



Concerto per Gianni Milner







Programma

Antonio Vivaldi (1678-1741)

Sonata *Al Santo Sepolcro* in Mi bemolle maggiore per archi,
op. 49 (RV 130)
Largo molto – Allegro, ma poco

Concerto in Re minore per organo, violino e archi,
op. 22 n. 4 (RV 541)
Allegro – Grave – [Allegro]

Concerto in Re maggiore per violino e archi,
L'estro armonico (1711), op. 3 n. 9 (RV 230)
Allegro – Larghetto – Allegro

Gaetano Valeri (1760-1822)

Concerto in Sol maggiore per organo e orchestra
Allegro moderato – Largo – Rondò [Allegro]

Dodici sonate per organo (1785)

Capriccio (I)
Largo – Andante – Adagio

Siciliana (VI)
Adagio

Fuga (XII)

Concerto in Si bemolle maggiore per organo e orchestra
Allegro moderato – Adagio – Rondò Allegro

Organista Silvio Celeghin
Violino solista Glauco Bertagnin
Gruppo strumentale “Novalis”

Registrazione, ripresa e trasmissione del concerto
in diretta da *[3]Channel TV* - Canale SKY Italia 872
e via internet sul sito www.3channel.it.







Antonio Vivaldi

Figlio di Giovanni Battista e Camilla Calicchio, Antonio Vivaldi nacque a Venezia il 4 marzo 1678. Imparò a suonare il violino dal padre, che nel 1685 era stato assunto come strumentista nella basilica di San Marco e che, dal 1689, fu impegnato anche presso il Teatro San Giovanni Grisostomo e all'Ospedale dei Mendicanti. Dopo avere ripetutamente sostituito il padre, nel 1696 Antonio Vivaldi è presente nella Cappella ducale come violinista soprannumerario. Indirizzato alla vita ecclesiastica, venne ordinato sacerdote il 23 marzo 1703. Nel settembre dello stesso anno fu assunto come insegnante di violino al Pio Ospedale della Pietà, dove rimase sino al 1740, dedicandosi all'educazione musicale delle ragazze ospiti che divennero famose oltre i confini italiani e per le quali scrisse numerosi concerti, cantate e lavori sacri. Nel 1704 assunse anche l'incarico di insegnare la «viola all'inglese» e, nel 1705, quello di composizione ed esecuzione dei concerti, diventando il principale animatore della vita artistica dell'istituto. Nel 1713 fu nominato responsabile dell'attività musicale e nel 1716 «maestro de' concerti».

In questo ambiente Vivaldi scrisse gran parte della sua musica, pubblicando nel 1705 la raccolta di dodici sonate a tre op. 1 e nel 1709 le dodici sonate per violino e continuo op. 2, mentre nel 1711 diede alle stampe la prima collezione di 12 concerti per uno, due e quattro violini con archi (*L'estro armonico*, op. 3). A questi concerti, che riscossero un grande successo in tutta Europa, nel 1715 si aggiunse la raccolta di composizioni per violino e archi *La stravaganza*, op. 4. Nello stesso anno Vivaldi fu nominato compositore e impresario al Teatro Sant'Angelo di Venezia, dove rappresentò *l'Orlando finto pazzo*, cui seguirono il pasticcio *Nerone fatto Cesare* e *Arsilda regina di Ponto*. Nel frattempo, la Pietà gli commissionò diversi lavori di carattere sacro come l'oratorio *Juditha triumphans* (1716). Nel 1717-1718 gli fu offerto l'incarico di maestro di cappella da camera alla corte del principe Filippo di Assia-Darmstadt, governatore di Mantova, dove rimase per circa tre anni componendo il *Tito Manlio* (1719) e varie cantate. Dopo essere stato a Milano e a Roma, nel 1725 fece ritorno a Venezia: in questi anni scrisse *Le quattro stagioni*, incluse nella raccolta *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*, op. 8 (1725). All'apice della carriera, compose la serenata *Dall'eccelsa mia regia*, per il matrimonio di Luigi XV, e *La cetra*, op. 9, una serie di concerti dedicati all'imperatore Carlo VI. Nel 1730 fu a Vienna e a Praga, dove rappresentò il *Farnace*, mentre per le opere più tarde ebbe la collaborazione di Pietro Metastasio (*L'Olimpiade* e *Catone in Utica*) e Carlo Goldoni, che adattò il libretto della *Griselda* da un precedente lavoro di Apostolo Zeno. Morì a Vienna il 28 luglio 1741.

Il corpus della produzione vivaldiana (circa ottocento titoli), è costituito per tre





quarti da componimenti strumentali: più di trecento sono solistici (per violino, ma anche per violoncello, fagotto, flauto, oboe, liuto, mandolino, organo, ecc.), gli altri si suddividono tra concerti doppi, da camera, di gruppo, in due cori e ripieni. Alle composizioni strumentali si affiancano la musica sacra, oltre cento cantate e una quarantina di opere teatrali. Questa produzione è stata oggetto di una vasta opera di catalogazione, resa complessa dal fatto che la fama di cui egli godette portò alla dispersione dei suoi manoscritti in tutta Europa. Dei cataloghi esistenti, quello di Peter Ryom (contraddistinto dalla sigla RV) costituisce il punto di riferimento più sicuro e autorevole. Nel secolo XX l'interesse per l'opera di Antonio Vivaldi fu alimentato dalla scoperta di una vasta produzione autografa di sue composizioni, soprattutto partiture, oggi riunite nei ventisette volumi della Raccolta Mauro Foà e Raccolta Renzo Giordano della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, che comprendono ottanta cantate, quarantadue composizioni sacre, venti opere, trecentosette brani strumentali e l'oratorio *Juditha triumphans*. Dopo la seconda guerra mondiale il musicista veneziano fu riscoperto e rivalutato, in particolare per iniziativa dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi che fu fondato nel 1947 con l'obiettivo di promuovere l'opera del compositore attraverso la pubblicazione di nuove edizioni dei suoi lavori.

La musica strumentale

Antonio Vivaldi debuttò come autore di musica strumentale con una serie di sonate. Oltre a numerose composizioni rimaste manoscritte, particolarmente indicative sono le dodici *Suonate da camera a tre, due violini e violone e cembalo*, op. 1 (Venezia, 1705), dedicate al conte Annibale Gambara, le dodici *Sonate a violino e basso per il cembalo consagrate a sua maestà il re Federico quarto di Danimarca*, op. 2 (Venezia, 1709), le *VI sonate – Quattro a violino solo e basso e due a due violini e basso continuo*, op. 5 (Amsterdam, 1716), e le *VI Sonates violoncello solo col basso*, op. 17 (Parigi, 1740: spuria?).

Le sonate dell'op. 1 sono costituite in prevalenza da movimenti di danza (allemande, correnti, gighe, sarabande e gavotte), anche se iniziano con un movimento lento come accadeva nella sonata da chiesa di fine sec. XVII. Sono composizioni che si distinguono per la semplicità costruttiva, l'assenza delle forme più complicate del contrappunto e per l'uso di arpeggi, sequenze ascendenti contrapposte ad altre discendenti e movimenti in stile imitativo. I legami con la tradizione sono confermati nelle sonate dell'op. 2, strutturate in





tre o quattro movimenti, con preludio bipartito di apertura e movimenti interni lenti, a carattere di danza. L'attenzione incomincia a concentrarsi sul violino, con improvvisi sbalzi di registro e, soprattutto nelle raccolte successive, prevale una costruzione omofonica, dove i movimenti bipartiti assumono una fisionomia simmetrica ed essenziale, il basso evita gli scambi melodici con il violino, scompaiono i capricci, le fantasie, i nomi di danza e si accentua la funzione del ritmo.

