Ludewig, Meissner, Neücke, Hesse, Haupt, Suppius, Segnitz, Thieme, Keller, Röder, Ossan, Berger, Lösch, Hautpmann, Schse.

Quelli dell'ultima categoria non sono musicisti assolutamente e hanno per nome:

3) Bauer, Grass, Eberhard, Brune, Seymann, Tietze, Hebenstreit, Wintzer, Osser, Leppert, Haussius, Feller, Crell, Zeymer, Guffer, Nichel, Zwicker.

Totale: 17 utilizzabili, 20 non sono ancora utilizzabili e 17 incapaci“.

Lipsia il 23 agosto 1730

Johann Sebastian Bach  
Director Musices

Analisi puntigliosa, come ci si poteva aspettare da un uomo di statura e carattere come il suo, alle prese con un problema – quello della musica nelle chiese – di grande attualità. Egli dimostra altresì di aver giù la più completa consapevolezza di quel processo di inevitabile trasformazione del linguaggio musicale, in termini di gusto, di percezione dell' "evento", diversità di contenuti che accompagnano necessariamente ogni rinnovata manifestazione artistica, definendo uno "stile" al quale possiamo con fiducia ispirarci: muoversi nel proprio tempo con la padronanza necessaria, così che ogni realizzazione viva della giusta "contemporaneità“.

Un novo organo rappresenta la summa delle conoscenze che sono in buona parte l'applicazione dei principi della meccanica; il suo stato di "macchina" in attesa del movimento sonoro viene definito in base alla logica che ne stabilì in ogni epoca le caratteristiche in funzione della necessità, risolvendo di volta in volta il problema del suo adeguamento e conseguente perfezionamento.

L'organo, dall'antico nome di "Hydra", è dunque il ponte tra la sensibilità morale della "meccanica" e la potenza infinita della passione. Esso definisce acusticamente una nuova "intelligenza" con la quale modellare, di volta in volta, il nostro "asse" personale. Possiamo così trovare, con le "assi" dei sensibili, la nuova armonia di un accordo nel quale risuonino tutte le voci distinte del nuovo "Hydra – Organo vivente“.

*“Architettura è stabilire rapporti emozionanti con materiali grezzi.  
L'architettura è al di là dell'utile. L'architettura è fatto plastico.  
Spirito d'ordine, unità di intenzione, il senso dei rapporti;  
l'architettura comporta delle quantità.  
La passione fa di pietre inerti un dramma“.*

Le Corbusier

#### **Bibliografia:**

- Bitter L., pp. 67-71;
- Spitta A., 1, pp.350-353, 394-396;
- Jordan, pp. 35 e segg. (H. Löffler);
- Terry-Klengel, pp. 90-92;
- David, pp. 27-29, 70 e segg., 86 e segg.;
- Franz Zeilinger, "Der Neubau der Bach-Orgel und die Wiederherstellungsarbeiten in Inncren der Kirche Divi Basii un Mulhause", BFB, 1959, pp. 61-72, Muk, tomo 29, 1959, pp. 263 e segg. (la composizione).