

TACTUS

*L'ORGANO IN ITALIA
fra Rinascimento e Barocco*

FRANCESCO DI LERNIA



Tactus

Letteralmente “tocco”. Termine latino con cui, in epoca rinascimentale, si indicava quella che oggi è detta battuta.

Literally “stroke” or “touch”. The Renaissance Latin term for what is now called a beat. Buchstäblich “Schlag”. Begriff, mit dem in der Renaissance, ausgehend vom Lateinischen, das bezeichnet wurde, was heute Takt genannt wird.

Littéralement “coup”, “touchement”. Terme provenant du latin, par lequel on indiquait à la Renaissance ce qu'aujourd'hui on appelle la mesure.

© 2005

Tactus s.a.s. di Serafino Rossi & C.

Via Tosarelli, 352 - 40055 Villanova di Castenaso - Bologna - Italy

tel.+39 051 78 19 70 - Fax +39 051 78 19 86

e-mail: info@tactus.it - web page: <http://www.tactus.it>

In copertina: Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino, *Santa Cecilia*
Milano, collezione privata

Ringraziamenti a

Andrea e Patrizia Marchiol, Francesco Zanin, Loris Stella, Armando Carideo,

Pieve di S. Andrea apostolo, don Roberto Bertossi,

Parrocchia del S.S. Corpo di Cristo,

Comune di Valvasone,

Associazione per i concerti di musica antica di Valvasone.

Questa registrazione è stata realizzata rispettando scrupolosamente le caratteristiche del suono originale scelto con l'artista. In particolare, non è stata effettuata alcuna operazione di compressione, fil-traggio o equalizzazione del suono né nel dominio analogico né nel dominio digitale.

Franz P.A. Policardi

Registrazione: SONART

Tecnico del suono: Franz P.A. Policardi - *Assistente:* Alberto Sbisà

Direttore Artistico: Andrea Marchiol

Computer Design: Tactus s.a.s. - *Stampa:* KDG Italia

L'Editore è a disposizione degli aventi diritto.

L'ORGANO IN ITALIA TRA RINASCIMENTO E BAROCCO

Lo strumento, la musica, l'interprete, il pubblico: un circolo virtuoso che negli ultimi decenni sta trasformando la pratica e la fruizione della musica organistica in Europa e in particolare in Italia. La riscoperta dell'importanza del patrimonio organario storico, la sua catalogazione, la crescita qualitativa dei restauri, il moltiplicarsi delle iniziative concertistiche e discografiche, comportano un crescente interesse per la letteratura tastieristica specifica per gli strumenti storici, ristudiata e pubblicata, nuovi orientamenti formativi specialistici degli interpreti, lento ma progressivo interesse del pubblico per le qualità sonore degli strumenti storici e per il repertorio che, grazie ai nuovi interpreti, può essere apprezzato in tutta la sua qualità. In questa produzione, due organi storici del nord-est italiano testimoniavano, nella loro struttura fonica e nel loro colore sonoro, da una parte la continuità e dall'altra le trasformazioni nel gusto musicale e nella scrittura organistica nell'arco di quasi due secoli. Qualche decennio dopo l'organo callidiano di Venzone, la storia organaria italiana registrerà un rapido cambiamento di gusto nel segno di una crescente discontinuità dalla precedente lunga tradizione.

I due (dei quattro) Ricercari di Jacopo Fogliano (1468-1548), organista del Duomo di Modena, ci sono pervenuti nei due fascicoli di intavolature organistiche di Castell'Arquato. Insieme con l'opera di Marco Antonio Cavazzoni, sono tra le più antiche testimonianze della progressiva autonomia della musica strumentale da quella vocale; passaggio che trova riscontro nella musica coeva per consorti strumentali e specialmente nella musica per liuto. La forma è molto libera e frequentemente cadenzante, divisa in sezioni di diverso carattere: spunti imitativi, passaggi accordali, effetti d'eco policorali, agilità toccatistiche.

I due Inni (1543) del figlio di Marco Antonio Cavazzoni, Girolamo, sono elaborazioni polifoniche sulla base delle melodie gregoriane, senza rigidità di schemi e con diminuzioni discrete.

Le due Canzoni di scuola veneta, dal soggetto assai vicino, rappresentano due linee delle canzoni strumentali: quella di Andrea Gabrieli è una intavolatura di una preesistente canzone francese vocale, riccamente fiorita con passaggi tastieristici, quella di Francesco Stivori (III libro, 1599), allievo di Claudio Merulo, è una creazione nuova in due sezioni con riprese scritte per disteso, la prima in contrappunto severo a quattro parti, la seconda sviluppata su una bella variazione del soggetto, alquanto più libera e persino con una breve divagazione a due parti.