I caratteri innovativi della musica di Antonio Vivaldi assumono piena evidenza nel concerto, esempio di una musica non accademica, chiara ed espressiva, che poteva essere apprezzata da tutti ed esercitò un notevole influsso su diversi compositori, compreso lo stesso Johann Sebastian Bach, il quale prestò attenzione al musicista veneziano trascrivendo alcuni suoi lavori per clavicembalo oppure per uno o più clavicembali e orchestra, come il concerto n. 9 dell'op. 3 (BWV 972 del catalogo bachiano) e i concerti nn. 1 e 6 dell'op. 4 (BWV 980 e 975). Nel concerto solistico, che fornisce il modello alle altre tipologie, Vivaldi stabilì l'uso della forma a ritornello come elemento dominante nelle sezioni veloci e consolidò la preferenza per il ciclo di tre movimenti (allegro-adagio-allegro). Nella forma a ritornello ricorre in tonalità diverse un "motto" d'apertura cui segue lo sviluppo, così che il periodo iniziale costituisce la ripetizione di più elementi che possono essere proposti, congiuntamente o separatamente, isolati in frasi distinte che si alternano con i ritornelli. La derivazione tematica degli episodi, libera e spesso disseminata di frammenti del ritornello, permette una molteplicità di variazioni, in alcuni casi con cadenze scritte per esteso e prive di accompagnamento.

Il primo importante esempio di questa nuova concezione è *L'estro armonico. Concerti consacrati all'altezza reale di Ferdinando III gran principe di Toscana*, op. 3 (Amsterdam, 1711), che semplificano decisamente la complessità della musica strumentale veneziana del tempo, caratterizzata da un numero considerevole di parti, dalla scelta abbondante di strumenti e dalla ricca elaborazione polifonica, riducendo l'ornamentazione all'essenziale. Segue *La stravaganza. Concerti consacrati a sua eccellenza il signor Vettor Delfino, nobile veneto*, op. 4 (Amsterdam, 1712-1715), una raccolta di dodici concerti in cui si afferma decisamente la forma solistica, anche se in più occasioni il violino principale viene ancora accompagnato da uno o due violini, e dove gli schemi formali sembrano venire superati dalla continua varietà che regola l'articolazione dei movimenti e il rapporto tra solo e tutti. L'estetica di Antonio Vivaldi si consolida nei *VI concerti a 5 stromenti, tre violini, alto viola e basso continuo*, op. 6 (Amsterdam, 1716), e nei *Concerti a 5 stromenti*,





tre violini, alto viola e basso continuo, op. 7 (Amsterdam, 1716-1719), dove trovano sviluppo vari modelli compositivi, come il ritornello in stile concitato, la costruzione omofonica su tessiture armoniche contenute che danno risalto alla semplicità del materiale melodico e, soprattutto, il ritmo accentuato dall'accompagnamento percussivo che esalta il dialogo fra soprani e bassi e pone in evidenza le variazioni dei motivi.

Questi aspetti formali si stabilizzano nelle successive raccolte, pubblicate tra il 1725 e il 1729, anche se nell'op. 8, *Il cimento dell'armonia e dell'inventione*.

Concerti a 4 e 5 consacrati all'illustrissimo signore... Venceslao conte di Marzin (Amsterdam, 1725), vengono sperimentate nuove scelte compositive dove il violino è trattato con tecnica virtuosistica (posizioni alte, doppie corde, *bariolage* e tirate), specialmente nelle composizioni "a programma" come *Le quattro stagioni* (concerti nn. 1-4), che narrano una serie di eventi esposti in quattro sonetti anonimi. Descrittivi sono anche i concerti nn. 5, 6 e 10 della stessa raccolta, *La tempesta di mare*, *Il piacere* e *La caccia*, che illustrano immagini come il canto di uccelli, il sonno, tempeste, cacce e balli.

Procedimenti simili ritornano nei *Concerti a flauto traverso, violino I e II, alto viola, organo e violoncello*, op. 10 (Amsterdam, ca. 1728), ad esempio nel concerto n. 2, la *Notte*, al quale i frequenti cambiamenti di tempo e l'impiego di particolari figure ritmiche conferiscono una patina impressionistica.

Anche il concerto n. 3, il *Cardellino*, è famoso per gli effetti sonori, che assicurano una resa quasi onomatopeica del cinguettio, svincolata da esigenze di ritmo e melodia. Invece nell'op. 9, *La cetra. Concerti consacrati alla sacra cesarea cattolica real maestà di Carlo VI imperadore e terzo re delle Spagne* (Amsterdam, 1727), tendono a scomparire i contrasti di tempo e di tonalità presenti nei concerti precedenti, mentre assume un ruolo rilevante il violoncello, al quale sono assegnati assolo ariosi in movimenti lenti e molto curati, dove le divisioni ritmiche sono scandite dal pizzicato su basso ostinato. Nei *Sei concerti a violino principale, violino I e II, alto viola, organo e violoncello*, op. 11 (Amsterdam, 1729), e nei *Sei concerti a violino principale*, op. 12 (Amsterdam, 1729), si accentua il virtuosismo del violino principale, spesso impegnato negli assolo con passaggi estesi da eseguire molto rapidamente.

Oltre al numero elevato di concerti solistici, Antonio Vivaldi compose più di venti concerti da camera, scritti per tre o quattro strumenti di vario timbro, generalmente in tre movimenti. Il trattamento tematico è breve, ma lo sviluppo viene sostituito dalla ripetizione e alcuni episodi sono riservati ad un unico strumento. In questi concerti i passaggi ad effetto sono distribuiti tra i vari strumenti che, pur mantenendo una propria indipendenza, tendono





a dialogare fra loro. La tecnica del dialogo si rivela importante anche nei concerti doppi, perché permette di evitare le sovrapposizioni determinate dall'imitazione e favorisce l'interazione fra i due solisti, consentendo a uno strumento di accompagnare l'altro. Nei concerti di gruppo, invece, Vivaldi esplora nuove combinazioni timbriche, facendo ricorso anche a strumenti insoliti come il corno da caccia, il clarinetto e la tromba marina. Anticipano la forma della sinfonia, infine, i concerti ripieni per orchestra, una sessantina di composizioni senza solisti, quasi tutte per orchestra d'archi a quattro voci e di grande semplicità, che riprendono lo stile brillante dei concerti da camera.

Il concerto per Gianni Milner

Dal vasto repertorio strumentale di Antonio Vivaldi sono state scelte le musiche che compongono la prima parte del concerto di questa sera, il cui scopo è duplice: onorare la memoria di Gianni Milner, che curò con intelligenza e passione lo sviluppo della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia, divenuta durante la sua presidenza una prestigiosa istituzione per gli studi musicali e musicologici a livello internazionale; valorizzare le potenzialità foniche ed espressive dell'organo F.lli Pugina (1871) della chiesa di S. Giacomo di Caselle de' Ruffi, recentemente restaurato, una delle ultime testimonianze della scuola organaria veneta. Questa è stata anche l'occasione concreta che ha permesso alla Fondazione Levi di promuovere la giornata di studi «La scuola organaria veneta e l'arte degli organi in Italia nella seconda metà del sec. XIX», che si è svolta a Venezia nei giorni 23-24 maggio 2008. La *Sonata «Al Santo Sepolcro»* in Mi \flat maggiore per due violini, viola e continuo, op. 49 (RV 130), è uno dei due pezzi composti da Vivaldi con questo sottotitolo, simili per struttura e caratteri; l'altro è la *Sinfonia «Al Santo Sepolcro»* in Si minore, op. 50 (RV 169), pure in quattro parti anche se il termine “sinfonia” sottintende la possibilità di un organico strumentale più ampio. Considerato che in Italia ci sono molte cappelle denominate “al Santo Sepolcro” e data la provenienza della fonte manoscritta ora conservata a Torino, è stato ipotizzato che Vivaldi abbia composto queste musiche per la cappella del complesso del Sacro Monte di Varallo che riproduce, su scala minore, la chiesa del Santo Sepolcro di Gerusalemme e che, iniziata nel 1491, non fu ultimata prima del 1728. È più probabile, però, che in origine i due brani strumentali fossero destinati ad accompagnare il rito tradizionale della *Depositio crucis vel hostiae*, celebrato durante la Settimana santa, quando





L'Eucarestia viene deposta in un altare debitamente ornato e preparato a guisa di sepolcro. La *Sonata* è essenzialmente una sonata da chiesa, articolata in due concisi movimenti. Si apre con un *Largo molto* su accordi tenuti, seguiti da lente entrate imitative degli strumenti, e si chiude con un *Allegro, ma poco*, nel quale il motivo tematico viene reiterato in una trama contrappuntistica. La composizione si distingue per il linguaggio armonico aspro e instabile che, attraverso intervalli diminuiti, dissonanze e un diffuso cromatismo, finisce per avvolgere in un'atmosfera di intensa espressività il dramma della passione di Cristo.

