

## LE CARATTERISTICHE DEGLI ORGANI ITALIANI AL TEMPO DI ANTONIO DE CABEZÓN

### *THE CHARACTERISTICS OF THE ITALIAN ORGANS AT THE TIME OF ANTONIO DE CABEZÓN*

### *LAS CARACTERÍSTICAS DE LOS ÓRGANOS ITALIANOS EN LA ÉPOCA DE ANTONIO DE CABEZÓN*

**Pier Paolo Donati**

Università degli Studi di Firenze

#### **Sommario**

Nel 1548 Antonio de Cabezón ebbe modo di compiere un viaggio in Italia. In quell'occasione poté sicuramente conoscere e suonare gli organi italiani. Nuove fonti e inediti documenti hanno recentemente permesso di delineare un nuovo ed attendibile profilo degli organi italiani delle origini. Eliminati falsi storici, errori di cronologia e luoghi comuni, l'acquisizione di dati tecnici diversi da quelli tramandati dalla tradizione hanno aperto ad una nuova prospettiva storica di cui qui viene dato conto. All'illustrazione aggiornata delle caratteristiche degli organi italiani del Rinascimento seguono le indicazioni di prassi esecutiva che ne derivano, e un confronto con gli strumenti spagnoli praticati da Antonio de Cabezón.

#### **Parole chiave**

Ripieno, Principale, Flauto, Raddoppi, registri, unione, spico, spirito, tasti 'spezzati', ambito tastiera, ance, regali.

#### **Abstract**

In 1548 Antonio de Cabezón was able to take a trip to Italy. On that occasion, he could certainly learn and play the organ Italian. New sources and unpublished documents have recently enabled us to identify a new and reliable profile of the organs of Italian origins. Eliminated false history, errors of chronology and clichés, the acquisition of technical data other than those handed down by tradition have opened a new historical perspective of which is here given an account. Updated illustration of the characteristics of the organs

of the Italian Renaissance follow the guidelines of performance practice entailed and a comparison with the Spanish instruments practiced by Antonio de Cabezón.

#### **Key words**

*Ripieno, Principale, Flauto, Raddoppi*, stops, couplers, *tasti 'spezzati'*, keyboard range, reeds, regal.

#### **Resumen**

En 1548 Antonio de Cabezón fue capaz de hacer un viaje a Italia. En esa ocasión, él sin duda podría aprender y tocar el órgano italiano. Las nuevas fuentes y documentos inéditos, nos han permitido recientemente para identificar un perfil nuevo y confiable de los órganos de origen italiano. Eliminado los errores históricos, falsos de fecha y clichés, la adquisición de los datos técnicos distintos de los transmitida por tradición han abierto una nueva perspectiva histórica de la cual aquí se da cuenta. Ilustración actualizada de las características de los órganos del Renacimiento italiano sigue las directrices de la práctica interpretativa que derivan de ella y un enfrentamiento con los instrumentos españoles practicadas por Antonio de Cabezón.

#### **Palabras clave**

*Ripieno, Principale, Flauto, Raddoppi*, registros, acoplamientos, *tasti 'spezzati'*, extensión del teclado, lengüetas, regal.

Quando nel 1548 Antonio de Cabezón sbarcò nel porto di Genova al seguito del principe Filippo in viaggio per le Fiandre, nella capitale della Repubblica si potevano ascoltare alcuni strumenti di Giovanni Torriano; tutti degni di nota, in quanto erano stati costruiti secondo le regole della nuova arte degli organi.

In Italia, il primo passo di un completo rinnovamento dei canoni costruttivi, concluso nel corso nella seconda metà del Quattrocento, fu la nascita del *Ripieno*; termine che compare per la prima volta nel 1473. L'adozione di questa nuova struttura, alquanto diversa dalle *misture ordinate* praticate fino ad allora, aveva interrotto una tradizione secolare e mutato la principale caratteristica sonora della manifattura tardogotica. Infatti, nelle *misture ordinate* erano presenti replicati armonici in quinta (Quinta, Duodecima, Decimanona, ecc.) che i maestri italiani esclusero dal *Ripieno* in favore dei più consonanti armonici in ottava (Ottava, Decimaquinta, Vigesimaseconda, ecc.); spesso raddoppiandone e triplicandone le file. In tal modo si ottennero organi che le fonti definiscono *dulcis* e di *optima vox* (1480), di *spirito condeciente et conveniente* (1496), *pieni di voce e ben intonati* (1499). Alla predilezione per il 'colore' scuro e nasale che distingueva le antiche *misture* si era sostituito un ideale timbrico di chiarezza e di trasparenza, di *dulcedo* e *soavitas* che rimarranno nei secoli il tratto distintivo dell'organo italiano.<sup>1</sup>

Il secondo passaggio, di non minore rilievo, fu la nascita dei registri. Distinte le *channe di fuori* di stagno (1473), ovvero le *Cannas grossas*, si riunirono quelle del *Ripieno* separandone il primo armonico: l'*Ottava*. Un documento del 1483, dove per la prima volta vengono elencate le file con cui veniva costituito il *Ripieno*, mostra la struttura di un organo italiano delle origini dotato di registri:

*unum registrum ad Cannas grossas, alium ad octavas cannas  
et ad quintadecimam, ad decimanonam, ad vigesimasecundam,  
et ad fiautos [...].*

Nel rogo del 1483 si stabiliva dunque che l'organo dovesse avere un primo registro di *Cannas grossas*, un secondo di *Ottava*, un terzo con le file di XV-XIX-XXII riunite, un quarto di Flauto. Negli anni ottanta le *Cannas grossas*

<sup>1</sup> Per tutte le citazioni relative al Quattrocento: DONATI, XVIII (Pistoia, 2006): 3-22, 99-128, 195-242; XIX (Pistoia, 2007): 20-36. Il primo armonico in quinta ammesso nella nuova struttura sonora è la Decimanona; ma vi sono anche strumenti dove la XIX è assente dal *Ripieno*: come a Lucca in San Pier Maggiore (Domenico di Lorenzo, 1495), a Sacile in San Nicolò (Antonio Dilmani, 1496), a Bergamo in San Domenico (Ambrogio Dell'Alpa, 1506), ecc.

assumono stabilmente il nome di *Principale* (*canne principales de stagno*), o quello di *Tenore* (*il p° registro serà li tenori anteriori che serà tuto de stagno*, 1488); mentre viene avviata la separazione delle file del *Ripieno*, completata nell'ultimo decennio del Quattrocento.