Completa le composizioni eseguite sull'organo di Valvasone il Ballo Ongaro dell'organista e maestro di danza veneziano Giovanni Picchi, tratto dalla sua stampa del 1621 "Intavolatura di balli d'arpicordo": brevi variazioni, in ritmo binario e ternario, su un tema di danza; genere assai coltivato nel Seicento e che porterà a capolavori come l'Aria detta di Balletto di Girolamo Frescobaldi e, sullo stesso tema, le Variazioni Capricciose di Bernardo Pasquini.

L'organo callidiano di Venzone del 1792, offre una tavolozza timbrica più ricca, conforme all'evoluzione dell'arte organaria del tempo, ma, conservando l'intonazione della piramide del principale della

precedente tradizione, consente una resa adeguata delle musiche seicentesche e della prima metà del Settecento.

Il Capriccio di Tarquinio Merula, conservato a Lipsia in intavolatura d'organo tedesca, è intessuto con grande nitore su un unico soggetto, sviluppando il contrappunto, specialmente nella seconda parte, con elementi parziali del soggetto leggermente variati.

Dai "Fiori musicali" (1635) di Girolamo Frescobaldi, il primo dei due capricci che chiudono il libro sviluppa un ubriacante gioco contrappuntistico in sette sezioni di impostazione ritmica continuamente cangiante, sfruttando la divisione della melodia popolare bergamasca in parti minori intrecciate tra loro in sempre nuove combinazioni. Ben a ragione Frescobaldi scrive in testa alla composizione: "Chi questa Bergamasca sonarà, non pocho imparerà". Dalla Messa della Madonna del medesimo libro la "Canzon dopo l'Epistola" si sviluppa in tutte e due le sezioni, binaria e ternaria, a partire da due soggetti, uno discendente e uno ascendente, esposti in successione da Soprano e Tenore e poi subito intrecciati. La Toccata IV del II libro, "per l'organo da sonarsi all'Elevazione", per l'intensa espressione in continua varietà d'affetti, può essere definita un madrigale strumentale: ad essa si attaglia perfettamente quanto scrive Frescobaldi negli avvertimenti al lettore nel I libro: "Havendo io conosciuto quanto accetta sia la maniera di sonare con affetti cantabili e con diversità di passi... non dee questo modo di sonare stare soggetto à battuta, come veggiamo usarsi nei Madrigali moderni, i quali quantunque difficili si agevolano per mezzo della battuta portandola hor languida, hor veloce, e sostenendola etian-dio in aria secondo i loro affetti, o senso delle parole". Tradizione esecutiva che certamente è da applicare anche all'Elevazione di Domenico Zipoli di un secolo dopo (1716), al quale si arriva direttamente per li rami attraverso il suo maestro Giovanni Maria Casini, allievo di Francesco Nigetti che fu allievo di Frescobaldi durante il suo soggiorno fiorentino (1625-34). Anche il Largo di Padre Giovanni Battista Martini non è estraneo a questa linea di tradizione per il lirismo della linea melodica e i frequenti cromatismi, anche se con un andamento ritmico del basso senza scarti e quasi sospeso, tipico di molti adagi di concerti strumentali dell'epoca.

Bernardo Pasquini (1637-1710), il più celebre tastierista attivo a Roma nella seconda metà del Seicento, è rappresentato da due composizioni tratte dalla seconda parte del suo voluminoso autografo conservato a Berlino: dopo aver reso omaggio nella prima parte alle forme di tradizione (toccate, fantasie, ricercari, canzoni) Pasquini coltiva prevalentemente sequenze di danze e variazioni. I passaggi sono variazioni senza soluzione di continuità e senza cambiamenti di tempo; le variazioni sono strutturate secondo lo schema bipartito (dominante - tonica) con ritornelli e con cambiamenti di tempo.

Attribuibili al celebre operista bresciano Carlo Francesco Pollarolo (ca. 1653-1722), approdato a Venezia come Maestro di Cappella di S. Marco, sono il Capriccio contenuto nell'Andreas Bach Buch (1754) e la sonata del IV Tuono tratta dal ms. DD 53 (I-Bc): due composizioni in stile fugato di otti-

ma scrittura, di impianto monotematico, e caratterizzate, nella finale del Capriccio e in tutta la sonata, da formule di carattere violinistico.