Il *Concerto* in Re minore per organo, violino, archi e continuo, op. 22 n. 4 (RV 541), offre invece l'opportunità di conoscere un aspetto meno noto della produzione di Antonio Vivaldi. Non soltanto i suoi lavori dedicati allo strumento a tastiera nel ruolo di solista accanto a violino, archi e continuo sono poco eseguiti, ma il gruppo di questi concerti è di numero esiguo: sei sono i concerti per organo e violino (RV 541, 542, 766, 767, 774, 775), uno a due organi e due orchestre (RV 584). Vivaldi, dunque, fece un uso limitato dell'organo come strumento obbligato o solista; se è vero, però, che queste poche composizioni sono state scritte intorno al 1725, egli sarebbe stato uno dei primi compositori ad emancipare lo strumento da tasto dal ruolo di basso continuo per assegnargli un posto da protagonista negli organici strumentali, precedendo non solo Georg Friedrich Händel e Michel Corrette, ma forse lo stesso Johann Sebastian Bach. L'evoluzione è avvenuta in concomitanza con il passaggio dalla sonata a tre alla sonata per strumento e cembalo obbligato, dove una delle parti melodiche viene affidata alla tastiera. In un così ristretto gruppo di concerti, almeno due volte (RV 766 e 767) Vivaldi sostituisce l'organo a uno dei due violini previsti in composizioni preesistenti, mentre nel concerto RV 554 l'oboe può lasciare il posto al violoncello e il secondo violino all'organo. I due *Concerti* con organo RV 541 e RV 542 non sembrano invece derivare da versioni precedenti; probabilmente sono lavori originali, nei quali Vivaldi riassume molti tratti caratteristici della propria produzione strumentale. Pur nella contrapposizione fra solo e tutti, egli privilegia la dimensione solistica, riservando spazio all'organo e al violino. In queste sezioni si esprimono le attitudini virtuosistiche del solo, ma trovano spazio anche momenti di spiccata cantabilità e lo stile dialogato che coinvolge gli strumenti attraverso soluzioni contrappuntistiche e imitative, dove l'organo può dispiegare la ricca varietà delle proprie risorse sonore.

Anche nel *Concerto* in Re maggiore «con violino solo obbligato», archi e continuo, op. 3 n. 9 (RV 230), lo strumento solista regge la trama di un discorso





musicale severo ed espressivo, che non a caso attirò l'attenzione di Bach il quale lo trascrisse per cembalo solo. Il concerto n. 9, come la maggioranza di quelli della raccolta *L'estro armonico* (1711), rispetta lo schema in tre movimenti fissato da Tomaso Albinoni nell'op. 2 (1700), allegro-larghetto-allegro, dove il flusso della musica scorre con naturalezza tra giochi armonici e genio inventivo. Il primo e l'ultimo movimento di Vivaldi, però, sono diversi da quelli di Albinoni e si avvicinano allo stile di Giuseppe Torelli, alternando ai ritornelli episodi solistici, spesso con il solo accompagnamento del continuo. Vivaldi non era attratto dal complesso contrappunto di Albinoni, tanto che nell'op. 3 introduce soltanto una fuga, nel terzo movimento del concerto n. 11, il cui tema è ripreso da Benedetto Marcello (op. 1 n. 2). Egli, invece, si dimostra interessato ad affermare ed elaborare il materiale tematico, sempre melodicamente e ritmicamente ben caratterizzato, sviluppando continue interrelazioni tra solo e tutti che nel *Concerto* n. 9 raggiungono risultati esemplari. Nell'*Allegro* iniziale, dopo il ritornello posto in apertura, si succedono quattro episodi solistici, i quali si alternano molto naturalmente agli interventi dell'intero organico, fino all'interpolazione che innesta il dialogo conclusivo. Il *Larghetto* centrale, invece, riserva uno spazio alquanto esteso al violino principale, il cui disegno melodico è introdotto e concluso dagli altri strumenti che, nell'*Allegro* finale, ritornano ad alternarsi e a dialogare regolarmente con il solo.





Gaetano Valeri

La seconda parte del concerto è dedicata a Gaetano Valeri, un musicista che ha legato il proprio nome alla cattedrale di Padova dal 1785 fino alla morte avvenuta il 13 aprile 1822. Figlio di Giovanni Battista e Teresa Mazzotti, sarebbe nato a Padova il 21 settembre 1760, data che invece l'atto di morte induce a posticipare al 1764. Studiò con Ferdinando Turrini Bertoni, organista in S. Giustina e, dopo un primo impiego nelle chiese cittadine di S. Maria del Carmine e di S. Agostino, nel 1785 fu assunto come organista nella cattedrale di Padova. Si dedicò anche alle rappresentazioni teatrali, collaborando a una realizzazione del dramma giocoso *Castrini padre e figlio*, con musiche di Ferdinando Robuschi su testo di Giovanni Greppi, e curando le parti strumentali dell'azione lirica *Il trionfo di Alessandro sopra se stesso*, su libretto di Antonio Meneghelli. Non meno assiduo fu il suo impegno didattico, tant'è vero che più di una volta giustificò la difficoltà a mantenere gli obblighi assunti con il Capitolo della cattedrale invocando quelli verso i propri «scolari». Tra essi figuravano Francesco Nardetti, che nel 1801 iniziò a sostituire il maestro all'organo della cattedrale, e Alessandro Mini che, invece, subentrò stabilmente al Valeri nella carica di organista il 29 gennaio 1803. Gaetano Valeri ritornò in servizio presso la cattedrale di Padova il 9 agosto 1805, per ricoprire la carica di maestro di cappella, con l'obbligo di essere presente a tutte le celebrazioni liturgiche nelle quali «si canta o in organo o a capella o in canto fermo»; insegnare ogni giorno feriale «a chierici di chiesa il canto fermo e canto figurato»; insegnare il canto ai seminaristi. In quest'ultimo compito si fece normalmente sostituire da Alessandro Mini, assicurando la sua presenza nei concerti straordinari organizzati per le festività di S. Gregorio Barbarigo e di S. Luigi Gonzaga. La sua attività in cattedrale, invece, gli meritò ripetuti apprezzamenti ufficiali da parte del Capitolo che, in segno di riconoscenza, nel 1811 gli aumentò significativamente lo stipendio. La consistenza delle sue composizioni manoscritte conservate nell'Archivio capitolare di Padova dà la misura di quell'attività e dell'impegno profuso al servizio della cattedrale, praticamente fino alla morte.

Le sonate per organo

La produzione musicale di Gaetano Valeri comprende composizioni per doppio coro, coro a tre e quattro voci con strumenti, per organo, cembalo, pianoforte e vari organici strumentali. Oltre che a Padova, sue composizioni sono a Venezia, Treviso, Vicenza, Brescia, Lugo di Romagna, Capodistria e in varie località





della ex-Jugoslavia. Di questa produzione hanno avuto diffusione a mezzo stampa le *Dodici sonate per organo. Opera prima*, pubblicate nel 1785 e che fino al 1805 ebbero almeno tre ristampe, e le *Sei suonate per il clavicembalo e piano forte, accompagnate con violino*, pubblicate nel 1790 e che videro la terza edizione nel 1870. Le *Dodici sonate* op. 1 sono state oggetto di tre edizioni moderne a cura di Giuseppe Radole, Claudia Termini e Maurizio Machella. Ulteriori cinque sonate del Valeri sono state edite dal Radole nel 1984, mentre Maurizio Machella ha pubblicato un'antologia di *13 composizioni per organo*, quindi *Sei sonate per organo*, *15 sonate inedite per organo* e, infine, un'altra *Raccolta di sonate inedite*. Tutta la rimanente produzione del Valeri attende di essere studiata ed eseguita.