Il *Flauto*, primo registro di imitazione, compare negli organi italiani nel corso degli anni settanta. Lo prevede Lorenzo da Prato nel 1471 per il grandioso organo di 24 piedi terminato nel 1475 in San Petronio a Bologna; lo costruisce Stefano Pavoni nel 1474, per un organo destinato alla *cambra de musica* di Alfonso d'Aragona alla corte di Napoli.<sup>2</sup> In seguito, tutti gli organi costruiti sia nel Nord sia nel Sud della Penisola saranno dotati di questo registro. La stilizzazione organistica del popolare strumento ottenne un successo straordinario. Lo dimostrano le aggiunte nel 1486 di *uno registro de Fiàuti* all'organo del duomo di Modena, e nel 1489 in quello del duomo di Ferrara: *a chason se possi sonar el son de li flauti li quali non era a dito organo*. Si trattava di strumenti costruiti tra il 1461 e il 1468, quando evidentemente il nuovo registro di canne che imitavano il suono del Flauto non era ancora praticato.

Verso la fine del Quattrocento, riformati gli antichi canoni costruttivi, si era giunti a disporre di strumenti *a la moderna*; come si scrive nei documenti in varie occasioni. Tra le loro caratteristiche, vi erano appunto quelle di tastiere *a la moderna*, ovvero dotate di *omnibus semitonis* fino dal 1441; di organi *a la moderna con le tire*, dopo il 1460 detti registri; di accordature secondo la *tempera moderna*, con cui dal 1468 si ottenevano terze maggiori consonanti.<sup>3</sup> La disposizione fonica *a la moderna* di un organo rinnovato era dunque un *Tenore* o *Principale*, un *Ripieno* a file separate, un *Flauto* in XV. Sia il primo registro, sia le file del *Ripieno* erano sovente raddoppiate o triplicate, interamente o nei soprani. Ed è proprio ai *Raddoppi* che si devono *unione* e

<sup>2</sup> Nel rinnovamento dell'arte degli organi, Lorenzo da Prato svolse un ruolo da protagonista; nel Centro Italia ma anche a Napoli, dove venne chiamato da Alfonso I nel 1471. Il fatto che Stefano da Salerno adottò il registro del Flauto nel 1474 è una dimostrazione ulteriore dei debiti contratti dalla Scuola napoletana delle origini con il rappresentante della manifattura toscana. Il rinnovamento venne infatti operato principalmente in Toscana, prima da Matteo quindi da Lorenzo, entrambi da Prato; e dal 1480 da Domenico di Lorenzo da Lucca, di cui sarà citato più avanti un organo dalle caratteristiche straordinarie. Di rilievo anche l'attività di altri maestri nel Centro della Penisola; tra questi si citano Giovanni da Mercatello e Rinaldo Pelliccioni di Colle Val d'Elsa (sua è la disposizione fonica del 1483 citata nel testo). Il 24° di Lorenzo da Prato in San Petronio a Bologna si conserva nella sostanza degli elementi costitutivi, a cominciare dalle canne, ed è perfettamente valutabile.

<sup>3</sup> La *tempera moderna* (temperamento regolare di ¼ di comma sintonico) consentiva l'acquisizione di otto terze maggiori pure, prive cioè di battimenti.

consonanza straordinarie, profondità di suono e avvolgente ‘calore’ come dimostrano gli strumenti ancora conservati.<sup>4</sup>

L’invenzione dei registri aveva permesso sia di creare timbri diversi sia di variare la dinamica. Con la possibilità di modificare il timbro e il colore dell’organo si poteva stabilire quale veste sonora meglio aderisse alle nuove forme musicali, che proprio allora nascevano sulle tastiere degli organi (*Recerchari, Motetti, Canzoni*); mentre l’impiego delle gradazioni dinamiche consentiva agli ascoltatori di apprezzare prospettive sonore e diversità di piani negli stessi ambienti dove i maestri delle arti figurative mostravano sulle pareti i nuovi miracoli della restituzione prospettica.

Gli ideali timbrici che stavano a fondamento del nuovo mondo dei suoni ebbero lunga vita. Basti pensare che le risorse sonore fondamentali degli organi sui quali nacquero le grandi pagine del Rinascimento e del primo Barocco, da Merulo, ai Gabrieli, a Frescobaldi, erano le stesse degli strumenti costruiti verso la fine del Quattrocento, al termine del rinnovamento dei canoni costruttivi operato dai padri fondatori della nuova arte italiana degli organi.

## L’ARTE DEGLI ORGANI NEL NORD ITALIA

Gli strumenti costruiti da Giovanni Torriano a Genova verso la fine del Quattrocento avevano le caratteristiche sopra descritte, e la stessa disposizione fonica. L’organo di Sant’Agostino del 1499 era *de decem pedibus et cum sex registris*, mentre quello di San Lorenzo del 1491 era di *pedum tresdecim ab ore*. Quest’ultimo era forse stato costruito di maggiori dimensioni in quanto San Lorenzo è il duomo della città.<sup>5</sup> Le misure della prima canna indicano che si trattava di strumenti impostati sul Fa, dotati di tastiere di 47 tasti (Fa<sub>0</sub>-Fa<sub>4</sub>, senza Fa<sub>0</sub><sup>#</sup> e Sol<sub>0</sub><sup>#</sup>); un ambito allora consueto per organi, cembali e clavicordi.<sup>6</sup> Su questi ‘classici’ organi di 12 piedi si poteva suonare nelle tessiture di 16 e di 8 piedi, nonché in quella di 4, come attestano le fonti sulla prassi esecutiva; duplicando in tal modo le possibilità timbriche, i ‘colori’, il numero delle registrazioni praticabili.<sup>7</sup> L’organo di San

Lorenzo, sul quale Giovanni Torriano intervenne nel 1502 per una completa revisione, avrà avuto lo stesso numero di registri di quello di Sant’Agostino, e la disposizione fonica comune a tutti gli strumenti di quegli anni; ovvero: *Tenore*, file di *Ripieno* separate, un *Flauto*.<sup>8</sup>

Fu questo lo strumento che Antonio de Cabezón ebbe occasione di ascoltare e forse di suonare quando partecipò, come c’è ragione di credere, alle musiche delle cerimonie ufficiali. Difatti, già dal 1540 nel duomo di Genova all’arrivo e alla partenza del doge i musicisti di palazzo, otto tromboni e cornetti, suonavano *su l’organo* o in altra parte rilevata; per l’arrivo in città del figlio di Carlo V nel 1548, in cattedrale si saranno disposte musiche ancora più fastose e solenni.<sup>9</sup>

Antonio de Cabezón partì da Genova senza vedere l’organo che di lì a poco avrebbe sostituito quello del Torriano; infatti, Giovan Battista Facchetti comincerà a costruire il nuovo strumento soltanto nel 1552.<sup>10</sup> Il musicista spagnolo avrà tuttavia modo, in una successiva tappa del viaggio, di apprezzare un’altra rilevante opera di questo grande maestro del Rinascimento italiano; infatti la comitiva diretta nei Paesi Bassi doveva raggiungere la Germania passando per Milano, Cremona, Mantova e Trento.