Il programma è concluso da una breve toccata sui pedali, di G.B. Martini.

Armando Carideo

THE ORGAN IN ITALY IN THE RENAISSANCE AND BAROQUE PERIODS

The instrument, the music, the performer, the audience: these elements together form a cyclical bond which in the last decades has transformed the practice and consumption of organ music in Europe, particularly in Italy. The rediscovery of the importance of historical organs, the cataloguing of the instruments, the improved quality of restorations, and the increasing number of concerts and recordings, all have contributed to a growing interest in the study and publication of keyboard literature specifically intended for historical instruments. Moreover, they have led to new directions in the specialized training of performers, and a slow but progressive interest on the part of audiences in the timbres of historical instruments and in a repertoire which, thanks to a new generation of performers, may now be fully appreciated. On this recording, two historical organs from northeast Italy illustrate, through their sound structure and timbre, both the continuity and the transformation of taste and language in organ music which occurred over the course of almost two centuries. A few decades after the building of the Callido organ in Venzone, the history of Italian organs would undergo a rapid change in tastes, increasingly moving away from earlier long-standing traditions.

The two (of four) *Ricercari* by Jacopo Fogliano (1468-1548), organist at the Cathedral of Modena, have come down to us in two fascicles written in organ tablature from Castell'Arquato. Together with the works of Marco Antonio Cavazzoni, these are among the most ancient testimonials to the progressive autonomy of instrumental music from vocal genres, a development substantiated by contemporary music for instrumental consort and especially by music for lute. The form is quite free with frequent cadences, and is divided into sections of contrasting character featuring moments of imitation, chordal passages, polychoral echo effects and toccata-like virtuosity.

The two *Inni* by Marco Antonio's son, Girolamo Cavazzoni, are polyphonic elaborations of Gregorian melodies, lacking in rigid formal designs and adorned with discreet ornamental divisions.

The two *Canzoni* from the Veneto school, based on similar themes, represent two trends in the instrumental canzona. The one by Andrea Gabrieli is an intabulation of a pre-existing French vocal chanson, richly embellished with keyboard ornaments, while the other by Francesco Stivori (*III Libro*, 1599), a pupil of Claudio Merulo, is a newly created work in two sections with written-out repeats. The first consists of strict contrapuntal writing for four voices, while the second features a lovely variation on the theme which is freer and even digresses briefly into two-part writing.

The last composition performed on the Valvasone organ is the *Ballo Ongaro* by the Venetian organist and dancing master Giovanni Picchi, taken from his 1621 print, *Intavolatura di balli d'arpicordo*. This piece, consisting of brief variations on a dance tune in binary and ternary meters, is an example of a particularly popular genre in the 17th century which would later include such masterpieces as the *Aria detta di Balletto* by Girolamo Frescobaldi and Bernardo Pasquini's *Variazioni Capricciose* on the same theme.

The Callido organ in Venzone of 1792 offers a richer palate of timbres which is consistent with the evolution of organ-building of the time. But by maintaining the chorus pyramid of the *principale* stop from previous traditions, the instrument is suitable for playing music from the 17th century and the first half of the 18th.

The *Capriccio* by Tarquinio Merula, found in Leipzig in a German organ tablature, is a neatly woven composition on a single subject, with contrapuntal development especially in the second part utilizing slightly altered fragments of the subject.

The first of the two *capricci* which conclude Girolamo Frescobaldi's *Fiori musicali* (1635) is a dizzying game of counterpoint in seven sections with continuously changing rhythms. The popular melody from Bergamo upon which the piece is based is subdivided into smaller fragments which are interwoven into constantly new combinations. As Frescobaldi justifiably writes above the work: "Whoever plays this Bergamasca will learn a great deal". The *Canzon dopo l'Epistola* from the *Messa della Madonna* found in the same collection is in two sections, in binary and ternary meters respectively; both are elaborations of two themes, one ascending and the other descending, stated first in the soprano and then in the tenor, and then immediately intertwined. The *Toccata IV* from the *Libro II*, intended "to be played on the organ for the Elevation", might be called an instrumental madrigal because of its intense expressiveness and continuous variety of affects. Frescobaldi's words in his note to the reader in his *Libro I* are perfectly appropriate here: "Since I have learned how well-received this manner of playing is, with vocal affects and a diversity of passage-work [...], this way of playing must not be subject to the beat, as we see used in modern madrigals, which, however difficult they may be, are facilitated by means of [varying] the beat, making it now languid, now quick, and sustaining it in the air, moreover, according to its affects, or the meaning of the words."