Le sonate di Gaetano Valeri sono composte prevalentemente in un solo movimento, a volte in due e, raramente, in tre. L'opzione a favore del movimento unico è una caratteristica degli autori veneti, che ebbe i rappresentanti più significativi in Baldassare Galuppi e Benedetto Marcello. Nelle sonate a due movimenti, invece, Gaetano Valeri accosta due episodi contrastanti per carattere e tempo, mentre in quelle a tre movimenti egli preferisce la successione andante-allegro-allegro assai, evitando la tradizionale alternanza veloce-lento-veloce. I tempi delle sonate presentano una prevalente divisione in due parti, come nella suite barocca, che si articolano in due sezioni, dentro le quali il materiale tematico è distribuito preferibilmente nella frequenza ABAB, più raramente ABBA. I motivi principali sono esposti due volte, separati da elementi secondari e di natura virtuosistica, e persiste l'allineamento di elementi a carattere diverso, collegati da passaggi melodici finemente elaborati e ritmicamente distinti. Pur praticando taluni moduli del classicismo musicale, Gaetano Valeri rimane legato a stilemi galanti e preferisce la semplificazione della struttura compositiva a favore del rapporto melodia-accompagnamento.

I due concerti per organo e orchestra

La concezione formale, che mette in evidenza la spiccata cantabilità delle composizioni per tastiera di Gaetano Valeri, è alla base anche dei due concerti per organo con strumenti, uno in Sol maggiore e l'altro in Si \flat maggiore, conservati in copie manoscritte coeve della Biblioteca capitolare di Padova e della Biblioteca comunale di Lugo di Romagna.

Il manoscritto del concerto in Sol della Capitolare di Padova è costituito da





dieci parti separate: org, ob I, ob II, cor I, cor II, vl I, vl II, *violetta*, 2 vlc e vlne. È in due tempi (Allegro Moderato, C Sol; Rondò ♯ Sol), non è datato e non ha indicazioni di registrazione; sul frontespizio della parte di org è riportato il titolo *Concerto per organo / di Gaetano Valerj / Padova*. A Lugo, invece, dello stesso concerto c'è la sola partitura, in copia manoscritta: cor I, cor II, ob I, ob II, vl I, vl II, *violetta I*, *violetta II*, org, vlc, vlne. È in tre tempi (Allegro Moderato, C Sol; Largo, 3/4 Sol min.; Rondò, ♯ Sol: interrotto alla battuta 76), non è datato e vi è indicata la registrazione: Principali, Flauti, Cornetto e Tromboncini per il primo tempo; Principali e Voce Umana per il secondo. Sul frontespizio compare il titolo *Concerto per organo / accompagnato / da violini, violette, oboe, corni e bassi / del signor Gaetano Valery*.

Il manoscritto del concerto in Si♭ della Capitolare di Padova è composto da dodici parti separate: org, ob I, ob II, cor I, cor II, 2 vl I, 2 vl II, *violetta*, vlc, b. È in tre tempi (Allegro, C Si♭; Adagio, 3/4 Sol min.; Rondò, C Si♭), non è datato e non ha indicazioni di registrazione; sul frontespizio figura il titolo *Concerto per organo / del sig: Gaetano Valerj*. Anche nella copia manoscritta della Biblioteca comunale di Lugo il concerto è conservato in dodici parti separate: org, ob I, ob II, cor I, cor II, 2 vl I, 2 vl II, *violetta*, vlc, vlne. È in tre tempi (Allegro, C Si♭; Adagio, 3/4 Sol min.; Rondò, C Si♭), è datato (1797) e porta l'indicazione della registrazione: Principali, Tromboncini e Flauto in ottava per il primo tempo; Voce umana e Tromboni al pedale per il secondo tempo; Principali, Tromboncini e Flauto in ottava per il terzo tempo. Sul frontespizio compare il titolo *Concerto per organo / del sig: Gaetano Valerj organista dell'insigne cattedrale di / Padova / 1797*.

L'articolazione complessiva dei due concerti, che presentano uno svolgimento abbastanza simile, richiama la struttura compositiva tipica del secolo XVIII, con il primo tempo in forma di sonata, mentre il secondo è un Adagio e il terzo un Rondò (ABACAB'). Il primo tempo del concerto in Sol presenta una distinzione netta tra solo e tutti. Nel primo tempo del concerto in Si♭, invece, è espressamente prevista la cadenza a conclusione della ripresa. Il secondo tempo, un Adagio cantabile e grazioso, è alquanto elaborato nel concerto in Sol, con trilli, gruppetti e abbellimenti (acciaccature e mordenti) di gusto galante. In quello in Si♭, invece, è costituito da una sezione contenuta, come nei concerti alla moda di fine secolo: quasi un breve passaggio, concluso da un *ad libitum* che prepara il successivo Rondò, una forma molto congeniale al Valeri il quale ne ha fatto uso frequente nelle sonate e nei quartetti. Il Valeri introduce un *ad libitum* anche nel Rondò del concerto in Sol, a precedere la prima ripresa del periodo principale. È un'ulteriore conferma del persistere nelle





sue composizioni di formule divenute tipiche già con i concerti per organo di Georg Friedrich Händel e che offrivano l'opportunità all'organista di appagare l'aspettativa del pubblico con esibizioni virtuosistiche.

La tradizione si fa sentire nell'organico strumentale (archi e due coppie di fiati) tipico più della prima metà del secolo, ma che persiste nella musica di chiesa per tutto il Settecento; nella presenza di incisi tematici di poche battute, che assumono la caratteristica di formule iterate; nei tutti, quando l'organico strumentale si alterna al solo in una logica ancora di contrapposizione fra masse sonore o agisce in funzione di sostegno all'organo. Gli sviluppi elaborati dallo strumento solista riflettono un virtuosismo che si regge su procedimenti galanti, derivati dalla tecnica dell'ornamentazione e finalizzati al puro arricchimento melodico.

Nei due concerti emergono, però, evidenti segnali di transizione dal concerto tardo-barocco al classicismo viennese, soprattutto nel primo tempo dove Gaetano Valeri dà l'impressione di volere superare lo schema delle sue sonate per organo a favore dell'esposizione bitematica. Questa tendenza appare con maggiore decisione nel concerto in Si \flat , dove sembra prendere corpo anche l'idea di ripresa, mentre la contrapposizione tra solo e tutti tende al contrasto tematico. L'oscillazione formale è accentuata dal fatto che, nella sezione intermedia del primo tempo di ciascun concerto, il Valeri introduce un'ampia modulazione in relativo minore, elaborata su spunti tematici autonomi, secondo i canoni tradizionali della forma bipartita.

In ogni caso, la lezione dello strumentalismo d'oltralpe è servita a preservare la naturale cantabilità di matrice galante, propria dell'invenzione musicale dei due concerti, dal rischio di scadere in formule scontate e di maniera. Non a caso Gaetano Valeri è rimasto estraneo alle tendenze che si stavano imponendo nella musica organistica italiana tra Sette e Ottocento, destinata ad appropriarsi degli aspetti orchestrali e operistici del linguaggio musicale. È sufficiente un confronto, ad esempio, con il *Concerto in Re* di Pietro Morandi, anteriore di vent'anni, per notare come i due concerti del Valeri rimangano immuni da quegli effetti sinfonici già intrisi di tinte bandistiche, fatti di accordi e ottave ribattute, raddoppi, pedali tenuti, progressioni delle ottave, ritmi puntati e unisoni scanditi con reiterata ostinazione.