A Milano operava Giovanni Giacomo Antegnati. Al tempo della visita del principe Filippo al ducato milanese, allora conteso tra Francia e Spagna, degli organi costruiti dall’Antegnati si segnalava quello del 1537 di San Nazaro in Brolo. Queste le sue caratteristiche:

*de pedi undeci con registri noni separati l’uno da l’altro.*  
*Item pacto*  
*che sia debitore fare le canne del primo registro de bono stagno et fine,*  
*secundo registro in octava del principale, terzo registro in quinta decima,*  
*quarto registro in decima nona, quinto registro in vigesima secunda, sexto*  
*in vigesima sexta, septimo registro in vigesima nona,*  
*l’octavo registro*

4 Oltre al Lorenzo da Prato in San Petronio, si conservano nel Centro e nel Nord della Penisola molti organi dei primi anni del Cinquecento con queste qualità e caratteristiche. Alcuni saranno citati più avanti.

5 TARRINI, XXXVI (Bologna, 2003): 155, 159, 170, 175. La lunghezza del primo corpo sonoro era legata al ‘corista’: diverso negli anni e nelle varie parti della Penisola, nonché scelto in funzione dell’uso a cui veniva adibito lo strumento. Forse nel duomo la pratica dei concerti con strumenti, come si vedrà più avanti, chiedeva un ‘corista’ più basso.

6 DONATI, XXIX (Basel, 2005): 85-92.

7 DONATI, 2012: 128-130.

8 TARRINI, XXXVI (Bologna, 2003): 175. Si trattava di *aptare, acordare et reparare* [...] *secretam et omnes alia* [...] *non comprehenso ponte*. La necessità del ponte per l’intervento del 1502 fa pensare che l’organo fosse a doppia facciata, e posto su un poggolo elevato direttamente sul pavimento; come nel caso dell’organo bolognese di Lorenzo da Prato: DONATI, XVIII (Pistoia, 2006): 195-216.

9 DONATI, XXI (Pistoia, 2009): 8.

10 Lo strumento di 12 piedi era dotato di due Tenori, *uno de stagno et l’altro de piombo*, Ripieno esteso alla XXIX (XXVI e XXIX raddoppiate), Flauto in VIII. Aveva una tastiera di 50 tasti (Fa<sub>0</sub>-La<sub>4</sub>, senza Fa<sub>0</sub><sup>#</sup>, Sol<sub>0</sub><sup>#</sup> e Sol<sub>4</sub><sup>#</sup>), somiere a vento e sei mantici: LUNELLI, 1958: 24-25.

*in flauto in quinta decima, nono registro uno altro flauto in octava [...]»<sup>11</sup>*

La tastiera di *cinquanta attasti* era collegata al *pedale*, la cui normale estensione al tempo era di 21 note (Fa<sub>0</sub>-Re<sub>2</sub>). Come si vede, nel 1537 la manifattura degli organi registrava alcune novità rispetto al tempo di Giovanni Torriano; anche se nessuna ascrivibile all'Antegnati.<sup>12</sup> Difatti, il Ripieno aveva raggiunto con file separate la XXIX già nel 1506 in un progetto di Giovanni Donadio; mentre era stato Giovan Battista Facchetti nell'organo costruito nel 1514 nel duomo di Reggio Emilia ad adottare per primo due registri di Flauto (in VIII e in XV); e l'ambito di 50 tasti (Fa<sub>0</sub>-La<sub>4</sub>, senza Fa<sub>0</sub><sup>#</sup>, Sol<sub>0</sub><sup>#</sup> e Sol<sub>4</sub><sup>#</sup>) era stato impiegato da Domenico di Lorenzo da Lucca nell'organo della SS. Annunziata di Firenze (1509-21), uno strumento che tuttora si conserva in perfetta efficienza.

Si deve al Facchetti anche la prima adozione nel 1538 del Flauto nella taglia di XII; egli intendeva *farlo in duodecima perche la opera vene essere migliore fa anche varie voce con tutti li altri registri*. La frase sulle *varie voce*, dettata al notaio da Giovan Battista Facchetti, prova che almeno dagli anni trenta si era alla ricerca di nuovi timbri e di nuovi colori organistici. Di questa ricerca è in certo senso conferma anche la preziosa tabella di variazioni, *Tutti li modi di sonar con l'Organo*, scritta da Vincenzo Colombi nel 1558.<sup>13</sup> Al

11 GHIELMI, 1995: 382. Di solito, la pedaliera non disponeva di registri propri; tuttavia, vi erano casi di un secondo Principale che rispondeva solo al pedale.

12 Per tutti i riferimenti bibliografici e documentari relativi agli sviluppi dell'arte degli organi in Italia nel Cinquecento, ove non diversamente indicato: DONATI, XV (Pistoia, 2003): 13-55, 117-149, 179-225; XVI (Pistoia, 2004): 3-50. Benché pubblicato prima, si tratta di un'ideale prosecuzione del saggio monografico sul Quattrocento citato a nota 1. Per delinearne un profilo storico attendibile (che ancora mancava) dell'organo italiano del Rinascimento e del Barocco era necessario prima di tutto sgombrare il campo da luoghi comuni e da nozioni errate; come quella che vedeva nell'Hermans la figura di un pioniere (mentre quando giunse in Italia a metà Seicento le 'novità' che portava erano note nella Penisola da più di cent'anni), o il mito degli Antegnati (quando i veri innovatori erano stati prima Lorenzo da Prato e Domenico di Lorenzo da Lucca, quindi Giovan Battista Facchetti, Giovanni Cipri ecc.). Un'analisi storica fondata su nuove fonti e inediti documenti ha così ribaltato la consueta prospettiva storiografica, che limitava l'arte organaria italiana al punto focale del Ripieno, a una coppia di Flauti e alla Voce Umana battente; ignorando o trascurando la diffusa pratica dei registri ad ancia, dei registri coperti, a fuso, a *cannello*, la stilizzazione organistica del corno alla maniera italiana, ecc. Nella speranza di un incremento della ricerca, di queste acquisizioni si sono resi edotti anche i colleghi che non praticano la lingua italiana: DONATI, XXXIV (Laaber, 2005): 7-31; XXXV (Laaber, 2006): 59-94.

13 POL, 1996: 3. Sono elencate 14 maniere di *sonar con l'Organo*: dal Ripieno completo alle registrazioni 'vuote', da *Octava e flauto*, *sonar da Basso al Flauto con il fiffaro* (ovvero Tremolo), ecc.