This performance tradition may certainly be applied to the *Elevazione* by Domenico Zipoli of a century later (1716), which descends directly from Zipoli's teacher Giovanni Maria Casini, pupil of Francesco Nigetti, who in turn studied with Frescobaldi during his Florentine sojourn (1625-34). The *Largo* by Padre Giovanni Battista Martini is also tied to this tradition through the lyricism of the melodic line and the frequent chromaticisms, even if the rhythmic pace of the bass, succinct and almost suspended, is typical of many *adagios* from instrumental concertos of the time.

Bernardo Pasquini (1637-710), the most celebrated keyboard player in Rome in the second half of the 17th century, is represented on this CD by two compositions taken from the second part of his voluminous autograph manuscript preserved in Berlin. After paying homage in the first part of the collection to the genres of tradition (toccatas, fantasias, ricercari, canzonas), Pasquini turns his attentions primarily to dance sequences and variations. The *Passagagli* are uninterrupted variations in a single meter, while the variations are structured according to a bipartite harmonic scheme (dominant-tonic) with repeats and changes in tempo.

The *Capriccio* contained in the *Andreas Bach Buch* (1754) and the *Sonata del IV Tuono* found in the manuscript DD 53 (I-Bc) are both attributable to the celebrated opera composer from Brescia, Carlo Francesco Pollarolo (ca. 1653-1722), who came to Venice as *maestro di cappella* at St. Mark's. These two pieces are well-crafted monothematic works in fugal style, characterized in the finale of the *Capriccio* and in the entire sonata by compositional devices idiomatic to the violin.

The recording concludes with a brief toccata for the pedals, written by G.B. Martini.

Armando Carideo

L'ORGUE EN ITALIE ENTRE RENAISSANCE ET BAROQUE

L'instrument, la musique, l'interprète, le public: un cercle virtuose qui, dans les dernières décennies, est en train de transformer la pratique et le plaisir de l'écoute de la musique d'orgue en Europe et en particulier en Italie. La redécouverte de l'importance du patrimoine des orgues historiques, son catalogage, les progrès quant à la qualité des restaurations, la multiplication des initiatives en matière de concert et de discographie comportent un intérêt croissant envers la littérature pour clavier destinée de manière spécifique aux instruments historiques ayant fait l'objet de nouvelles études et de publications, de nouvelles orientations concernant la formation spécialisée de ses interprètes, un lent mais progressif intérêt du public pour les qualités sonores des instruments historiques et pour le répertoire qui, grâce à de nouveaux interprètes, peut être apprécié dans toutes ses qualités. Dans cette production, deux orgues historiques du Nord-Est de l'Italie témoignent, par leur structure phonique et par leur couleur sonore, d'une part de la continuité et de l'autre des transformations dans le goût musical et dans l'écriture pour orgue au cours de presque deux siècles. Quelques décennies après la construction de l'orgue Callido de Venzone, l'histoire de la facture d'orgue enregistrera un changement rapide de goût dans la direction d'une discontinuité croissante par rapport à la longue tradition précédente.

Les deux (des quatre) *Ricercari* de Jacopo Fogliano (1468-1548), organiste du Duomo de Modène, nous sont parvenus dans deux fascicules de tablatures pour orgue de Castell'Arquato. Ils peuvent être rangés, avec l'œuvre de Marco Antonio Cavazzoni, parmi les plus anciens témoignages de l'autonomie progressive gagnée par la musique instrumentale sur la musique vocale; un passage équivalent se

trouve dans la musique de l'époque concernant le consort instrumental et en particulier dans la musique pour luth. La forme est particulièrement libre avec de multiples cadences et est divisée en sections de divers caractères: des traits en imitation, des passages en accord, des effets d'écho polychoral, une virtuosité typique des toccatas.

Les deux *Inni* (1543) du fils de Marco Antonio Cavazzoni, Girolamo, sont des élaborations polyphoniques sur la base de mélodies grégoriennes, sans rigidité dans les schémas et avec de bonnes diminutions.

Les deux *Canzoni* d'école vénitienne, au sujet assez proche, représentent deux lignes de canzone instrumentale: celle d'Andrea Gabrieli est une tablature d'une canzone française vocale préexistante, richement ornementée avec des passages typiques au clavier, celle de Francesco Stivori (*III libro*, 1599), élève de Claudio Merulo, est une création originale en deux sections avec des reprises entièrement écrites; la première est en contrepoint sévère en quatre parties et la seconde se développe sur une belle variation du sujet beaucoup plus libre et présente même une brève divagation en deux parties.