La singolarità dei due concerti per organo solo con strumenti di Gaetano Valeri deriva anche dalla circostanza che essi risultano inconsueti nell'Italia di fine Settecento, quasi fossero il frutto di una prassi attardata rispetto alle nuove tendenze stilistiche ed estetiche. Non sono molte, infatti, le testimonianze note per questo periodo: oltre a quello di Morandi, in area veneta vanno ricordati





il *Concerto in Do* (1805) di Marco Antonio Sumàn, uno di Antonio Callegari, che non ci è pervenuto, e qualche episodio per organo concertante in alcune composizioni liturgiche dello stesso Valeri. Anche negli altri paesi europei questo genere musicale ha vissuto un rapido declino durante la seconda metà del sec. XVIII: rimangono i concerti giovanili per organo (o clavicembalo) e strumenti di Franz Joseph Haydn e alcune sezioni per organo concertante in Messe di Wolfgang Amadeus Mozart, che non è dato sapere se e in quale misura fossero note al Valeri. In ogni caso, non di ordine liturgico possono essere state le ragioni che hanno motivato queste due composizioni. Solo un'occasione ufficiale o celebrativa può spiegare la ripresa di un genere in auge fino alla metà del secolo XVIII e destinato, preferibilmente, ad esecuzioni cameristiche e accademiche oppure a manifestazioni pubbliche di carattere religioso.

Molto probabilmente il concerto in Sib è stato scritto su commissione. È interessante notare che nel 1797, anno di composizione dell'opera, Gaetano Callido installò un nuovo organo di 12 piedi nella chiesa del Carmine di Lugo di Romagna, dove dal 1791 era organista il canonico Luigi Malerbi, dal cui fondo archivistico provengono le copie manoscritte dei due concerti e di altre composizioni del Valeri ora alla Biblioteca comunale di Lugo. Luigi Malerbi era un virtuoso dell'organo, un concertista rinomato che nel 1813 fu chiamato ad inaugurare anche il nuovo strumento costruito da Gaetano Callido e figli per la cattedrale di Ravenna. Per il concerto in Sol, invece, che sembra precedere quello del 1797, occorre ricordare che il Valeri era organista della cattedrale di Padova quando Gaetano Callido nel 1791 vi collocò tre nuovi organi: uno doppio in *cornu epistolae* e uno corale in *cornu evangelii*. Era l'occasione adatta per l'esecuzione di un concerto, ma una sede idonea per manifestazioni simili poteva essere anche il Seminario, dove il Valeri per molti anni organizzò i concerti nell'ambito delle accademie di fine anno.

La registrazione indicata dal Valeri in numerose delle sue composizioni conferma che egli suonava e scriveva abitualmente per organi di scuola veneta e le scelte delle combinazioni sonore indicate servono per ricostruire la tavola dei registri dell'organo doppio edificato da Gaetano Callido per la cattedrale di Padova, che non è documentata. Negli strumenti costruiti per la cattedrale di Padova il Callido avrebbe adottato soluzioni inconsuete, come il doppio Principale, la prima ottava cromatica e l'aggiunta di registri di rinforzo. Se, però, la questione viene considerata alla luce delle scelte stilistiche compiute dal Valeri, si noterà che l'impostazione fonica portata a compimento e, per certi aspetti, standardizzata dal Callido era del tutto





funzionale ad un gusto musicale e ad una prassi esecutiva ben definiti, che puntavano alla percezione immediata di suoni puri ed equilibrati. In effetti, i temi proposti dal Valeri, caratteristici per la loro chiarezza cantabile e per la semplicità di linguaggio melodico e, ancor più, armonico, richiedono i registri aperti e brillanti del Callido; come pure la cantabilità dei suoi Adagio può trovare adeguata espressione solo nella sonorità del registro della Voce umana che, intonato calante com'era consuetudine per gli organi veneti, crea quella particolare atmosfera sonora, ritenuta confacente ai momenti di meditazione ed elevazione spirituale.

L'intensa musicalità di Gaetano Valeri, di cui sono intrisi anche i due concerti per organo con strumenti, si sviluppa attraverso modelli compositivi che presuppongono l'esistenza di canali di accesso allo strumentalismo d'oltralpe. Una conferma potrebbe essere suggerita da alcune circostanze, come il fatto che il Valeri frequentò la scuola di Ferdinando Bertoni, un compositore che ha avuto rapporti diretti con musicisti attivi nell'area tedesca. Recentemente sono stati messi in luce anche i legami esistenti nel secondo Settecento tra Padova, il Santo in particolare, e i centri musicali di Monaco, Vienna e Praga: è sufficiente richiamare i nomi di Gaetano Guadagni, Gaspare Pacchierotti, Girolamo Crescentini, Francesc'Antonio Fortini, Giovanni Ferandini e Josef Mysliveček. Nel contesto di queste relazioni potrebbe trovare una spiegazione il fatto che composizioni di Gaetano Valeri erano note ed eseguite anche in Germania. È indicativo, inoltre, che nelle accademie musicali da lui organizzate per il Seminario di Padova compaia ripetutamente il nome di Giuseppe Ferlendis. La presenza in città di questo musicista è segnalata anche in occasione di un concerto per oboe e orchestra nel 1790, dopo che egli aveva soggiornato a Salisburgo, dove ebbe modo di conoscere Wolfgang Amadeus Mozart. A Padova ci furono concerti per musica strumentale nel 1791; un concerto del 1792 al teatro Nuovo «de' corni da caccia da' due professori boemi»; l'esibizione del 1794 al teatro Obizzi di «un forestiero suonatore d'oboe di cui si dicevano maraviglie, e una donna suonatrice di cembalo». I compositori d'oltralpe erano presenti nelle stampe musicali pubblicate a Venezia tra la fine del sec. XVIII e gli inizi del XIX e significativi repertori a stampa della musica strumentale tedesca che circolavano nel Veneto tra Sette ed Ottocento sono conservati nel fondo Berti ora depositato presso il Dipartimento di Storia delle arti visive e della musica dell'Università di Padova.

Nel corso del secolo XIX le aperture verso la cultura musicale europea si intensificarono e giunsero a condizionare gli stessi criteri costruttivi degli organi, al fine di ottenere la sfumatura e la gradazione dinamica del suono





con effetti di crescendo e diminuendo, registri di imitazione orchestrale ed espedienti espressivi adatti ad eseguire musiche melodrammatiche e di natura romantica. Le nuove tendenze influenzarono anche le scelte timbriche e le tecniche degli organari veneti dell'Ottocento, i quali accolsero sistematicamente ance sgargianti, viole e flauti squillanti, introducendo nella parte meccanica i registri «a manetta», la combinazione libera, il Tiratutti a pedale e il Rollo. Eppure, essi rimasero legati alla tradizione neoclassica rappresentata dagli strumenti di Pietro Nacchini e Gaetano Callido, continuando a impostare i propri strumenti essenzialmente sul Ripieno a file separate e limitandosi a imitare i suoni dell'orchestra solo per aumentare la gamma dei registri da concerto. L'organo Pugina del 1871 è un esempio significativo di questi orientamenti che, pur curando le risorse cantabili dello strumento, non hanno rinunciato a un'impostazione basata sugli armonici naturali. I due rari concerti per organo e orchestra di Gaetano Valeri eseguiti all'organo di Caselle de' Ruffi rappresentano un'occasione per recuperare dimensioni autentiche dello spazio sonoro, oggi spesso offuscate dal prevalente funzionalismo di creazioni artificiali.



Nota bibliografica

Della vasta bibliografia relativa ad Antonio Vivaldi, si segnalano alcuni studi recenti, utili per un'informazione sull'attività del musicista e, in particolare, sulla sua produzione strumentale.