Colombi, il più rilevante maestro attivo a Venezia nel Rinascimento, si deve anche l'invenzione di una nuova risorsa sonora, per allora inedita in Italia; è infatti il primo costruttore della Penisola ad impiegare canne coperte nei suoi strumenti. Nel 1544 Vincenzo Colombi aggiunse all'organo del Santo di Padova un *registro de fiffari*; ovvero una fila di canne di metallo tappate, da usarsi con il *Tremolo* per stilizzare il flauto traverso. Il nuovo strumento era pervenuto nella Penisola dalla Germania intorno al 1530, e veniva di preferenza suonato *con fiato tremolante*, che aggiungeva ornamento alla melodia.<sup>14</sup>

Giunto a Cremona, Antonio de Cabezón avrà certo avuto modo di vedere e di suonare l'organo del duomo terminato due anni prima da Giovan Battista Facchetti e già divenuto un vanto della città e un richiamo per i forestieri. Si trattava di un grandioso strumento con monumentali canne di 24 piedi in facciata, come fino ad allora se ne erano vedute solo in San Petronio a Bologna (Lorenzo da Prato, 1471-75).<sup>15</sup> L'organo disponeva di un vasto Ripieno, che con i Raddoppi raggiungeva le undici file di canne, di Flauti in VIII e in XII (rispetto al Principale di 12'), di una tastiera dotata di sette tasti 'spezzati' per Sol<sup>#</sup>/La<sup>b</sup> e Re<sup>#</sup>/Mi<sup>b</sup>, di un somiere maestro a vento articolato in due parti e di 11 mantici.<sup>16</sup>

14 AGRICOLA, 1545: 171. Il flauto traverso riscosse un grande successo, come assicurano le fonti; da cui la sua stilizzazione organistica, come era avvenuto per il flauto dritto. Nel 1571 viene chiesto ad Emiliano e Giuliano Zacchino di ridurre *fiffaros tremulos ad usum modernum*, ovvero di intervenire sul *registro de fiffari* che era stato confezionato dal Colombi nel 1544: DONATI, XV (Pistoia, 2003): 45. Si trattava di sostituire i vecchi *fiffari tremolanti* con il nuovo registro della *Voce Umana* battente sul Principale, che verso il 1570 veniva adottato per la prima volta.

15 Non erano rari gli organi fondati sul Principale *Contra basso* o *sottobassi* come veniva chiamato quello di 20-22 piedi (misura del tempo), solo che il registro era di piombo e collocato all'interno della cassa. Così a Venezia in San Marco (Urbano Spiera, 1488-90), a Milano in San Marco (Leonardo da Salisburgo, 1507), a Cremona in Sant'Agostino (Nicolò Tezani, 1533), a Piacenza nel duomo (Giovan Battista Facchetti, 1539). Avevano inoltre inviato progetti per organi di 24' il Facchetti nel 1515 e Bernardino Vicentino nel 1516, rispettivamente ai fabbricieri del duomo di Milano e a quelli del duomo di Udine. Nella seconda metà del secolo, si contano gli organi di 24' del duomo di Milano del 1552 (Giovanni Giacomo Antegnati, interno alla cassa), del duomo di Pisa (Francesco Palmieri e Giorgio Steiner), del duomo di Orvieto 1579-1600 (Domenico Benvenuti e Vincenzo Fulgenzi), di San Giovanni in Laterano a Roma del 1599-1600 (Luca Blasi); gli ultimi tre con i *sottobassi* in facciata. Si veda per tutti i riferimenti: DONATI, XV (Pistoia, 2003): 13-55, 117-149, 179-225; XVI (Pistoia, 2004): 3-50.

16 Le ragioni della scelta del somiere a vento e la sua struttura sono così spiegate dal Facchetti nel progetto per l'organo di 24' del duomo di Milano del 1515: *et li faro uno sumerio a vento, el qual sumero è quello dove stanno piantate le canne ed dano il vento a epse canne. Et se chiama essere a vento per essere facto circa de quattro miglia peci e questo si fa per fare l'opera sicura per essere opera grande* (LUNELLI, 1958: 22-23).

Giovan Battista Facchetti è anche il primo costruttore di registri ad ancia. Nel 1525 il consiglio della Comunità di Crema, con il fine dichiarato di ottenere allo strumento il primato su tutti gli organi italiani, commette al Facchetti l'aggiunta di un registro di *Tromboni* e uno di *Cornamuse* all'organo del duomo: *Trombonis et Piferis alterove Cornamuse quibus quidem additis organum illud ceterorum totius Italie organorum obtinebit principatum*.<sup>17</sup> Un decennio dopo qualche cosa di simile avviene anche a Brescia. Nel 1536 Giovanni Giacomo Antegnati, *per far l'opra più elletta, nonché per amor della patria sua et per honor suo*, si offre di costruire nell'organo del duomo *dui registri de una nova foza di canne qual canne saran cento qual faranno varij soni como sarra cornemuse, cornetti et simile*.

Come si vede, in un primo tempo la costruzione dei registri ad ancia appare legata al vanto cittadino e all'amor proprio del costruttore. In seguito, la manifattura di questi speciali registri di imitazione si fece più consueta e corrente. Ad esempio, nel 1541 Giovanni Cipri prevede per l'organo di San Francesco a Rovigo un *registro de cornamuse*; nel 1540 colloca i *Tromboni* in quello del duomo di Carpi; nel 1539 destina ai *Tromboni cane n.º quarantaduij* nell'organo di 12' di San Francesco a Piacenza.<sup>18</sup> Tra tutti i maestri d'organo italiani del Rinascimento, Giovanni Cipri (c. 1505-1575) fu probabilmente il campione delle canne ad ancia; almeno a giudicare dal largo uso che fece di questi registri *straordinari*, come allora venivano detti nelle fonti. Basterà dire che nel 1551, in un organo dove aveva previsto tre Flauti, volle disporre anche tre registri ad ancia dalla foglia diversa: due *Regali*, detti *Cornamuse* e *Voce Umana*; le *Trombe squarciate*, con risuonatori più sviluppati in altezza. Questo il passo della lettera che descrive lo strumento:

*gli potrà dire che nell'organo vi volete le cornamuse, tre registri di flauti con quell'altro registro che fa le voci humane et le trombe squarciate, brevemente con tutti quei particolari registri che sonno in questo nostro organo di Bologna*.<sup>19</sup>

Nello strumento costruito dal Cipri nel 1551 il numero dei registri *straordinari*, o 'di concerto', era dunque giunto ad eguagliare quelli *ordinari* del Principale e del Ripieno; una proporzione che fino a qualche anno fa si riteneva inverosimile, e quasi impossibile negli organi italiani.<sup>20</sup> A corredo di questi registri *straordinari*, è sempre il Cipri per primo a far comparire nel 1559 il triplice stigma dei *tremolanti et uccelli et tamburri et altre galanterie che vi si ricercano*.<sup>21</sup> Si tratta di accessori che andavano ad integrare il già ricco quadro sonoro voluto dai maestri d'organo del Rinascimento; al seguito di un gusto manieristico che chiedeva all'arte dei suoni l'effetto a sorpresa, gli inganni acustici, l'imitazione dei nuovi strumenti a fiato; dopo la stilizzazione del flauto dritto, e di quello traverso. Secondo una fonte attendibile, *molti forestieri virtuosi* che accorrevano sotto le cantorie di quegli organi *straordinari* restavano in forse se stessero ascoltando *stromenti naturali, ò pure artefiziali*.<sup>22</sup>