Les compositions exécutées sur l'orgue de Valvasone se concluent par le *Ballo Ongaro* de l'organiste et maître de danse vénitien Giovanni Picchi, extrait de l'édition de 1621 "*Intavolatura di balli d'arpi-cordo*"; il s'agit de brèves variations en rythme binaire et ternaire sur un thème de danse: un genre assez cultivé au XVII^e siècle qui mènera à des chefs d'œuvre comme l'*Aria* dite du *Balletto* de Girolamo Frescobaldi et, sur le même thème, aux *Variazioni Capricciose* de Bernardo Pasquini.

L'orgue Callido de Venzone, datant de 1792, offre une palette de timbres plus riche, conforme à l'évolution de l'art de la facture d'orgue mais, tout en conservant les couleurs de la pyramide du principal de la tradition précédente, consent à un rendement sonore approprié aux pièces du XVII^e et de la première moitié du XVIII^e siècle.

Le *Capriccio* de Tarquinio Merula, conservé à Leipzig sous forme d'une tablature d'orgue allemande, est construit de manière particulièrement limpide sur un unique sujet, en développant le contrepoint, spécialement dans la seconde partie, au moyen d'éléments partiels du sujet, légèrement variés.

Tirés des "*Fiori musicali*" (1635) de Girolamo Frescobaldi, le premier des deux *Capricci* qui concluent ce recueil développe un jeu contrapuntique enivrant en sept sections aux allures rythmiques continuellement changeantes en exploitant la division de la mélodie populaire de la Bergamasque en parties plus petites, reliées entre elles dans des combinaisons toujours nouvelles. C'est la raison pour laquelle Frescobaldi écrit comme entête de cette composition: "*Chi questa Bergamasca sonarà, non pocho imparerà*" (Qui jouera cette Bergamasque, n'en apprendra pas peu). Extraite de la *Messa della Madonna* du même recueil, la "*Canzon dopo l'Epistola*" se développe dans ses deux sections, binaire et ternaire, à partir de deux sujets, un descendant et un ascendant, exposés successivement par le Soprano et le Tenore et immédiatement entrecroisés. La *Toccata IV du II libro*, "*per l'organo da sonar-*

si all' *Elevazione*”, à cause de son intense expression sous forme d'une variation continue des affetti, peut être définie comme un madrigal instrumental: celle-ci s'adapte parfaitement à ce qu'a écrit Frescobaldi dans ses avertissements au lecteur dans son *I libro*: “*Havendo io conosciuto quanto accetta sia la maniera di sonare con affetti cantabili e con diversità di passi... non dee questo modo di sonare stare soggetto à battuta, come veggiamo usarsi nei Madrigali moderni, i quali quantunque difficili si agevolano per mezzo della battuta portandola hor languida, hor veloce, e sostenendola etiamdi in aria secondo i loro affetti, o senso delle parole*” (Ayant expérimenté moi-même à quel point il convient de jouer cantabile et avec une grande diversité dans les manières... cette manière de jouer ne doit pas être sujette à la mesure régulière comme nous pouvons le constater dans les madrigaux modernes qui, malgré leur difficulté, deviennent plus faciles à exécuter grâce à une mesure régulière en les rendant tantôt languissants, tantôt rapides et en soutenant leur exécution suivant les sentiments exprimés ou les sens des paroles). Cette tradition quant à l'exécution doit être certainement appliquée également à l' *Elevazione* de Domenico Zipoli, plus tardive d'un siècle (1716), à laquelle on arrive directement en remontant à son Maître Giovanni Maria Casini, élève de Francesco Nigetti qui fut lui-même élève de Frescobaldi durant son séjour à Florence (1625-34). Même le *Largo* du Padre Giovanni Battista Martini n'est en aucun cas étranger à cette ligne de tradition, vu le lyrisme de sa ligne mélodique et les fréquents chromatismes tout en présentant cependant une allure rythmique de la basse sans rebus et quasi suspendue, typique de nombreux adagios de concertos instrumentaux de l'époque.

Bernardo Pasquini (1637-1710), le plus célèbre organiste et claveciniste de Rome dans la seconde moitié du XVII^e siècle, est représenté par deux compositions tirées de la seconde partie de son volumineux manuscrit autographe conservé à Berlin: après avoir rendu hommage dans la première partie aux formes traditionnelles (toccatas, fantaisies, ricercare, canzone), Pasquini se concentre essentiellement sur des séquences de danses et de variations. Les passacailles sont des variations sans solution de continuité et sans changements de tempo; les variations sont structurées suivant un schéma bipartite (dominante - tonique) avec reprises et changements de tempo.