PAUL EVERETT, *Vivaldi. The Four seasons and other concertos*, op. 8, Cambridge, Cambridge University Press, 1996 (trad. it., Venezia, Marsilio, 1999)

CESARE FERTONANI, *Antonio Vivaldi. La simbologia musicale nei concerti a programma*, Pordenone, Studio Tesi, 1992 («L'arte della fuga», 29)

CESARE FERTONANI, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi*, Firenze, Olschki, 1998

KARL HELLER, *Vivaldi. Cronologia della vita e dell'opera*, Firenze, Olschki, 1991 («Quaderni vivaldiani», 6)

Nuovi studi vivaldiani. Edizione e cronologia critica delle opere, a cura di A. Fanna e G. Morelli, 2 voll., Firenze, Olschki, 1988 («Quaderni vivaldiani», 4)

EGIDIO POZZI, *Antonio Vivaldi*, Palermo, Epos, 2007

ELEANOR SELFIDGE-FIELD, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford, Basil Blackwell, 1975 (trad. it., Torino, ERI, 1980), pp. 209-244

MICHAEL TALBOT, *Vivaldi*, London, M. Dent & Sons LTD, 1978 (trad. it., Torino, EDT, 1978; nuova ed., 1993)

MICHAEL TALBOT, *Vivaldi. Guide to research*, New York, Garland, 1988 (trad. it., Firenze, Olschki, 1991)

MICHAEL TALBOT, *Vivaldi. Fonti e letteratura critica*, Firenze, Olschki, 1991 («Quaderni vivaldiani», 5)

La riscoperta di Gaetano Valeri è recente e gli studi finora svolti riguardano prevalentemente le fonti d'archivio e la sua opera per organo, che è stata oggetto di alcune edizioni moderne.

ANTONIO LOVATO, *La cappella musicale della cattedrale di Padova nel secolo XVIII*, «Note d'archivio per la storia musicale», n.s., II, 1984, pp. 153-156, 186-194

ANTONIO LOVATO, *I concerti per organo e orchestra di Gaetano Valeri*, «Rassegna veneta di studi musicali», XIII-XIV, 1997/98, pp. 143-157

ANTONIO LOVATO, *Catalogo del fondo musicale della Biblioteca capitolare di Padova*, Venezia, Fondazione Levi, 1998, pp. 687-787

LUISELLA MOLINA, *L'opera organistica di Gaetano Valeri*, «Rassegna veneta di studi musicali», XIII-XIV, 1997/98, pp. 97-141

PIERLUIGI PETROBELLI, *Le sonate per organo di Valeri*, in *Studi per Claudio Sartori*, a cura di M. Donà e F. Lesure, Lucca, Libreria musicale italiana, 1997 (Strumenti della ricerca musicale, 3), pp. 111-125

PETER VINCENT PICERNO, *Ignazio Cirri, Gaetano Valeri, and the Seventeenth- and Eighteenth-Century Italian Organ Sonata*, MA diss., University of Kansas, 1983

NAPOLEONE PIETRUCCHI, *Biografia degli artisti padovani*, Padova, Bianchi, 1858 (rist., Bologna, Forni, 1970).





Le opere editate del musicista padovano sono le *Dodici sonate per organo dedicate a sua eccellenza la signora Andrianna Bonfadini Cavalli da Gaetano Valeri organista dell'insigne cattedrale di Padova l'anno MDCCCLXXXV*, s.n.t. (cfr. anche l'edizione quarta segnalata in RISM, A/I/9, p. 9, V 145), e le *Sei suonate per il clavicembalo e piano forte accompagnate con violino*, Padova, 1790. L'opera prima del Valeri è stata oggetto di edizioni moderne a cura di G. Radole (Bergamo, Carrara, 1980) e C. Termini (Milano, Suvini Zerboni, 1981). Il Radole ha curato anche l'edizione di una raccolta di *Sonate e versetti* (Bergamo, Carrara, 1984), mentre altre cinque diverse raccolte di sonate sono state pubblicate a cura di M. Machella (Padova, Armelin musica, 1998-2005). Dei due concerti per organo e orchestra è ora disponibile l'edizione critica a cura di A. Lovato (Padova, CLEUP, 2006).





L'organo Flli Pugina (1871) della chiesa di S. Giacomo a Caselle de' Ruffi (Venezia)

Le vicende dell'organo a canne costruito nel 1871 per la parrocchiale di Caselle di S. Maria di Sala ebbero inizio quando il musicista e compositore Luigi Bottazzo (1845-1924), su incarico della Fabbriceria della chiesa di S. Giacomo, si rivolse alla ditta "Fratelli Pugina" di Stanghella (Padova) per chiedere il progetto di un organo da collocare nell'edificio ancora in costruzione. Il 26 gennaio 1870 Giovanni Battista e Antonio Pugina presentarono il progetto di «un organo proporzionato alla chiesa», proponendo due soluzioni alternative. Per una somma di lire italiane 5.500, offrivano uno strumento a trasmissione meccanica, dotato di una tastiera di 56 tasti in ebano e osso con prima ottava cromatica, una pedaliera a leggio di 21 pedali (12 reali, compresi i semitoni), 31 comandi di registri per un totale di 973 canne, il sistema dei registri «alla moderna» con la possibilità della combinazione libera, così da garantire «grandi effetti a piacere del suonatore», una facciata «ellegantemente lavorata e tirrata a lucido specchio», due somieri a tiro in noce e larice, tre mantici «a pompa» e due alimentatori. Con una spesa più contenuta, pari a italiane lire 4.700, sarebbe stato possibile avere uno strumento con le stesse caratteristiche ma di dimensioni ridotte, con una tastiera di sole 52 note (prima ottava corta) e un numero inferiore di registri, per un totale di 740 canne.

La Fabbriceria interpellò anche la ditta Giovanni Battista Zordan di Cogollo (Vicenza), che il 25 marzo 1870 propose la vendita di un organo meccanico di 8 piedi, dotato di un «organetto da ecco», quindi con due tastiere di 52 note, una pedaliera di 18 note, 40 comandi di registri e un unico mantice «a pompa», per la spesa complessiva di italiane lire 5.000. Pur essendo questa offerta più vantaggiosa, fu preferita la prima ipotesi della ditta Pugina, che il 9 ottobre 1870 stipulò un contratto nel quale si stabiliva di costruire un organo «di piedi 8 otto armonici in facciata» per il prezzo di italiane lire 5.000, che sarebbe stato pagato in sei rate. Mentre i lavori erano in corso d'opera, il giorno 11 giugno 1871 la ditta "F.lli Pugina", il parroco e i fabbricieri di Caselle de' Ruffi sottoscrissero un'integrazione al contratto, concordando l'ampliamento dello strumento e la costruzione di un «piccolo organetto di rinforzo nei soprani». Tra gennaio e agosto del 1870 ebbe inizio la costruzione della cantoria e nel 1871 fu innalzata la monumentale cassa armonica. Un anno dopo, nel settembre 1872, Francesco Mazzari di Ponte di Brenta (Padova) presentò un preventivo per decorare l'intero complesso. Il costo complessivo dei lavori per costruire e decorare la cassa e la cantoria superava le italiane lire 1.700. Per affrontare la spesa fu aperta una sottoscrizione tra i parrocchiani, che resero subito disponibili più di 4.400 lire italiane, e il giorno 11 giugno 1872 Luigi Bottazzo poté collaudare lo strumento.



Per un periodo considerevole di anni la manutenzione fu affidata alla stessa ditta costruttrice, i cui interventi erano regolati da un contratto che prevedeva una ricompensa di italiane lire 40 all'anno. Dal 1907 al 1912 l'«annuale visita all'organo» per le operazioni di «pulitura ed accordatura» fu eseguita da un non meglio identificato Federico Paccagnella.

Nel febbraio del 1924, Giuseppe Pugina ricevette il primo acconto per una serie di lavori che comportarono un costo complessivo di oltre 4.500 lire. L'importo fa ritenere che l'intervento sia stato di una certa consistenza e che proprio in questa occasione siano state effettuate le prime modifiche non altrimenti documentate, come l'unione delle file di Ripieno e la trasformazione o la sostituzione di alcuni registri da concerto.

