



MARCO ENRICO BOSSI - CHARLES MARIE WIDOR
MUSICA CATHEDRALIS

L'ORGANO CORNA DEL DUOMO DI BERGAMO
THE CORNA ORGAN OF BERGAMO CATHEDRAL - ITALY

ORGANISTA: **MARCO CORTINOVIS**

**CLASSICA
DALVIVO**
Label

Nova Organa



Progettare un nuovo organo è un'operazione dalle variegature sfaccettate e dai molteplici risvolti. Alla domanda "quale organo oggi per una cattedrale?" ho risposto con il ragionamento molto *british* di Sir Georg

Ashdown Audsley (1838-1925): "Un organo da chiesa, è ovvio"¹.

Non voglio certo cadere nel falso dilemma organo liturgico / organo da concerto applicato ad uno strumento presente in una chiesa. Ma è certo che uno strumento costruito per un edificio sacro debba obbedire ad altre logiche rispetto a quelle che regolano la costruzione di un organo per una sala da concerti, comprese quelle legate ad un particolare ed esclusivo repertorio organistico. Tutti gli organi da chiesa del passato obbedivano ad una semplice regola: fare musica del proprio tempo all'interno di una celebrazione liturgica secondo ciò che la liturgia del tempo richiedeva. A questa regola aurea mi sono attenuto anch'io. Ho progettato un organo capace di fare musica del mio tempo, in particolare legata all'improvvisazione (che è la modalità principale del mio servizio organistico in duomo e quella da preferirsi in assoluto nella liturgia), all'interno di una celebrazione secondo ciò che la liturgia oggi richiede. Un organo del XXI secolo, quindi, per una cattedrale italiana, dotato di flessibilità e versatilità.

¹ GEORG ASHDOWN AUDSLEY, *The Temple of the Tone*, New York 1925, pp.117.



Designing a new organ is an operation with many facets and numerous implications. To the question, "What organ for a cathedral today?" I replied in the words of the Scotsman Sir George Ashdown Audsley

(1838-1925): "A church organ, of course"¹.

I certainly do not wish to get embroiled in the false dilemma of liturgical versus concert organ when considering an organ present in a church. But there can be no doubt that an organ built for a sacred building must obey different criteria from an organ intended for a concert hall, and sometimes for a specific and exclusive repertoire. All church organs of the past obeyed a simple rule: that of making music of their own day during a liturgical celebration, in accordance with the liturgical needs of the times. I have conformed to this golden rule myself. I have designed an organ capable of playing the music of my own times, with particular regard for improvisation (which is the principal aspect of my organ performances in the Cathedral and is the preferable form for the liturgy), during a celebration in line with today's liturgical needs. A 21st century organ, then, for an Italian cathedral, showing flexibility and versatility.

¹ GEORG ASHDOWN AUDSLEY, *The Temple of the Tone*, New York 1925, pp.117.

Un organo da cattedrale: le esigenze musicali di una cattedrale e le sue liturgie sono estremamente diversificate; esse hanno bisogno di risposte sonore diverse a seconda della quantità di persone presenti, la quale incide notevolmente sull'assorbimento delle frequenze sonore, e a seconda della qualità di partecipazione al canto, oltre che della particolare acustica di ambienti così vasti e risonanti.

I limiti strutturali dell'organo Felice Bossi 1842 posto "*in cornu Evangelii*", seppur caratterizzato da bellissime sonorità sette-ottocentesche, imponevano di guardare oltre. Ho progettato quindi uno strumento duttile quanto a forza, capace di sonorizzare tutto l'ambiente e capace di un accompagnamento artistico del canto assembleare, un accompagnamento cioè in dialogo orchestrale con il coro, con l'assemblea e gli altri strumenti. Rientra in questa logica anche la decisione di poter avere due *consolles*, una grande a quattro manuali mobile sull'area del presbiterio riservata agli organisti titolari e ai concerti, ed una a tre manuali mobile nella navata, per assicurare maggior sinergia con i cori che cantano nel transetto, consolle sulla quale gli organisti dei cori ospiti

possono trovarsi più a proprio agio per i registri a placchette e la pedaliera concavo-radiale.

Un organo italiano: non solo perché si è scelto di conservare tutto il materiale dell'organo corale Balbiani Vegezzi Bossi 1943-1995 distribuendolo sul nuovo GO e sul POS, ma anche perché ritengo importante la fedeltà alla propria tradizione organaria, senza tuttavia idolatrarla, ma anzi cercando di superarne i limiti che anch'essa inevitabilmente porta con sé.

Un organo versatile, anche se non eclettico: ho privilegiato la qualità dei suoni piuttosto che la quantità dei registri, in una "economia sonora" dove si è curato ogni minimo dettaglio di intonazione con l'organaro bergamasco Pietro Corna, chiamato a realizzare il progetto. Con una sapiente distribuzione di registri, cui deve corrispondere un altrettanto sapiente uso degli stessi, gran parte della letteratura può ricevere un'interpretazione adeguata su quest'organo. All'interprete è richiesto però di uscire dagli schemi scolastici basati sull'applicazione tout-court di determinate sonorità e di ap-

A cathedral organ: the musical requirements of a cathedral and its liturgy are extremely wide-ranging. The emission of sound must vary according to the number of people present, since large numbers notably absorb the sound frequencies. It must vary to suit the manner of singing, as well as taking into account the particular acoustics of such vast and resonant spaces.