On peut attribuer au célèbre compositeur d'opéras de Brescia Carlo Francesco Pollarolo (ca. 1653-1722), arrivé à Venise pour y devenir Maître de Chapelle de S. Marc, le *Capriccio* contenu dans l' *Andreas Bach Buch* (1754) et la sonate du *IV Tuono* tirée du ms. DD 53 (I-Bc); il s'agit de deux compositions en style fugué d'une excellente facture, à la structure mono thématique, et caractérisée, dans le final du *Capriccio* et dans toute la sonate, par des formules typiques de l'écriture pour violon.

Le programme se conclut par une brève toccata sur les pédales de G.B. Martini.

Armando Carideo

Traduction: Michel van Goethem

L'ORGANO DI VALVASONE

Fabbricato a Venezia da Vincenzo Colombi tra il 1532 e il 1533, restaurato e ripristinato da Francesco Zanin di Codroipo (Ud) nel 1999, assume un ruolo di primissimo piano nella storia dell'organo italiano essendo l'unico strumento veneziano superstito su cui la feconda letteratura organistica veneziana del Cinquecento trova un ideale tramite sonoro.

Pur trattandosi di un'opera non completamente conservata, quanto ci è pervenuto e quanto è stato possibile ripristinare, con rigore filologico, costituisce vivida testimonianza di una civiltà musicale che conobbe nella Venezia del Rinascimento il massimo splendore: civiltà riflessa nelle sonorità dell'organo valvasonese in cui l'intensa cantabilità del registro Tenori, l'incisiva e rotonda voce del Flauto e la solennità del Ripieno celebrano -al pari della grande pittura veneziana- il gusto per la magnificenza e la luminosità del colore. L'antica voce ritrovata è quindi documento sonoro di un ambiente musicale raffinatissimo mediato dal grande organaro Vincenzo Colombi (1490 c.-1574), costruttore dello strumento e vissuto a stretto contatto con i più prestigiosi musicisti, teorici ed artisti dell'epoca, cogliendone istanze e modelli culturali. Anche la stupenda cassa sottolinea l'importanza dell'organo di Valvasone: architettura, sfolgoranti intagli e decorazioni pittoriche costituiscono, in assoluto, il modello più integro e peculiare di mobile d'organo del Rinascimento veneziano.

Caratteristiche tecniche

Collocazione: *Valvasone (Pordenone), duomo del SS. Corpo di Cristo, in cantoria ancorata sulla parete in "cornu epistolae" dell'unica navata.*

Prospetto: composto da 41 canne di stagno a partire dal Fa₁ del registro Tenori; suddiviso in cinque campate (7/11/5/11/7) con "organetti morti".

Tastiera: di 47 note (Fa₁-Fa₄, senza Fa#₁ e Sol#₁); i tasti diatonici sono ricoperti di bosso con frontolini a lunetta, i cromatici di ebano.

Pedaliera: a leggìo di 20 pedali corti di noce (Fa₁-Re₂), costantemente unita alla tastiera.

Registri: azionabili con manette ad incastro disposte orizzontalmente su unica fila alla destra della tastiera: Tenori [10'] Ottava Quintadecima Decimanona Vigesimaseconda Vigesimasesta Vigesimanona Flauto in XV

Accessori: Tremolo nel canale [=Fiffaro].

Somiere: a vento, di noce, con otto pettini corrispondenti ai seguenti registri a partire dalla facciata: Tenori, Ottava, XV, XIX, XXII, XXVI, XXIX, Flauto in XV.

Manteceria: tre mantici a cuneo azionabili con pulegge e corde; elettroventilatore.

Crivello: di cuoio con bocche delle canne sottostanti.

Canne: Tenori di stagno con labbro superiore a mitria; le canne dei registri di Ripieno e del Flauto sono di piombo; i "denti" sulle anime sono quasi del tutto assenti o molto piccoli.

Pressionedell'aria: 43 mm in colonna d'acqua.

Pressione dell'aria: 43 mm in colonna d'acqua.
Accordatura: temperamento del tono medio, ? di comma;
corista La₃ del tenore 492.5 Hz a 22°C.