Rilevante appare anche l'intervento del 1938, quando furono spese lire 835 per allargare la cantoria e poco più di lire 370 furono pagate ad Annibale Pugina che impiegò una settimana per l'accordatura, la sistemazione della meccanica e per cambiare «alcune molle, alcune cannine del Ripieno, diverse ancie e saldatura di diverse canne». Le modifiche più significative, però, arrivarono nel 1962, quando furono effettuate trasformazioni in linea con l'estetica del movimento ceciliano. Un successivo intervento per riparare «l'organo della chiesa [che] da tempo non si poteva suonarlo» ebbe luogo nel 1971, ma secondo la *Cronistoria* parrocchiale il lavoro «non fu eseguito alla perfezione». Dopo la riforma liturgica introdotta dal concilio Vaticano II, lo strumento fu progressivamente abbandonato, fino a diventare inservibile.

Il primo tentativo di restauro risale al 2001, quando la parrocchia chiese un preventivo di spesa alla ditta “Cesare Scarparo” di Monselice. Il progetto, poco più di una proposta di manutenzione generale, fu sottoposto al parere della Commissione diocesana per l'arte sacra, che nel marzo del 2002 consigliava di «integrare la documentazione con altri progetti, possibilmente richiesti a ditte organarie qualificate e accreditate presso la Soprintendenza». L'iniziativa non ebbe seguito, ma nel successivo mese di giugno fu richiesto un nuovo preventivo per opere di manutenzione alla ditta “Claudio Anselmi Tamburini” di Asciano (Siena), che in quel periodo stava lavorando al nuovo organo di Stigliano di S. Maria di Sala.

A premere per una decisione risolutiva era la stessa *schola cantorum* di Caselle de' Ruffi che, nel mese di aprile del 2004, inviò una lettera al Consiglio pastorale per fare presente che i cantori erano costretti a servirsi di una tastiera elettronica, con pregiudizio per il servizio liturgico. Il Consiglio per gli affari economici della parrocchia rispose mettendo a disposizione dei cantori la somma necessaria per acquistare uno strumento più idoneo, in attesa di





avviare i lavori di restauro dell'organo storico.

Sulla base di una relazione storico-tecnica compilata dal prof. Rino Rizzato del Conservatorio di musica "Cesare Pollini" di Padova, il 12 maggio 2004 la parrocchia inoltrò la richiesta di un progetto-preventivo per il restauro dell'organo ad una serie di ditte qualificate. Furono interpellati i F.lli Ruffatti di Padova, Zanin Giuseppe e Franz di Camino al Tagliamento (Udine), Zanin Francesco di Codroipo (Udine), Pinchi G. & C. di Foligno, Mascioni Vincenzo di Azzio (Varese) e Formentelli Barthélémy di San Pietro in Cariano (Verona). Il primo agosto la stessa richiesta veniva inviata anche alle ditte Paccagnella Guglielmo Francesco di S. Giacomo di Albignasego (Padova) e Anselmi Tamburini Claudio di Asciano (Siena).

È del giorno 8 giugno 2004 la risposta dei Ruffatti che informavano di potere affrontare il restauro soltanto a «3-4 anni dall'ordine». Dopo due giorni arrivò la risposta della ditta Mascioni, che declinava l'invito «dati i numerosi impegni già assunti». Il 28 agosto dichiarò la propria disponibilità la ditta Paccagnella, sollecitata a presentare un progetto di restauro affinché la parrocchia potesse avviare l'iter delle autorizzazioni necessarie, anche ai fini di un eventuale contributo regionale. Dopo avere descritto la situazione, elencato le componenti da ricostruire e formulato un'ipotesi della disposizione fonica originaria, la ditta di Albignasego descrive i lavori necessari al restauro di somieri, mantici, trasmissione, canne, parte meccanica, intonazione e accordatura.

Il 28 settembre giunse il preventivo della ditta Anselmi-Tamburini, dove si osserva che «gli elementi principali e necessari per riconoscere fonicamente l'antico strumento sono rimasti praticamente inalterati» e che il rifacimento di alcune componenti, «quali somieri di basseria, manticeria e sistema di inserimento dei registri etc., benché indispensabile per un corretto recupero storico, non altera l'esito finale». Riservandosi di verificare in corso di restauro la disposizione fonica originaria, la ditta si impegnava a restaurare tutte le componenti dello strumento «avendo cura di mantenere inalterata la pressione d'entrata dell'aria nonché l'intonazione originale, rispettando l'impostazione puginiana, caratterizzata da pronunce pronte e suoni chiari».

Dopo che il 15 ottobre 2004 la Commissione diocesana per l'arte sacra aveva espresso parere favorevole al progetto della ditta Paccagnella, il 30 presentava la propria offerta Barthélémy Formentelli. La descrizione dello stato di fatto comprende anche un elenco dettagliato delle «canne da ricostruire: le prime 12 canne dell'Ottava, 56 canne di Trombe bassi e soprani, 26 canne del Clarone bassi, 26 canne di Ottavino soprani», specificando che le misure originarie del Pugin «verranno ricavate per estrapolazione da strumenti costruiti dallo





stesso autore, riproducendo fedelmente qualità di lega, forma, dimensioni e lavorazioni».

Intanto, il 29 novembre la Soprintendenza per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico del Veneto autorizzava l'esecuzione del restauro secondo quanto previsto dal progetto Paccagnella. Il direttore dei lavori, interpellato dalla parrocchia prima dell'assegnazione definitiva dell'incarico, pur esprimendo un giudizio positivo su tutti e tre i progetti, consigliò di procedere nel rispetto delle autorizzazioni rilasciate dalla Commissione diocesana per l'arte sacra e dalla Soprintendenza regionale. A completare il quadro degli elementi di valutazione, il 23 febbraio 2005 arrivò anche il progetto proposto da Francesco Zanin.

Considerati gli elementi a propria disposizione, nel mese di giugno 2005 la parrocchia avviò le pratiche per la richiesta di contributo regionale e, quindi, stipulò il contratto con la ditta Paccagnella. Il primo di luglio lo strumento fu smontato e trasferito nel laboratorio della ditta. Su indicazione del prof. Rino Rizzato, nel mese di novembre 2005 fu effettuata un'integrazione al progetto. In sintesi, l'intervento avrebbe comportato le seguenti operazioni:

1. restauro conservativo dei due somieri maestri del grande organo e del somiere dell'organo "piccolo" e, quindi, controllo delle stecche di comando dei registri, dei piani di scorrimento, dei separatori di canale, del telaio e del crivello, pulizia e revisione delle molle, dei pettini e dei ventilabri rimpellati con nuove guarnizioni in pelle di agnello di prima qualità, sostituzione delle guarnizioni delle portine della secreta per una perfetta tenuta e la totale assenza di strasuoni;
2. ricostruzione dei somieri a tiro per la basseria, secondo le caratteristiche originarie;
3. ricostruzione del mantice principale, di tutte le condotte del vento e ripristino delle pompe manuali;
4. applicazione di un nuovo elettroventilatore trifase, racchiuso in cassa insonorizzata, con valvola di autoregolazione;
5. restauro conservativo (pulizia, revisione, rimessa in forma, disossidazione, lubrificazione di perni e basi di scorrimento) del sistema di trasmissione e della catenacciatura tasto/somieri, per il manuale e per la pedaliera, per consentire la migliore sensibilità di tocco, la massima precisione e affidabilità;
6. restauro conservativo della tastiera, pulitura con gomme a mescola tenera, revisione di telaio, perni/guide e punti battuta, ricostruzione delle coperture in osso, taratura per riguadagnare il "tocco" originario;
7. ricostruzione della tavola dei registri, dei comandi a manetta (con





combinazione libera) e dei cartellini a stampa;

8. ricostruzione della pedaliera a leggio, secondo l'estensione e il modello originari;

9. restauro, pulizia, rimessa in forma delle canne metalliche, eliminazione di ammaccature, bordi tagliati o staccati e danni praticati in sede di accordatura nel rispetto delle dimensioni fisiche, ricostruzione delle canne mancanti o inutilizzabili secondo le tecniche della scuola organaria veneta e disossidazione delle anche;

10. restauro, pulizia, trattamento antitarlo, rimpellatura di stoppi e valvole per le canne lignee, rinfrescate con olio di lino e ricolorite con tintura a base di terra rossa;

11. ricostruzione dei registri di Tromba bassi e soprani, Clarone bassi sul somiere maestro;

12. ricostruzione dei registri di Duodecima e Trombone al pedale;

13. ricostruzione, comprensiva della meccanica, del registro di Campanelli

14. rimontaggio, intonazione e accordatura.