The structural limits of the 1842 Felice Bossi organ located "*in cornu Evangelii*", in spite of its beautiful 18th-19th century sonorities, compelled us to seek new horizons. I therefore designed an instrument that would be ductile in its strength, one that would be able to fill the place with sound, but also to provide artistic accompaniment to the congregational singing. An accompaniment, that is to say, that would furnish an orchestral dialogue with the choir, the congregation and other instruments. In line with this concept, I decided to have two consoles, a large four-manual mobile one in the presbytery area, reserved for the principal organists and for concerts, and a three-manual mobile console in the nave, to ensure greater synergy with the choirs singing in the transept. Organists of

visiting choirs may be more at ease with this console on account of its tab stops and concave-radiating pedal board.

An Italian organ. Not only because I chose to conserve all the material of the 1943-1995 Balbiani Vegezzi Bossi choral organ, sharing it between the new Great Organ and Positive Organ, but also because I believe it is important to remain faithful to one's own organ tradition, though without idolizing it and, indeed, attempting to overcome the limits it inevitably implies.

A versatile organ, though not an eclectic one. I have given preference to quality of sound over quantity of stops. A "sonorous economy" in which every detail of intonation was curated with Pietro Corna, the organ builder from Bergamo appointed to carry out the project. With a judicial distribution of stops, combined with an equally judicial use of them, the larger part of the repertoire can be adequately interpreted on this organ. The interpreter is required, nevertheless, to set aside academic patterns based on wholesale application of specific sounds and to seek timbres within this complex

plicarsi nella ricerca di suoni dentro questa complessa e variegata tavolozza sonora e dentro questa altrettanto complessa acustica ambientale.

L'occasione di partenza fu data dalla necessità di spostare l'organo del coro durante i grandi lavori di scavo archeologico e di restauro che hanno interessato il duomo negli anni 2004-2008. Il nuovo impianto di riscaldamento a pavimento ha permesso di liberare la cantoria "*in cornu Epistolæ*" dalle condotte dell'aria del vecchio impianto e di strutturare gli spazi in modo da contenere su più livelli il nuovo strumento. Si è, infatti, progettato lo sviluppo su tre piani distinti: il Pedale in basso sotto il livello della cantoria, il Resonance (IV) a livello di cantoria, il Grand'Organo (I) e il Positivo (II) al terzo livello, a metà della cassa. L'Espressivo (III) è stato collocato in un vano ortogonale

all'organo "*in cornu Evangelii*" prospiciente il transetto – quindi sul lato opposto – per creare un'altra fonte sonora ed aumentare l'effetto di spazialità². Questa sezione, nella consolle a tre tastiere è stata resa fluttuante tra i manuali, in modo tale da poter essere suonata con ciascuno degli altri corpi, a seconda delle necessità di amalgama o di contrasto.

La consolle principale a quattro manuali, oltre a criteri estetici risponde anche a criteri pratici e funzionali. La disposizione dei comandi dei registri è stata da me accuratamente studiata. A sinistra i pomelli che comandano i registri di fondo e le mutazioni; a destra quelli che inseriscono i Ripieni e le Ancie, oltre ai comandi che modificano orizzontalmente il suono di ogni singolo manuale (sub e super ottave, annullatore unisono). Tutto ciò che unisce i vari corpi d'organo e quindi agisce verticalmente è stato, invece,

² Si tratta di quella "*opportunnissima località*" dove già Adeodato Bossi-Urbani nel 1856 aveva progettato di collocare un organo eco nel suo progetto di rifacimento dell'organo dello zio Felice, collocazione che a suo giudizio sarebbe stata capace "*di un sorprendente risultato*". Sulla storia degli organi della cattedrale di Bergamo oltre che la disposizione fonica degli altri tre organi presenti in duomo vedi G. SESSANTINI, *Musica Cathedralis. Organi, organisti e Maestri di Cappella nella Cattedrale di Bergamo*, Edizioni Carrara, Bergamo 2013.

and widely-varied sound-palette and in this equally complex acoustical environment.

The initial stimulus came from the need to move the choir organ during the major archaeological excavations and restoration affecting the Cathedral in the years 2004-2008. The new underfloor heating plant freed the choirstall "*in cornu Epistolæ*" from the air vents of the old system and meant the space could be structured to accommodate the new instrument on several levels. The project, in fact, developed over three distinct levels. The Pedal was placed below the level of the choirstall, the Resonance (IV) at the same level, while Great (I) and Positive (II) Organs were at a third level, half-way up the case. The Swell Organ (III) has been located in an orthogonal room in the "*in cornu Evangelii*" organ, overlooking the transept – and so on the opposite side – in order to

create another sound source and increase the spatial effect². In the three-manual console, this section can be played from any of the manuals, as required for blending or contrast.