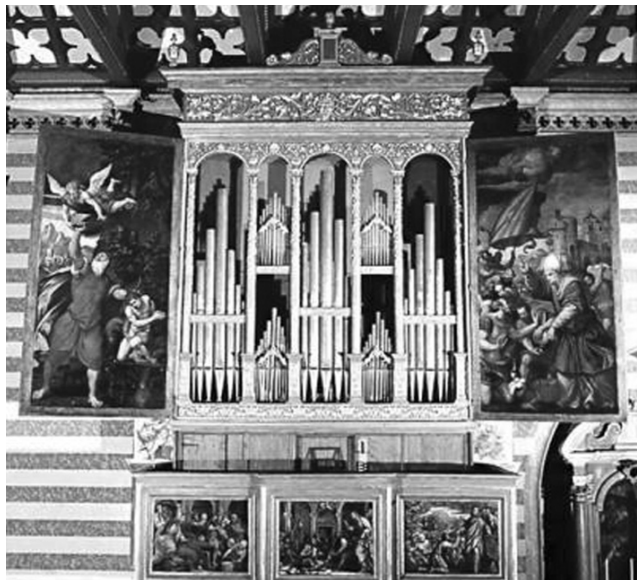
Dipinti e decorazioni

Portelle: Giovanni Antonio da Pordenone e Pomponio Amalteo, *Raccolta della Manna* (ante chiuse), *Sacrificio di Abramo* e *Sacrificio di Melchisedech* (1535-1539; 1549-1551).

Cantoria e fregi: Pomponio Amalteo (1551-1552).

Cassa: intagli di Girolamo da Venezia, dorature di Tommaso [di Vincenzo Mioni] da Udine (1535-1538).

Loris Stella



L'ORGANO DI VENZONE

Opera 302 di Gaetano Callido, datato 1792, è la più grande realizzazione in Friuli, e l'unica a 12 piedi, del famoso organaro veneziano.

Uscito quasi indenne dal terremoto del 6 maggio '76 e subito smontato dalla Ditta "Cav. Francesco Zanin" di Gustavo Zanin di Codroipo, il prestigioso strumento musicale è stato dalla stessa riportato al primitivo "splendore", grazie al fondo *Friaul lebt* messo a disposizione dall'Arcidiocesi di Vienna. Nel corso dei suoi duecento anni subì modifiche e fu sottoposto a diversi restauri. Era stato inaugurato la prima domenica d'agosto del 1792 e veniva a sostituire un antico organo del 1498.

Caratteristiche tecniche

Collocazione: *Venzone (Udine), duomo di S. Andrea apostolo, in cantoria sulla porta d'ingresso.*

*Tastiera**: di 59 tasti (Do₁-Re₅) con 56 note reali (Fa₋₁-Re₅); divisione Bassi/soprani La-Si bemolle₂.

*Pedaliera**: a leggido di 21 pedali (Do₁-Si₁) + Rollante all'ultimo pedale.

Registri: azionabili con pomoli ad estrazione disposti verticalmente su due file*.

Disposizione fonica:

Principale Bassi

Principale soprani

Ottava**

Decima Quinta**

Decima nona**

Vigesima Seconda**

Vigesima Sesta**

Vigesima Nona**

Trigesima Terza**

Trigesima Sesta**

Contrabbasso

Ottava di C.b.

Quintadecima di C.b.

Accessori:

Manteceria:

Corista:

Pressione Dell'aria:

Accordatura:

*Cassa**:

* = parti ricostruite da Zanin

**= parti ricostruite parzialmente da Zanin

Voce umana

Violetta Bassi*

Violetta Soprani*

Flauto in 8a Bassi

Flauto in 8a Soprani

Flauto in 12a**

Cornetta

Tromboncini Bassi*

Tromboncini soprani*

Violoncelli Bassi*

Violoncelli Soprani*

Tromboni*

Rollante sull'ultimo pedale; Tiratutti a manovella.

2 mantici* a cuneo azionabili anche a mano; elettroventilatore.

LA = 444 Hz a 23°.

52 mm in colonna d'acqua.

temperamento inequabile a 1/6 di comma regolare

corista La₃ del principale 444 Hz a 23° C.

in abete laccato.