Il 10 aprile 2006 la Giunta regionale del Veneto comunicava alla parrocchia che, considerato il particolare valore dello strumento e l'importanza del lavoro di recupero, aveva deliberato di assegnare un contributo di euro 39.250,00. Per le stesse ragioni, fu concesso un ulteriore contributo di euro 20.250,00 dalla Conferenza Episcopale Italiana, mentre la parrocchia di Caselle de' Ruffi si impegnò a coprire la spesa residua di euro 20.700,00. Il 24 ottobre 2006 la ditta Guglielmo Paccagnella di Albignasego comunicò l'inizio dei lavori e, concluse le operazioni di restauro, l'organo si presenta con la seguente disposizione fonica.



Facciata a mitria con ali laterali di 27 canne in stagno (C_1 di 8 piedi)
Tastiera cromatica di 56 note (Do_1 - Sol_3), con divisione bassi/soprani al $Do\#_5$ - Re_3
Pedaliera cromatica a leggio di 21 pedali (dodici note reali Do_1 - Si_1) + uno accessorio (Timballone)
Tavola dei registri con manette a incastro
Trasmissione dei tasti, dei pedali e dei registri del tipo meccanico
Somiere maestro del tipo «a tiro» con 23 stecche
Somiere del *melodium* del tipo «a tiro» (30 note dal Re_3) con 7 stecche (tre doppie)
Due somieri della basseria, uno del tipo «a tiro» con 2 stecche e uno ad aria
Un mantice a lanterna sul lato sinistro dell'organo, con l'alzamantice manuale
Un mantice antiscossa dentro la cassa, sul basamento

Tavola dei registri

Voce umana	Principale 8' bassi
Fagotto bassi	Principale 8' soprani
Tromba soprani	Ottava 4' bassi
Clarone 4'	Ottava 4' soprani
Tromba 16'	XV
Clarino soprani	XIX
Corno da caccia	XXII
Fluta soprani	XXVI
Flauto d'eco	XXIX
Flauto in VIII bassi	XXXIII
Flauto in VIII soprani	XXXVI
Flauto in XII	Contrabbassi e ottave
Violetta 4' bassi	Contrabbassi e ottave
Violetta 4' soprani	Duodecima di Contrabbassi
Ottavino soprani	Decimaquinta di Contrabbassi
Campanelli	Tromboni al pedale
Tremolo	Terza mano

Accessori:

Combinazione libera «alla lombarda»
Tira tutti per il Ripieno
Pedale d'espressione
Tremolo

Pressione fissata in 58 mm/H20
Corista rilevato a 437 Hz con temperatura di 17° C.

Antonio Lovato
Presidente del Comitato scientifico
Fondazione Ugo e Olga Levi onlus





Silvio Celeghin, dopo il magistero in pianoforte (M. Caprara), organo (R. Buja) e clavicembalo (L. Levi Minzi), ottenuti col massimo dei voti presso i Conservatori di Padova e Castelfranco Veneto, si perfeziona con vari maestri, tra i quali V. Pavarana, F. Finotti e J. Guillou. Premiato in vari concorsi nazionali e internazionali, nel 1995 ottiene il terzo posto assoluto all'Internationaler Orgelwettbewerb "J. J. Froberger" di Kaltern (Bolzano). Dal 1990 suona stabilmente in duo col trombettista Fabiano Maniero, prima tromba de "La Fenice" di Venezia; dal 1999 è organista solista e continuista de "I Solisti Veneti" di Claudio Scimone, con i quali ha inciso ripetutamente musiche di scuola veneta; dal 2000 fa parte del Trio "Dolce Sentire", col quale ha inciso due cd di successo. Suona con importanti formazioni, tra le quali l'Orchestra di Padova e del Veneto, Maggio Musicale Fiorentino, Milano Classica e La Fenice di Venezia. Con l'Orchestra del Teatro La Fenice nel 2003 è stato invitato all'inaugurazione del rinnovato teatro veneziano nei concerti diretti da Riccardo Muti e Marcello Viotti. È organista principale della Schola S. Rocco di Vicenza diretta da F. Erle. Ha inciso per Tring, Velut Luna, Artis Records, Warner Fonit, Azzurra Music, Bottega Discantica, Nalesso Records, RAI Trade. Tra le ultime produzioni si segnala il cd *Il Duello*, con esecuzioni a due organi eseguite nella basilica dei Frari a Venezia. Ha registrato in prima mondiale gli *opera omnia* per organo di Wolfango Dalla Vecchia. Nell'aprile 2003 ha debuttato in veste di solista con il pedal-pianoforte "Doppio Borgato". Nel 2007 è stato uno degli otto organisti internazionali nella prima mondiale de *La Révolte des Orgues* di Jean Guillou.

È coordinatore artistico del festival internazionale "Marzo Organistico" (www.marzorg.org) di Noale (Venezia) e organista titolare presso la chiesa arcipretale di Trebaseleghe (Padova). Si è esibito in importanti sedi italiane (La Scala a Milano, Vaticano, S. Marco a Venezia, Basilica di Assisi) ed è spesso ospite di prestigiosi festivals internazionali in Francia (Saint-Eustache, Parigi), Inghilterra (Trinity College, Londra), Svizzera, Polonia (cattedrale di Varsavia), Austria, Croazia, Turchia, Svezia, Belgio, Spagna, Ungheria, Messico (cattedrale metropolitana), Finlandia, Germania (Berliner Philharmoniker, Francoforte). È docente al Conservatorio "B. Marcello" di Venezia (www.silviocleghin.it).

Glauco Bertagnin è nato a Padova, dove ha compiuto gli studi musicali presso il Conservatorio "C. Pollini" diplomandosi con il massimo dei voti e la lode sotto la guida di P. Juvarra. Dal 1978 al 1986 si è perfezionato al Conservatorio di Ginevra con C. Romano, ottenendo il diploma di *virtuosité* con menzione speciale d'onore. Ha partecipato a diverse rassegne e concorsi, ottenendo premi e riconoscimenti (Vittorio Veneto, Pescara, Cesena, Città di Castello). Svolge un'intensa attività cameristica in formazioni di vario genere, dal duo all'orchestra d'archi. Dal 1980 è altro primo violino solista de "I Solisti Veneti" con i quali ha preso parte a concerti per i più importanti festivals e nelle più prestigiose sale da concerto (Salisburgo, Edimburgo, Carnegie Hall, Bunka Kaikan Tokyo). Con "I Solisti Veneti" ha inciso numerosi dischi anche in veste di solista (*L'estro armonico* di Antonio Vivaldi), registrando per molte radio e televisioni in tutto il mondo. Insegna violino presso il Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza. Suona un violino Guadagnini del 1803.





Il Gruppo Strumentale “Novalis” nasce con l'intento di promuovere in particolare la musica dei secoli XVIII e XIX, con attenzione specifica al repertorio per organo e orchestra. Il gruppo è formato da strumentisti solisti di varie orchestre, tra le quali “I Solisti Veneti”, “Orchestra di Padova e del Veneto”, Orchestra de “La Fenice” di Venezia, ecc. Con particolare riguardo a questa specifica attività concertistica, la formazione collabora con l'Associazione Culturale “Marzo Organistico” (www.marzorg.org), al fine di valorizzare soprattutto repertori di scuola veneta.

Primo Violino solista Glauco Bertagnin

Violini David Scaroni, Pietro Juarra, Matteo Marzaro

Viola Margherita Pigozzo

Violoncello Luigi Puxeddu

Contrabbasso Gabriele Ragghianti

Oboi Paolo Brunello, Irene Paglietti

Corni Alessio Benedettelli, Dario Cavinato