The principal four-manual console responds to both aesthetic and practical/functional criteria. The layout of the stops has been carefully studied by me. To the left are the knobs controlling the principal stops and mutations. Those activating the Ripieni and the Reeds are to the right, with those modifying horizontally the sound of each manual (sub- and super-octaves, unison off). Everything that combines the various units of the organ, and so acts vertically, has been placed vertically above the manuals, with 28 tabs. These, too, have been laid out rationally: pedal couplers, bass couplers, manual couplers, treble couplers,

² This is the "*very suitable location*" where Adeodato Bossi-Urbani, in 1856, had already planned to place an echo organ in his plan to restyle his uncle Felice's organ, a location which, in his opinion, would have produced "*a surprising result*". On the history of the Bergamo Cathedral organs and on the specifications of the other three organs present in the Cathedral, see G. SESSANTINI, *Musica Cathedralis. Organi, organisti e Maestri di Cappella nella Cattedrale di Bergamo*, Edizioni Carrara, Bergamo 2013.

collocato in verticale, sopra le tastiere, con 28 placchette anch'esse distribuite razionalmente: unioni del pedale, unioni gravi, unioni dei manuali, unioni acute, annullatori. In tal modo anche se i comandi sono numerosi (102 tra pomelli e placchette) l'organista ha sempre il controllo visivo della situazione.

Alcune particolarità

Il **Resonance**, IV manuale ad alta pressione (100 mm) è basato su un grosso Principale di 8' disposto in gran parte in facciata e denominato Diapason, coronato dagli armonici fino alla Settima 1,1/7 e dotato di *Chamade* (Tromba di 8' e Regale 4'/16'). È stato pensato per gli "a solo" e per il sostegno robusto del canto assembleare, oltre che come bacino di colori da cui trarre ciò che negli altri corpi d'organo manca.

L'**Espressivo** (III), tipicamente italiano, è basato sulla Contra Viola di 16' e contiene registri ad ancia estremamente caratterizzati oltre che una coppia di ondulant: Voce celeste (crescente) e Coro Viole (calante), entrambi a due file. Nella consolle a tre manuali questi due registri sono uniti in un unico Coro Celeste a 4 file. Il Cornetto d'eco II

completa la corona armonica.

Al **Positivo** (II) degni di nota sono la *Vox angelica* 8', registro ondulante di taglio di Dulciana battente sul Bordone; la *Quintadena* 8' dal quintante molto accentuato, non avendo tale manuale mutazioni separate; la *Mixtur III* di composizione tedesca.

Al **Grand'Organo** (I) i tre registri di fondo (Principale, Flauto armonico, Fugara) rappresentano in base 8' le tre famiglie di registri medi-larghi-stretti, e da soli creano un sound di notevole spessore. La *Tromba* (16' e 8') è caratterizzata da un suono rotondo e pastoso che ben si amalgama con i fondi.

Il **Pedale** è basato sul Principale di 16', parte in legno e parte in facciata. La mancanza di un 32' è supplita dalla *Gran Quinta* 10,2/3 oltre che dai *Grandi Armonici III* (6,2/5, 4,4/7 e 3 5/9'). È presente inoltre la *Divisione del Pedale*, meccanismo da me introdotto per la prima volta in Italia già nel 1995 nell'organo del coro e che consente di dividere in due parti distinte la pedaliera affidando ad ognuna registri diversi.

Don Gilberto Sessantini
Organista titolare e progettista dell'organo

cancellers. In this way, even though the controls are numerous (a total of 102 knobs or tabs), the organist always has visual command of the situation.

Some details

The **Resonance**, the high pressure Manual IV (100 mm), is founded upon a great 8' Principal partly displayed on the façade and named *Diapason*. It is crowned by harmonics to the *Seventh* 1.1/7 and has a **Chamade** (8' Trumpet and 4'/16' Regal). It was conceived for "solos" and as robust support for congregational singing, as well as a basin of colours from which to draw whatever is missing in the other sectors of the organ.

The typically Italian **Espressivo** (Manual III) is founded on the 16' *Contra Viola* and includes some piquant reed stops as well as a pair of tremulants: *Voix céleste* (sharp) and *Coro Viole* (flat), both with two ranks. In the three-manual console, these two stops are combined in a single 4-rank *Coro Celeste*. The *Cornetto d'eco II* completes the range of harmonics.

Worth noting on the **Positive** (Manual II) are

the 8' *Vox angelica*, a tremulant stop in which the *Dulciana* beats against the *Bordone*, the 8' *Quintadena* with its highly accentuated fifth harmonic, since this manual does not have separate mutations, and a *Mixtur III* after the German manner.

On the **Great organ** (Manual I), the three foundation stops (*Principal*, *Flauto armonico*, *Fugara*) represent with an 8' base the three medium-wide-narrow stop families. They create a notably full sound even on their own. The *Tromba* (16' and 8') has a round, mellow sound that amalgamates well with the foundation stops.