## L'ARTE DEGLI ORGANI NEL CENTRO ITALIA

Anche in Toscana si praticarono registri ad ancia, e uno speciale Regale di nome *Sordine* ebbe larga fortuna. Nel 1545 Bernardo da Argentina pone il registro delle *Sordine* nell'organo del duomo di Firenze, e la stessa cosa fa vent'anni dopo Onofrio Zeffirini collocandole in facciata nell'altro strumento contrapposto.<sup>23</sup> Nel 1539 Luca da Cortona aggiunge le *Sordine* al monumentale organo di 16 piedi che lui stesso aveva costruito nel duomo di Arezzo tra il 1534 e il 1536. Articolato in sette facciate, replica quello perduto che Domenico di Lorenzo aveva

17 MISCHIATI, XXII (Bologna, 1984): 102.

18 La tastiera aveva il consueto ambito  $Fa_0$ - $Fa_4$ , ma il numero delle canne (42) indica che il registro iniziava dal  $Do_2$ ; forse perché nelle frequenze gravi era difficile ottenere un bel suono dai *Tromboni*. Le *Cornamuse* e in genere i *Regali* avevano tube corte, mentre i *Tromboni* disponevano di padiglioni dotati di maggiore sviluppo; senza raggiungere la lunghezza 'reale' (ovvero quella dei registri ad anima di miglioranza corrispondente). Ai registri ad ancia, negli organi citati del 1539 e del 1540, il Cipri rispettivamente associa *uno registro che fa fare il tremolo e uno registro detto il tremolo*. Difatti, il registro meccanico del *Tremolo* o del *Tremolante* veniva unito al registro ad ancia per migliorare l'effetto di imitazione. In relazione all'organo del duomo di Cremona del Facchetti, Giovan Battista Morsolino scrive nel 1582: *Vi si potrian poi aggiungere, o vogliate un registro di canne imitante le voci humane aiutate dal tremolo o ch'imitassero gli fiffieri o traverse, stromenti da fiato, similmente col tremolo, come si trovano ne gl'organi di Santo Pietro et di Santa Agata in Cremona; et quei tai registri fanno effetto mirabile col tremolo ch'è la dolcezza et gratiosita di esse voci* (MISCHIATI, 2007: 211-212).

19 Lettera inviata a Ravenna il 3 Febbraio 1567, relativa ad un organo costruito dal Cipri in Bologna nel 1551: CASADIO, XVI (Roma, 1939): 173.

20 Sul progresso della ricerca, e su quanto prima erroneamente ritenuto dagli organologi, si veda quanto detto alla nota n. 12.

21 Il verso degli uccelli è imitato dal gorgoglio di piccole canne, rivoltate a sfiorare l'acqua di una vaschetta; il rullo del tamburo è mimato dai battimenti prodotti da due o più canne di legno della taglia di circa 6-4'. Il *Tremolo* poteva essere a vento perso, o collocato nel canale del vento; in questo caso si ottenevano ulteriori effetti espressivi: DONATI, XXIV (Bologna, 1986): 71.

22 BANCHIERI, 1609: 14.

23 Le *Sordine* poste in facciata dallo Zeffirini avevano i risuonatori verticali. In Spagna nel 1588 Gaspar Marín poneva in facciata le *Dulzainas* con i risuonatori orizzontali: primi esempi di una *Lengüeteria tendida* dalla grande fortuna: LAMA, XVIII (Zaragoza, 2002): 23.

collocato nel 1496 in San Pietro a Roma. I registri del Principale, VIII e XV sono raddoppiati dal Si<sup>b</sup><sub>1</sub>, il Ripieno è esteso alla XXIX (XXVI e XXIX unite), il Flauto è in XV. L'organo ha una tastiera di 62 tasti con prima ottava 'cromatica', priva del solo Do<sup>#</sup><sub>0</sub> (Do<sub>0</sub>-La<sub>4</sub>, con 6 tasti 'spezzati' per Sol<sup>#</sup>/La<sup>b</sup> e Re<sup>#</sup>/Mi<sup>b</sup>).<sup>24</sup>

Una tale ampiezza, e la configurazione del manuale, necessitano di una spiegazione. Nel Rinascimento gli strumenti costruiti in Italia hanno tastiere più ampie di ogni altra scuola europea. Mentre nel 1475 l'organo di Lorenzo da Prato disponeva di 51 note (quattro ottave e una terza, Fa<sub>1</sub>/La<sub>3</sub>), cento anni dopo il fiammingo Gilles Brebos praticava ancora ambiti limitati a soli *quaranteuno esclefs embas cefaut* (Do<sub>1</sub>-La<sub>4</sub>, prima ottava 'corta').<sup>25</sup> Nel 1564 il grande organo di Notre Dame a Parigi aveva una tastiera di quattro ottave (45 tasti), mentre nel 1567 quella di Onofrio Zeffirini del duomo di Firenze disponeva di 57 tasti (Fa<sub>1</sub>-Fa<sub>4</sub>, con 5 tasti 'spezzati').<sup>26</sup>

Anche i tasti 'spezzati', ovvero il *terzo ordine* di cui parlano i documenti, furono una caratteristica delle tastiere degli organi italiani. Dalla prima attestazione nel 1468 al 1610 circa si contano almeno 35 organi italiani dotati di un numero variabile di tasti 'spezzati': da tre, per organi di 6' o di 8', a sette per quelli di 12', 16' o 24'; mentre nel resto d'Europa si hanno notizie sulla loro adozione solo dal 1612, ad eccezione del caso isolato di Granada del 1542.<sup>27</sup>

La nota di inizio e la configurazione 'cromatica' della tastiera dell'organo di Luca da Cortona del duomo di Arezzo sono caratteristiche della manifattura toscana. In Italia tra Quattro e Cinquecento gli organi erano di solito fondati sul Fa: di 12 o 24 piedi i grandi da *poggiolo* o *da muro*, di 6 e 3' i medi e piccoli. Fino a pochi anni fa si riteneva che organi e cembali basati sul Do datassero dagli anni '40, basandosi sulle documentate discese al Do di 16 piedi del Facchetti (Piacenza 1538) e del Cipri (Carpi 1539), nonché sulle locuzioni *gionta ala spagnola* (1542) e *more ispano* (1544) usate dal Facchetti a significare il supplemento dei tasti Mi Re Ut nella ben nota configurazione della prima ottava 'corta'.