Francesco Di Lernia è considerato uno dei personaggi più rappresentativi del panorama organistico italiano. Ha studiato in Italia e in Germania conseguendo con lode il titolo accademico di "Concertista d'organo" sotto la guida di Martin Haselböck presso l'Accademia Superiore di Musica di Lubeca. Da anni svolge la sua attività nell'ambito dei maggiori festival di tutta Europa, Stati Uniti ed Asia, sia come solista che in collaborazione con svariati gruppi ed orchestre. Per la casa editrice Universal ha pubblicato vari volumi, tra cui l'opera completa per tastiera di Johann Kaspar Kerll; inoltre, ha inciso per Tactus, Assai, Dynamic, Jubal Records, Novalis, E Lucevan le stelle. Ha tenuto seminari e corsi di interpretazione presso prestigiose accademie come la Sächsisch-Thüringische Orgelakademie, la Sibelius Akademie, l'Accademia Europea di Musica Antica di Bolzano, etc. Ideatore del Festival Organistico Internazionale di Bari, svolge un ruolo determinante per lo sviluppo e la valorizzazione degli organi storici del Sud Italia. Dal 1995 è titolare della cattedra di Organo e Composizione Organistica presso il Conservatorio di Musica Lorenzo Perosi di Campobasso.

L'ORGANO IN ITALIA

fra Rinascimento e Barocco

Valvasone

①	JACOPO FOGLIANO (1468 - 1548)	Ricercare	1:59
②	ANDREA GABRIELI (1533 - 1585)	Canzon detta "Qui la dira"	4:03
③	JACOPO FOGLIANO	Ricercare	2:13
④	GIROLAMO CAVAZZONI (1510c.-1577)	Christe Redemptor omnium	2:23
⑤	FRANCESCO STIVORI (1550c. - ?)	Canzone III	3:13
⑥	GIROLAMO CAVAZZONI	Ave Maris Stella	2:41
⑦	GIOVANNI PICCHI	Ballo ongaro	2:39

Venzone

⑧	GIROLAMO FRESCOBALDI (1583 - 1643)	Canzon dopo l'Epistola	2:09
⑨	Toccata IV da sonarsi all'Elevazione (II Libro)		6:13
⑩	Bergamasca		5:25
⑪	TARQUINIO MERULA (1595 - 1665)	Capriccio	3:02
⑫	BERNARDO PASQUINI (1637 - 1710)	Variazioni per il Paggio Todesco	4:47
⑬	Passagagli per lo Scozzese		3:39
⑭	CARLO FRANCESCO POLLAROLO (1652c. - 1722)	Sonata Quarta 4° Tuono	1:51
⑮	Capriccio		4:09
⑯	DOMENICO ZIPOLI (1688 - 1726)	All'Elevazione	3:47
⑰	GIOVAN BATTISTA MARTINI (1706 - 1784)	Largo	3:33
⑱	Toccata per il Deo Gratias		2:40

TOTAL TIME 01:00:35

L'ORGANO IN ITALIA fra Rinascimento e Barocco

TACTUS

DDD

TC 550004

© 2005

Made in Italy

Text in:
Italiano
English
Français
by

Armando Carideo
Loris Stella

Registrazione
5 novembre 2003
Venezia - Udine
6 dicembre 2003
Valvasone - Pordenone
Italia



8 007194 1103410

Valvasone

①	JACOPO FOGLIANO (1468 - 1548)	Ricercare	1:59
②	ANDREA GABRIELI (1533 - 1585)	Canzon detta "Qui la dira"	4:03
③	JACOPO FOGLIANO	Ricercare	2:13
④	GIROLAMO CAVAZZONI (1510c.-1577)	Christe Redemptor omnium	2:23
⑤	FRANCESCO STIVORI (1550c. - ?)	Canzone III	3:13
⑥	GIROLAMO CAVAZZONI	Ave Maris Stella	2:41
⑦	GIOVANNI PICCHI	Ballo ongaro	2:39

Venezia

⑧	GIROLAMO FRESCOBALDI (1583 - 1643)	Canzon dopo l'Epistola	2:09
⑨		Toccata IV da sonarsi all'Elevazione (II Libro)	6:13
⑩		Bergamasca	5:25
⑪	TARQUINIO MERULA (1595 - 1665)	Capriccio	3:02
⑫	BERNARDO PASQUINI (1637 - 1710)	Variazioni per il Paggio Todesco	4:47
⑬		Passagagli per lo Scozzese	3:39
⑮	CARLO FRANCESCO POLLAROLO (1652c. - 1722)	Sonata Quarta 4° Tuono	1:51
⑰		Capriccio	4:09
⑱	DOMENICO ZIPOLI (1688 - 1726)	All'Elevazione	3:47
⑲	GIOVAN BATTISTA MARTINI (1706 - 1784)	Largo	3:33
⑳		Toccata per il Deo Gratias	2:40

TOTAL TIME 01:00:35

FRANCESCO DI LERNIA