The **Pedal** is founded on a 16' *Principal*, partly in wood and partly on the façade. The lack of a 32' stop is supplied by the *Gran Quinta* 10.2/3 as well as by the *Grandi Armonici III* (6.2/5, 4.4/7 and 3 5/9'). There is also a *Pedal Division*, a mechanism I introduced to Italy for the first time in 1995 in the choir organ and which allows the pedalboard to divide into two separate parts, each with a different registration.

Don Gilberto Sessantini
Principal Organist and designer of the organ

Consolle a quattro manuali: **I Grand'Organo**, **II Positivo**, **III Recitativo-Espressivo**, **IV Solo-Resonance**. di 61 tasti (Do-Do) e somieri di 73 note ai registri di 8' e 4' del I e del II manuale. Pedaliera dritta di 32 Tasti (Do-Sol). Trasmissione elettronica. RegISTRAZIONE a pomelli. 55 registri di cui 45 reali, 4 predisposti, 2.789 canne.

Four-manual console: **I Great organ**, **II Positive**, **III Recitativo-Espressivo**, **IV Solo-Resonance**. 61 keys (C-C) and wind chests of 73 notes to the 8' and 4' stops of Manuals I and II. Parallel pedalboard with 32 pedals (C-G). Electronic transmission. Knob stops. 55 stops of which 45 real, 4 preset. 2,789 pipes.

**Pedale****Pedalboard**

Principale 16'
 Subbasso 16'
 Contra Viola 16'
 Gran Quinta 10,2/3'
 Bordone 8'
 Violone 8'
 Grandi Armonici III
 Bordoncino 4'
 Trombone 16'
 Tromba 16'
 Corno Inglese 16'
 Tromba 8'
 Cromorno 4'
 Tromba en chamade 8'
 Regale en chamade 4'

I Grand'Organo**I Great Organ**

Bordone 16'
 Principale 8'
 Flauto armonico 8'
 Fugara 8'
 Ottava 4'
 Flauto a camino 4'
 Duodecima 2,2/3'
 Quintadecima 2'
 Ripieno V
 Cromorno 16'
 Tromba 16'
 Tromba 8'

II Positivo**II Positive**

Quintadena 8'
 Bordone 8'
 Gamba 8'
 Vox Angelica 8'
 Flauto ottavante 4'
 Corno Camoscio 2'
 Mixtur III
 (vuoto)
 Cromorno 8'

III Recitativo espressivo**III Recitativo espressivo**

Contra Viola 16'
 Bordone amabile 8'
 Viola di Gamba 8'
 Voce Celeste 8' II
 Coro Viole 8' II
 Salicet 4'
 Cornetto d'eco II
 Corno Inglese 16'
 Oboe d'Amore 8'
 Clarinetto 8'
 Tremolo (regolabile)

IV Solo-Resonance**IV Solo-Resonance**

Diapason 8'
 Gran Flauto 8'
 Corno di notte 4'
 Nazardo 2,2/3'
 Quarta di Nazardo 2'
 Terza 1,3/5'
 Quinta 1,1/3'
 Settima 1,1/7'
 Tromba en chamade 8'
 Regale en chamade 16' sop.
 (vuoto)
 Tremolo

L'organo rappresenta l'avvicinamento dello spirito umano allo spirito eterno ed imperituro, e si estranea dalla sua natura e dal suo luogo appena diventa l'espressione dello spirito soggettivo.

Sono queste le parole con cui **Charles-Marie Widor** descrive ad Albert Schweitzer il ruolo che l'organo rivestiva nella sua vita di musicista: lo strumento per elezione, un tramite tra l'umano e il divino e allo stesso tempo una cassa di risonanza dell'anima del singolo individuo.

Da parte sua, **Marco Enrico Bossi** mette in evidenza un'altra qualità che a suo parere ogni organo deve possedere: la capacità di *cantare*, come ebbe a esclamare a proposito di un registro dell'*Aeolian Pipe Organ* di New York nel febbraio del 1925, in occasione della registrazione di alcune sue composizioni. Ecco dunque reiterata una metafora secolare sempre viva nella trattazione e nella percezione del re degli strumenti, quella cioè che lo affianca all'espressione musicale più fisica e spontanea dell'essere umano: la voce.

Muovendo da questo amore per lo strumento, **Bossi** e **Widor**, due dei più significativi esponenti del sinfonismo organistico tardo-

romantico, ne hanno perfezionato la tecnica esecutiva, ideato nuove modalità di utilizzo dei registri, ricercato nuove soluzioni di scrittura cesellando originali trame sonore.

In entrambi, è interessante constatare come la ricerca compositiva si fondi sulla ricerca di uno stile indissolubilmente legato e ispirato alle caratteristiche foniche dello strumento, con un incedere formale e con tempi di sviluppo melodico-armonici spiegabili solo tenendo in considerazione la percezione sonora che essi ne ebbero. Se la *Toccata* della V Sinfonia di Widor è conosciuta come uno dei brani organistici più celebri, è anche grazie a come essa *suona*. L'impiego degli incisi, degli ostinati e dell'incedere del ritmo armonico, non avrebbe la stessa efficacia su altri strumenti: è quindi, per antonomasia, un brano per organo. Non è di poco conto notare che tale caratteristica è in piena sintonia con i linguaggi musicali del XX secolo, dove il parametro timbrico diviene un aspetto fondamentale nella composizione. Questa volontà e questo talento nel saper sfruttare al meglio le capacità espressive del loro strumento prediletto, è stata dunque per Bossi e Widor una chiave d'accesso verso

The organ represents the rapprochement of the human spirit to the eternal, imperishable spirit, and it is estranged from its nature and its place as soon as it becomes the expression of the subjective spirit.