I richiami al *more ispano* coincidono con quanto afferma Ramos de Pareja nel 1482, circa la nota di inizio delle tastiere; che per lui sono il Do in Spagna, e il Fa in Italia; benché questo contrasti con quanto scrive Francisco Correa de Arauxo nella *Facultad Organica* del 1626: *hechas para Organos antiquos que su primer signo es fefaut grave [e mancano di] cefaut, desolre, y elami sograves*.

Comunque stiano le cose, prima del 1540 in Italia si costruivano organi *cominciando in Ceffaut maggiore seguendo il tastame disteso et non alla spagnola*, come attesta il contratto per l'organo del duomo di Arezzo; dunque in base Do con il *tastame disteso*, e non nella forma 'diatonica' *more ispano* (ottava corta). Che questo avvenisse anche negli anni in cui Ramos de Pareja era in Italia lo dimostra il progetto che Domenico di Lorenzo presenta agli Operai del duomo di Lucca nel 1484. Egli prevede infatti un organo di 16' con prima ottava cromatica, meno il Do<sup>#</sup><sub>0</sub>:

*Giungervi el MI, el RE, et l'UT [...] et fare al dicto organo intra el MI, et lo RE, cioè di sotto la canna grossa uno tasto nero che si chiama FA del secondo ordine [...] et li tre tasti neri, cioè del secondo ordine appresso alla canna grossa.*<sup>28</sup>

Questa configurazione 'cromatica' della prima ottava ebbe un seguito. Hanno infatti la stessa caratteristica gli organi di 8' di Monte San Savino del 1506 e di 4' di Siena del 1519 di Giovanni Piffero, il 16' del 1534 di Luca da Cortona, il 4' con 47 tasti *incipienti in Cefaut et devenienti per estensum* di Todi del 1563 di Agostino Romani.<sup>29</sup> Come vedremo subito, oltre all'innovazione dell'ottava cromatica, alla Scuola toscana va probabilmente attribuita anche quella dell'ottava 'corta'.

## L'ARTE DEGLI ORGANI NEL MERIDIONE D'ITALIA

In Italia la prima attestazione di una tastiera iniziante da Do con prima ottava corta si incontra a Napoli nel 1505. In quell'anno Giovanni Donadio, allievo di Lorenzo da Prato, costruisce un organo dove i corpi sonori si scalavano secondo l'ordine: *prima canna incipientem ut et residuum re mi fa sol la*. Chiamato a Napoli una prima volta da Alfonso d'Aragona nel 1471 per costruire nella cappella palatina un *grande organo, in legno scolpito e dorato*, Lorenzo da Prato vi tornò nel 1476 preceduto da una lettera di Lorenzo il Magnifico, vi costruì organi destinati alle chiese cittadine, ad Amalfi e a Capua, poi presi a modello dai committenti napoletani, vi morì in data imprecisata.<sup>30</sup>

<sup>24</sup> Lo strumento è conservato in perfetta efficienza. DONATI, GIORGETTI, 1990.

<sup>25</sup> Per Brebos: GHIELMI, XXII (Bologna, 1984): 16.

<sup>26</sup> Per Notre Dame: DUFOURCQ, 1975, vol. III: 47; per gli organi del duomo di Firenze: GIACOMELLI, SETTESOLDI, 1993: 47, 59.

<sup>27</sup> DONATI, XVI (Pistoia, 2004): 9.

<sup>28</sup> Su tutta la questione dell'inizio delle tastiere da Do, 'cromatiche' prive del primo Do<sup>#</sup> o 'diatoniche' con ottava corta: DONATI, XVIII (Pistoia, 2006): 235-239.

<sup>29</sup> Sull'organo del 1563: SARGENI, XI (Perugia, 1992): 74.

<sup>30</sup> DONATI, XXIII (Pistoia, 2011): 45; e quanto detto a nota 12.

Il debito artistico contratto dai maestri napoletani verso Lorenzo da Prato è accertato; così, anche per l'inizio della tastiera da Do. Difatti, se un documento del 1473 attesta che Lorenzo assumeva per il *Ceffaut la channa fiorentina* (2 metri e 30 cm), si può ritenere che costruì organi fondati sul Do di quella misura. A favore dell'esistenza di tali strumenti depone un manoscritto (post 1468) dove le voci della tastiera sono disposte nell'ordine *C. D. E. F. G. A. b. h.*, e un rogito del 1464 dove si chiede che le canne dell'organo di Santa Maria a Gemona discendano *per ordinem usque ad vocem c faut extra manum*.<sup>31</sup> Sembra dunque che prima dell'arrivo in Italia di Ramos de Pareja nel 1472 si costruirono organi fondati sul Do. Comunque siano andate le cose, possiamo per ora lasciare la questione in sospeso; augurandoci al tempo stesso che nuovi documenti vengano portati alla luce dai colleghi spagnoli.

Le risorse sonore degli strumenti costruiti nel Meridione non differivano da quelle in uso nel resto d'Italia, con un paio di novità di qualche rilievo. Come quelli del Centro-Nord, gli organi costruiti nel regno di Napoli e in Sicilia si fondavano su un Principale, che nell'isola sovente era doppio (*duplu darrerì*, di piombo all'intero, 1506), un Ripieno esteso alla XXVI, di rado alla XXIX, un Flauto (di solito in quinta decima de li tenùri). Che anche nel Meridione si praticassero i registri ad ancia è dimostrato dallo strumento che Niccolò AsPELLI, *Maestro d'organi di Napoli*, costruì nel 1543 per Copertino (Nardò):

*Principale, Unisono, Flauti, Ottava, Quintadecima, Decimanona, Vigesimaseconda, Vigesimasesta, ed un Registro di Trombette, un gioco di Uccelli, ed un suono di Tamburri [...].*<sup>32</sup>

Le novità che sono state annunciate sopra sono l'*Organetto* e la *decimanona mocza con li soy redoppiamenti*.<sup>33</sup>

31 Per tutte le indicazioni bibliografiche del paragrafo vale sempre la nota n. 28.

32 COSÌ, 1988: 120.

33 La *decimanona mocza con li soy redoppiamenti* (ovvero un probabile registro Soprano a più file di canne) del Donadio data al 1506. Il primo registro diviso in Bassi e Soprani è il *Trombone*, posto nel 1585 da Domenico Benvenuti nell'*organo grosso* di 16' dell'Aracoeli a Roma, che era 'spezzato' nel trigesimo quarto tasto (Do<sup>♯</sup><sub>3</sub>). Lo strumento era dotato di positivo tergale; come quello costruito nel 1596 nel duomo di Pisa da Giorgio Steiner e Francesco Palmieri. Anche a Cremona in quel giro d'anni Lorenzo Stanga e Leonardo Ricchetti costruirono strumenti con due corpi d'organo. Per un confronto con la Spagna, il primo registro diviso in Bassi e Soprani appare nel 1567 per mano del francese Guillaume de Lupe, che costruì a Zaragoza una *Dulzaina con su diferencia partida*; come farà Gilles Brebos vent'anni dopo negli organi de El Escorial, dividendo di preferenza in Bassi e Soprani i registri