These are the words with which **Charles-Marie Widor** described to Albert Schweitzer the role of the organ in his life as a musician: the chosen instrument, a rapprochement between human and divine and, at the same time, a resonator of the individual soul.

For his part, **Marco Enrico Bossi** highlighted another quality that, in his opinion, every organ should have: the capacity to *sing*, as he exclaimed of a stop on the *Aeolian Pipe Organ* of New York in February 1925, while recording some of his compositions. Here, then, is reiterated a time-honoured metaphor that is always present in discussions and perceptions of the king of instruments – that which places it alongside the most physical and spontaneous musical expression of the human being: the voice.

Starting from this love for the instrument, Bossi and Widor, two of the most significant exponents of late-romantic instrumental

music, perfected their executive technique, conceived new ways of using the stops and sought new compositional solutions, sculpting original sound patterns.

In both, it is interesting to note how their musical explorations were based on the search for a style indissolubly linked to and inspired by the characteristic sounds of the instrument, with formal procedures and melodic/harmonic periods explicable only when one takes into account the perception they had of them as sound. If the *Toccata* of Widor's 5th Symphony has become one of the most celebrated pieces for organ, this is also due to how it *sounds*. The use of brief motifs, ostinatos and a certain type of harmonic movement would not be equally effective on other instruments. It is therefore, by definition, a piece for organ. It is of no little importance to note that this feature is in full alignment with 20th century musical language, where the timbres themselves become a fundamental aspect of the composition. This desire to exploit the expressive potential of their instrument, and this talent for doing it, therefore provided Bossi and Widor with an

originali innovazioni anche dal punto di vista del linguaggio.

La **Sinfonia Gotica op. 70** ha una dedica particolare: *Ad memoriam Sancti Andoeni Rothomagnensis* (in francese Saint Ouen de Rouen), il santo a cui è dedicata la chiesa abbaziale dove Aristide Cavallé-Coll nel 1890 aveva edificato uno dei più grandi capolavori della sua arte organaria. Dopo aver inaugurato tale strumento, Widor si impegnò a comporre un'opera ispirata al suo suono unico e mirabilmente modellato dalla conformazione della colossale navata gotica del tempio la cui costruzione era iniziata nel 1319. Nacque così, in un certo senso, una creazione radicale, intimamente riferita a un'opera architettonica, volta ad evocarne gli spazi, le luci e le risonanze.

Per ottenere questo grandioso affresco sonoro, Widor ricorre a contenuti musicali innovativi. Innanzitutto va citato l'uso del *Puer Natus*, l'*Introito* della Messa del giorno di Natale, quale *cantus firmus* nella fuga che costituisce il terzo movimento e come *soggetto* per le 5 variazioni del quarto movimento (di cui 3 canoniche) e ancora in forma di arabesco e infine ancora di *cantus firmus* nella toccata che conclude il quarto movimento.

Il genere della Sinfonia d'organo si apre qui da una parte a sviluppi contrappuntistici e dall'altra a soggetti tratti dal canto gregoriano, che Widor conosceva nella particolare declinazione del *plainchant* allora in uso a Parigi. È interessante osservare che pochissimi anni dopo, nel 1903, Pio X emanerà il *Motu Proprio*, nel quale prescrive che la musica sacra debba possedere una chiara ispirazione gregoriana. La **Gotica** è quindi una Sinfonia sacra che unisce sviluppi di carattere sonatistico-sinfonico a severi procedimenti contrappuntistici, con uno sguardo già aperto alle influenze modaliche che caratterizzeranno i linguaggi del XX secolo.

L'autore non ha mai esplicitato ulteriori riferimenti programmatici ai quattro movimenti che compongono la **Gotica**, anche se non risulta difficile abbinare a ciascuno di essi diversi riferimenti legati alla narrazione della Natività, che lasciamo all'interpretazione di ognuno.

La prima esecuzione completa avvenne proprio a Saint Ouen de Rouen ad opera dello stesso Widor il 28 aprile 1895, nella profonda ammirazione del pubblico presente.

Nel 1890, anno dell'inaugurazione del Cavallé-Coll di Saint Ouen de Rouen,

entry key to original concepts and linguistic departures.

The **Symphonie Gothique op. 70** has an unusual dedication: *Ad memoriam Sancti Andoeni Rothomagnensis* (Saint Ouen de Rouen in French), the Saint to whom is dedicated the abbey church where Aristide Cavallé-Coll constructed in 1890 one of the greatest masterpieces of his career as organ builder. After inaugurating this instrument, Widor undertook to compose a work inspired by its unique sound, so wonderfully modelled by the conformation of the colossal gothic arch of the temple, construction of which began in 1319. The result was, in a certain sense, a radical creation, intimately bound up with an architectural work, intent on evoking its spaces, lights and resonances.

In order to achieve this remarkable fresco in sound, Widor made use of innovative musical means. In the first place, there is the use of *Puer Natus*, the Introit of the Christmas Day Mass, as the subject for the fugue constituting the third movement, as the theme for the five variations of the fourth movement (three of which are in canon), as an arabesque and, lastly, as a *cantus firmus* in the toccata concluding the fourth movement.

The organ symphony genre is here extended to embrace contrapuntal development on the one hand and motifs drawn from plainchant on the other. Widor was aware of the latter in the particular form then in use in Paris. It is interesting to note that only a few years later, in 1903, Pope Pius X issued the *Motu Proprio*, in which he laid down that sacred music should have clear Gregorian inspiration. The **Gothique** is therefore a sacred symphony which combines sonata-form/symphonic development with severe contrapuntal procedures, and with a prescient eye towards the modal influences that would characterize 20th century musical language.

The composer never declared any further programmatic intentions to the four movements comprising the **Gothique**. It would not be difficult to attach events surrounding the Nativity to each of them, but we leave this to each person's individual interpretation.

Widor himself gave the first complete performance at Saint Ouen de Rouen on 28 April 1895, to the profound admiration of the public present.

In 1890, the year of the inauguration of the Cavallé-Coll organ of Saint Ouen de Rouen,

Colloquio con le Rondini
(Colloquy with the Swallows)
op. 140 n. 2

[Rec.]: Oboe 8' e Flauto 4'
[Pos.]: Dulciana 8'
Ped.: 8' dolce

Marco Enrico Bossi

III°: Musette
II°: Cor de nuit
I°: Violoncello
Ped.: Flûte 8'
sans accouplements

Andante
[Rec.]

Foto degli spartiti: Ida Ostini

SYMPHONIE GOTHIQUE
OP. 70
I. (Le monde des Elakhs)

G fonds 4, 8, 16 - P fonds 4, 8, 16 - R anches 4, 8, 16 - Ped fonds 4, 8, 16.

(pp = tutti.)

Moderato

Foto degli spartiti: Ida Ostini

Marco Enrico Bossi, fervente ammiratore delle scuole organistiche e organarie francese e tedesca, compose i *6 Pezzi per organo op. 70*, uno dei quali - il *Cantabile* - contiene la dedica a *M. Ch.M Widor*. Sappiamo inoltre che il 6 gennaio 1916 Bossi incluse nel programma di un concerto tenuto nella chiesa di Santa Maria delle Vigne in Genova un *Andante* e un *Finale* di una non meglio specificata Sinfonia di Widor (forse la Seconda o la Settima?) e che in una copia della Gotica, appose indicazioni di pedaleggiatura nel primo movimento, rivelando così di averlo studiato e forse eseguito. È noto infine che il *Preludio Festivo* di Bossi, composto nel 1898 e privo di num. d'op., nello stesso anno fu incluso in un numero della raccolta *L'orgue Moderne*, edita da Leduc sotto la direzione artistica di Alexandre Guilmant e di Widor. Non si ha notizia di corrispondenza diretta fra Bossi e Widor, ma come si scorge da questi pochi dati, verosimilmente si conoscevano o comunque reciprocamente stimavano tratti dei loro lavori organistici. Come nel caso della *Gotica* di Widor, anche i **Momenti Francescani op. 140** di Bossi rappresentano un importante punto di svolta nel linguaggio musicale del compositore

salodiano. Composti nel 1920, vennero eseguiti per la prima volta dall'autore a Roma il 6 novembre 1921 in occasione del concerto inaugurale dell'organo Tamburini del Pontificio Istituto di Musica Sacra. **Colloquio con le rondini** fu anche registrato da Bossi per l'*Aeolian Duo-Art Pipe Organ Recordings* di New York nel febbraio del 1925, a testimonianza di quanto fosse legato a questa composizione che, fatalmente, rimase l'ultima che interpretò poiché morì nel viaggio di ritorno dagli Stati Uniti. In quest'opera Bossi integra il gusto cromatico wagneriano con elementi neo-modali che, dagli inizi del XX secolo, avevano caratterizzato le avanguardie musicali europee. Ancora una volta però, l'innovazione stilistica non è una mera applicazione di modelli, ma nasce da una ricerca sulle proprietà timbriche dello strumento che nelle mani di Bossi si trasforma in un mezzo espressivo capace di interpretare lo spirito del tempo. In quest'opera è contenuto il fulcro della lezione di Debussy il quale, introducendo il *timbro* fra i parametri di sviluppo di un brano, aveva contribuito alla frammentazione del discorso formale. I temi diventano incisi, gruppi di accordi si alternano per contrasti