L'*Organetto* è un lascito ulteriore ai maestri napoletani di Lorenzo da Prato; difatti, lo strumento da lui costruito nel 1476 nel duomo di Pistoia era dotato dell'*orghanetto di più et cinque tire*. Le canne del registro, suonante *da lo mezo in su* della tastiera, erano poste nella parte alta delle campate e alimentate da cannelli che salivano dal somiere (*organecto supra secundum formam et designum*).<sup>34</sup>

Unici in Italia, i maestri meridionali fecero largo uso dell'*Organetto*, detto anche *Unisono*, dal 1505 fino alla metà del Seicento ed oltre, sia nel regno di Napoli sia in Sicilia. Ad evidenza, già allora si delineava quel tradizionalismo che distinguerà le manifatture del Sud fino al primo Ottocento. Nel caso dell'*Organetto*, posto com'era su un diverso piano sonoro rispetto al Principale, più della tradizione custodivano un'idea nata con il trionfo della prospettiva; quando a Firenze pittori e maestri d'organo competevano in certo senso tra loro, nel creare illusioni ottiche, gradazioni dinamiche, effetti d'*echo*.

## CONCLUSIONI

Quanto delineato sin qui, rende conto delle risorse sonore e delle caratteristiche degli organi italiani verso la metà del Cinquecento. Riassumendo, tra i registri *ordinari* si annoverano un *Principale*, ovvero *Tenore*, a cui segue un *Ripieno* a file separate di solito esteso alla XXIX, spesso con *Raddoppi*. Tra i registri *straordinari* si contano i *Flauti* aperti e tappati, ed anche di varie foggie e con diverso sviluppo dei risuonatori: *Cornamuse - Sordine, Voci Umane, Trombe - Tromboni*, a cui si uniscono spesso gli accessori del *Tremolo, Uccelli e Tamburo*. A Napoli, lo strumento poteva disporre in più dell'*Organetto* e di una XIX doppia, divisa in Bassi e Soprani. Le tastiere di notevole ambito sono sovente dotate del *terzo ordine*, ovvero di tasti 'spezzati'; le pedalieri hanno 21 pedali.

Antonio de Cabezón veniva da un paese dove il processo di rinnovamento dell'arte organaria aveva visto la soluzione attuata da Johan Ximénes nel 1469 per l'organo della Seo di Zaragoza dotato di *tres teclados: uno para el Flautado de atrás, otro para el Flautado de fachada y otro para el Llano*;<sup>35</sup> l'adozione di registri (*juegos*) per il *Flautado* e

ad ancia. Tuttavia, già nel 1579 Maese Jorge aveva costruito a Siviglia un organo con tutti i registri divisi, compresi quelli della *Cadereta*, il positivo tergale (CALAHORRA MARTÍNEZ, 1977).

34 DONATI, XXIV (Bologna, 1986): 78. Si trattava della posizione che avrebbero assunto gli *organetti morti*, che viceversa per Lorenzo da Prato e i suoi allievi napoletani resteranno a lungo 'opera viva'.

35 CALAHORRA MARTÍNEZ, 1977: 157-159.

per *todos los caños* documentata nella cattedrale di Segovia nell'organo di Johan Cortexo del 1473, da cui l'uso di suonare nelle *dos maneras* del *Flautado* e dello *Lleno* accertato fino al 1506 circa.<sup>36</sup> Nei primi anni del Cinquecento, dopo la separazione dal gran *Lleno* della *Docena*, della *Quincena*, ecc., negli organi spagnoli compaiono le nuove risorse sonore dei *Flautas* aperti e tappati, della *Lengüetería* e *Adorno*, dei *registros partidos*, ecc.<sup>37</sup> I documenti fino ad oggi reperiti non sembrano fissare esattamente a quale punto fosse giunta nel 1548 questa evoluzione; tuttavia, i suggerimenti che Pedro Serrano dispensa nel 1547 sul modo di *tañer partido* usando la tastiera dell'organo maggiore e quella del tergalé (*Cadereta*) risultano illuminanti:

*Ytem ha de tanyer quinze maneras, primo con el flautado y unas flautas y una dotsenas y unas quinsenas y uno pífanos y attambores y rosinyoles y temblantes y dosainas. Todas estas diferencias pueden jugar unas con otras y con el flautado del órganos mayor [...].*<sup>38</sup>

Da quanto scrive il Serrano, si deve dedurre che al tempo del viaggio di Antonio de Cabezón le risorse timbriche degli organi spagnoli e di quelli italiani fossero nella sostanza equivalenti; mentre si differenziava l'articolazione sonora, che in Italia rispondeva ad un'unica tastiera.

Ci si può chiedere se Antonio de Cabezón nel viaggio del 1548 attraverso le maggiori città della Liguria, della Lombardia e del Veneto abbia apprezzato le caratteristiche degli organi italiani. Forse è possibile supporre un suo concreto interesse per le modulazioni consentite dai tasti 'spezzati' e per l'ampiezza gli ambiti delle tastiere. Difatti, per saggiare la qualità dello strumento l'organista innanzitutto improvvisa, e Antonio de Cabezón sarà certo rimasto colpito dalle possibilità offerte dalla pratica delle tessiture del 16, 8 e 4 piedi: ognuna con timbri e colori differenti, nonché dotate di un diverso 'spessore' sonoro.<sup>39</sup> È anche possibile che il musicista spagnolo abbia apprezzato la luminosa trasparenza del Ripieno, che favoriva la polifonia, e lo *spicco* dei corpi sonori che invitava agli accenti espressivi. Sarà forse anche rimasto colpito dall'armoniosa *unione* e dal 'calore'

36 LÓPEZ-CALO, 1971; MADURELL, II (Barcelona, 1947): 201-16.

37 LAMA, XVIII (Zaragoza, 2002): 12.

38 ROS, 8 (Valencia, 1983): 20, 35. Si trattava dell'organo di San Nicola a Valencia.

39 In Spagna il normale ambito della tastiera era di 45 tasti, ma sono attestati anche ambiti di 42 tasti per tutto il Seicento e oltre: GONZALO LÓPEZ, XXII (Zaragoza, 2006): 266, 272, 274.

che nasceva dai replicati *Raddoppi*, dalla *vivacità di spirito* che distingueva la *maggior parte de famosi organi dell'Italia*; secondo la definizione data nel 1582 da un grande musicista.<sup>40</sup>

Vorremmo chiudere reiterando l'auspicio già espresso: per risolvere alcune questioni di dare ed avere tra Spagna e Italia nel campo dell'organologia sono necessari nuovi documenti e nuove fonti. Ulteriori ricerche negli archivi spagnoli potrebbero consentire confronti più puntuali tra gli strumenti a tastiera in uso nelle due penisole, visti i legami politici e culturali che unirono quella iberica a quella italiana fino dal tempo degli Aragonesi nel XV secolo.