Marco Enrico Bossi, a fervent admirer of the French and German organ and organ-building schools, composed the *6 Pezzi per organo op. 70*, one of which – the *Cantabile* – is dedicated to *M. Ch.M Widor*. We also know that, on 6 January 1916, Bossi included in the programme of a concert held in the Church of Santa Maria delle Vigne in Genoa a not otherwise specified *Andante* and *Finale* from a Symphony by Widor (maybe the second or the seventh?). Moreover, he added pedal markings to his copy of the *Gothique*, showing that he had studied, and perhaps performed, it. We know, lastly, that Bossi's *Preludio Festivo*, composed in 1898 and without opus number, was included in that same year in the collection *L'orgue Moderne*, published by Leduc under the artistic editorship of Alexandre Guilmant and Widor. No direct correspondence between Bossi and Widor is known, but these few facts make it likely that they knew each other and certainly admired aspects of each other's organ works. As with Widor's *Gothique*, Bossi's **Momenti Francescani op. 140** represent an important turning point in the musical language of the composer from Salò.

Composed in 1920, they were first performed by Bossi himself in Rome at the inaugural concert of the Pontificio Istituto di Musica Sacra on 6 November 1921. Bossi also recorded **Colloquio con le rondini** [*Conversation with the swallows*] for the *Aeolian Duo-Art Pipe Organ Recordings* of New York in February 1925, as proof of his particular affection for this composition which was, alas, the last piece he played before dying on the voyage home from the United States. In this work, Bossi combines chromatic Wagnerian tones with the neo-modal elements that had become a feature of the early 20th century European avant-garde. Once again, stylistic innovation does not come from the outside, but derives from an examination of the timbres of the instrument which, in Bossi's hands, become an expressive device capable of interpreting the spirit of the times. The fulcrum of the work is provided by Debussy's example, where timbre itself becomes a musical means, with a consequent fragmentation of the formal argument. Themes become motifs, groups of chords are alternated for contrasting colours and all musical elements reappear

di colore e tutti gli elementi musicali si ripresentano in pannelli giustapposti e sempre variati, muovendosi all'interno di un tempo psicologico e non più lineare. L'organo non narra eventi della vita di San Francesco, ma gli aspetti più intimi della sua spiritualità: anche quando pare che tratteggi frammenti narrativi, è perché accenna al ricordo del loro suono, cogliendo un altro degli aspetti fondamentali della poetica di Debussy, cioè il valore della sinestesia, dell'esperienza che coinvolge più piani sensoriali.

Entrambe le opere scelte per questa prima registrazione dell'**organo Corna del Duomo di Bergamo** mostrano sia fino a che punto giunse la ricerca musicale di Bossi e Widor, sia l'alto valore spirituale conseguito dai due compositori attraverso il caleidoscopio della loro ricerca sonora e formale all'organo. La loro profonda differenza stilistica è dunque il risultato di un percorso simile che muove da radici musicali simili e questa scelta di repertorio vuole mettere in evidenza la duttilità di uno strumento che può raggiungere sonorità molto diverse pur conservando la sua granitica personalità timbrica.

Marco Cortinovis

Marco Cortinovis ringrazia:

- il **M° Andrea Macinanti** (Conservatorio di Bologna, I), per i preziosi consigli in fase di preparazione dei brani e dei testi del libretto;
- il **M° don Gilberto Sessantini** (Maestro di Cappella del Duomo di Bergamo, Italia), per la preziosa assistenza durante le sessioni di registrazione;
- il **M° Simone Vebber** (Conservatorio di Bergamo, I) per il prezioso lavoro di condivisione sull'interpretazione dell'opera organistica di Widor in occasione del progetto di esecuzione dal vivo delle 10 Sinfonie realizzato tra il 2018 e il 2019 dai due organisti;
- **Pietro Corna**, per l'assistenza tecnica durante le sessioni di registrazione;
- **Don Fabio Zucchelli**, per aver gentilmente ospitato questo progetto nel Duomo di Bergamo;
- **Francesco Amigoni**, per il puntuale supporto logistico durante le sessioni di prova e registrazione;

as superimposed, constantly varying, panels, moving according to a psychological rhythm and no longer a linear pattern. The organ does not narrate events from St. Francis's life, but the more intimate aspects of his spirituality. Even when it appears to be outlining narrative fragments, this is because it hints at their sound, grasping another fundamental aspect of Debussy's poetics: the value of the synaesthesia, of the experience involving several sensorial levels. Both the works chosen for this first recording of the Corna organ in Bergamo Cathedral demonstrate the full extent of Bossi's and Widor's musical explorations. They also show the high spiritual value achieved by both composers through the kaleidoscope of their investigation of the organ, both in sound and form. The profound stylistic differences between them are the result, therefore, of a similar path starting from similar musical roots. This choice of repertoire aims to display the ductility of an instrument that can provide widely different sonorities while conserving its own granitic tonal personality.