## BIBLIOGRAFIA

- AGRICOLA, Martin, *Musica instrumentalis deudsch*, 1545, ed. 1896.
- BANCHIERI, Adriano, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna, Rossi 1609.
- CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro, *Música en Zaragoza, siglos XVI-XVIII. I. Organistas, organeros y órganos*, Istitución 'Fernando el Católico', Zaragoza, 1977.
- CASADIO, Renato, "La Cappella Musicale della Cattedrale di Ravenna nel sec. XVI", *Note d'Archivio*, XVI (Roma, 1939), pp. 136-185.
- COSI, Luisa, "Organi ed organari in terra d'Otranto nei secoli XVII e XVII", in *Musicisti nati in Puglia ed emigrazione musicale tra Seicento e Settecento*, Atti del Convegno, Lecce 1985, Roma, Torre d'Orfeo 1988.
- DONATI, Pier Paolo, "Restauro e 'suono storico': nuove evidenze documentarie", *L'Organo*, XXIV (Bologna, 1986), pp. 63-78.
- DONATI, Pier Paolo e GIORGETTI, Renzo, *L'organo della Cattedrale di Arezzo, Luca da Cortona 1534-36. Note e documenti di arte organaria rinascimentale toscana*, Cortona, Calosci 1990.
- DONATI, Pier Paolo, "Maestri d'organo 'fiamminghi' nell'Italia del Rinascimento. I: Testimoni, protagonisti, nuove risorse sonore; II: I registri ad anima; III: I registri ad ancia", *Informazione Organistica*, XV (Pistoia, 2003), pp. 13-55, 117-149, 179-225; "IV: Le caratteristiche degli strumenti", *Ibidem*, XVI (Pistoia, 2004), pp. 3-50.

40 Giudizio espresso nel 1582 da Marcantonio Ingegneri quando venne richiesto di un parere circa l'opportunità di abbassare il corista dell'organo del duomo di Cremona, costruito da Giovanni Battista Facchetti nel 1546.

- DONATI, Pier Paolo, "Neue Beobachtungen zur Charakteristik der italienischen Tasteninstrumente um 1500. Zwei ikonographische Dokumente aus der Zeit zwischen 1490 und 1510", *Basler Jahrbuch Für Historische Musikpraxis*, XXIX (Basel, 2005), pp. 85-92.
- DONATI, Pier Paolo, "The italian organ in the sixteenth and seventeenth centuries. A new perspective, I.", *The Organ Yearbook*, XXXIV (Laaber, 2005), pp. 7-31; "II.", *Ibidem*, XXXV (2006), pp. 59-94.
- DONATI, Pier Paolo, "L'arte degli organi nell'Italia del Quattrocento. I: La nascita del Ripieno; II: La comparsa dei registri; III: Le caratteristiche degli strumenti", *Informazione Organistica*, XVIII (Pistoia, 2006), pp. 3-22, 99-128, 195-242; "IV: Gli ideali sonori, i protagonisti", *Ibidem*, XIX (Pistoia, 2007), pp. 3-55.
- DONATI, Pier Paolo, "Sui «concerti che si fanno nell'organo» con voci e strumenti. I: Il Cinquecento, II: Il Seicento", *Informazione Organistica*, XXI (Pistoia, 2009), pp. 3-31, 147-188.
- DONATI, Pier Paolo, "Per una storia degli strumenti a tastiera della Scuola napoletana. I. Il Quattrocento: Documenti dal 1411 al 1499", *Informazione Organistica*, XXIII (Pistoia, 2011), pp. 43-52.
- DONATI, Pier Paolo, "Organi e cembali «all'ottava bassa» nella Roma del Seicento; indizi su un aspetto ignorato di prassi esecutiva?", in *Atti Pasquini Symposium 2010*, a cura di Armando Carideo, Trento, 2012, pp. 128-138.
- DUFOURCQ, Norbert, *Le livre de l'orgues français, 1589-1789*, III, Paris, 1975.
- GHIELMI, Lorenzo, "Contributo per una storia degli organi del santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso in Milano", *L'Organo*, XXII (Bologna, 1984), pp. 3-22.
- GHIELMI, Lorenzo, "L'attività degli Antegnati nel Milanese", in *Gli Antegnati. Studi e documenti su una stirpe di organari bresciani del Rinascimento*, a cura di O. Mischiati, Bologna, Pàtron 1995, pp. 363-398.
- GIACOMELLI, Gabriele e SETTESOLDI, Enzo, *Gli organi di S. Maria del Fiore di Firenze, Sette secoli di storia dal '300 al '900*, Firenze, Olschki 1993.
- GONZALO LÓPEZ, Jesús, "Pot-pourri documental sobre cuatrocientos y un años de organería en Aragón (1561-1961), con anejo uriolesco", *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, XXII (Zaragoza, 2006), pp. 253-310.
- LAMA, Jesús Ángel de la, "Principales características de los órganos renacentistas y barrocos españoles", *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, XVIII (Zaragoza, 2002), pp. 9-40.
- LÓPEZ-CALO, José, *La Música en las Catedrales de Castilla*, vol. XV, Catedral de Segovia (Acta Capitulares III y Apéndices documentales) Santiago de Compostela, 1971.
- LUNELLI, Renato, *L'arte organaria del Rinascimento in Roma*, Firenze, Olschki 1958.
- MADURELL, José María, "Documentos para historia del órgano en España", *Anuario Musical*, II (Barcelona, 1947), pp. 201-16.
- MISCHIATI, Oscar, "Documenti sull'organaria padana rinascimentale - I: Giovanni Battista Facchetti", *L'Organo*, XXII (Bologna, 1984), pp. 23-160.
- MISCHIATI, Oscar, *L'organo della Cattedrale di Cremona. Vicende storiche e documenti dal XV al XX secolo*, redazione e integrazioni a cura di Marco Ruggeri, Bologna, Pàtron 2007.
- POL, Wijnand van de, *La registrazione organistica dal 1500 al 1800*, Accademia di Musica Italiana per Organo, Pistoia, Niccolai 1996.
- ROS, Vincent, "Nuevas aportaciones a la obra del organero Pedro Serrano", *Cabanilles*, 8 (Valencia, 1983), pp. 20-35.
- SARGENI, Valeria, "Un contratto cinquecentesco per l'organo di S. Maria in Camuccia di Todì", *Esercizi Musica e Spettacolo*, XI (Perugia, 1992), pp. 72-76.
- TARRINI, Maurizio, "Organari del Rinascimento in Liguria: I - Giovanni Torriano da Venezia", *L'Organo*, XXXVI (Bologna, 2003), pp. 107-226.

Recibido: 29.04.2012

Aceptado: 29.04.2012