Marco Cortinovis

Marco Cortinovis thanks:

- **Maestro Andrea Macinanti** (Conservatorio di Bologna, I), for his precious advice while preparing the pieces and the booklet texts;
- **Maestro don Gilberto Sessantini** (Music director of Bergamo Cathedral, Italy), for his precious assistance during the recording sessions;
- **Maestro Simone Vebber** (Conservatorio di Bergamo, I), for his precious work in sharing the interpretation of Widor's organ works during the project by the two organists to perform all 10 of Widor's Organ Symphonies in concert in 2018-19;
- **Pietro Corna**, for technical assistance during the recording sessions;
- **Don Fabio Zucchelli**, for kindly allowing this project to take place in Bergamo Cathedral;
- **Francesco Amigoni**, for his ready logistic support during the rehearsals and recording sessions;

Allievo nella classe d'organo di Andrea Macinanti, si diploma in organo e composizione organistica presso il conservatorio "G.Frescobaldi" di Ferrara, perfezionandosi in seguito nella classe di Frédéric Desenclos presso il conservatorio di Orléans. Segue masterclass di interpretazione con Marie-Claire Alain, Eric Lebrun, Joris Verdin.

È invitato a suonare come solista in parecchi festival in Europa e in Sudamerica e dedica un'importante parte della propria ricerca interpretativa al repertorio italiano del XX secolo a al repertorio contemporaneo.

Ha diretto l'ensemble parigina *Voix Célestes*, proponendo la musica sacra francese del XIX e del XX secolo.

Nel 2011 l' *Abbaye de Royaumont* (Francia) gli commissiona la composizione delle musiche per organo per la pièce di teatro-danza *Etude pour la Sainteté* di Erica Di Crescenzo.

Dal 2014 prende parte al progetto *Playing so Munch* con il trombettista Alessandro Stella, un programma dedicato al pittore E. Munch che prevede contaminazioni con diversi tipi di arte. Nel 2014 fonda insieme al pianista Matteo Corio il duo *Affinità divergenti*, con l'obiettivo di eseguire e incrementare il repertorio per piano-forte e organo.



Ha inoltre preso parte a diverse produzioni della *Cappella Musicale della Basilica di Santa Maria Maggiore* di Bergamo sotto la direzione del M° Filippo Maria Bressan e del M° Cristian Gentilini e della *Fondazione Donizetti* di Bergamo sotto la direzione del M° Corrado Rovaris. Ha inciso dischi per Bottega Discantica, ClassicaDalVivo e Da Vinci.

Dal 2009 è organista presso la Cattedrale di Bergamo.

È docente di organo presso l'Accademia musicale Santa Cecilia di Bergamo e titolare della cattedra di Teoria, analisi e composizione presso il Liceo Musicale "V. Gambara" di Brescia.

Born in Bergamo in 1983, Marco Cortinovis studied organ with Andrea Macinanti and obtained a diploma in organ and organ composition at the "G. Frescobaldi" Conservatory of Ferrara (Italy). He won First Prize in the organ class of Frédéric Désenclos at the Conservatory of Orléans (France). He has attended interpretation masterclasses with Marie-Claire Alain, Eric Lebrun and Joris Verdin.

As soloist, he has given recitals at numerous organ festivals throughout Europe. Many of his programmes are dedicated to Italian organ music of the 20th century and to contemporary organ music.

In 2018 and 2019 he shared with the organist Simone Vebber a project to perform the 10 Organ Symphonies by Charles-Marie Widor in a series of concerts in Croatia, France, Italy and Switzerland.

In 2011, in Paris, he founded the ensemble *Voix Cèlestes* with the aim of exploring and disseminating French sacred music of the 19th and 20th centuries. They have performed in venues around Paris, at several French sacred music festivals and in Italy.

In 2011, the *Abbaye de Royaumont* (France) commissioned him to compose

an organ work for choreography by Erica Di Crescenzo, *Etude pour la Sainteté*.

Since 2014, with the trumpeter Alessandro Stella, he has taken part in the project *Playing so Munch*, where musical and visual arts interact and develop themes from the Norwegian painter with original pieces and improvisations.

In 2014, with the pianist Matteo Corio, he founded the ensemble *Affinità Divergenti*, with the intention of performing and enlarging the original repertoire for organ and piano. They have appeared in various Italian festivals.

He has played in several productions with the *Cappella Musicale of the Santa Maria Maggiore Basilica* of Bergamo (I) under the direction of F.M. Bressan and C. Gentilini and with the Choir of the *Donizetti Foundation* (I) under the direction of Corrado Rovaris.

He has recorded for the labels Bottega Discantica, Classica dal Vivo and Da Vinci.

Since 2009, he has been organist of Bergamo Cathedral (Italy) and organ teacher at the Accademia Santa Cecilia in the same city. He teaches theory, analysis and composition at the "V. Gambara" Musical Lyceum of Brescia.



*Registrato presso la
Cattedrale di S. Alessandro
in Bergamo, Italia a
novembre 2017
(Marco Enrico Bossi)
e maggio 2019
(Charles-Marie Widor)*

*Registrazione:
www.classicadalvivo.it*

*Tecnico del suono:
Paolo Guerini*

*Editing:
Marco Cortinovis
Paolo Guerini*

Grafica: G.C.M. srl, Bergamo

*Traduzione inglese:
A1 Language
di Christopher Howell*

Fotografie: Paolo Guerini