

**ORGANO E POLIFONIA:
PRASSI ESECUTIVE IN ITALIA FRA XVI E XVII SECOLO
MICHELANGELO GABBRIELLI**

***Estratto:
L'uso di piccoli organi in complessi corali***

L'uso di piccoli organi in complessi corali

In alcune occasioni e in alcuni luoghi si ricorreva all'uso di organi positivi, facilmente trasportabili, allo scopo di sostenere maggiormente i cantori. La testimonianza più famosa sull'uso di questi organi all'interno di compagini corali ci viene data da André Maugars, violista alla corte del cardinale Richelieu, che, soggiornando in Italia, nel 1639 scrive da Roma un lungo e articolato

¹³⁵ In massima parte le alterazioni riportate nei libri-parti dell'organo sono quelle del bemolle e del diesis. Il primo dei due è impiegato anche in funzione di bequadro, nel caso la nota parigrado sia in precedenza alterata con un diesis; analogamente anche il diesis assolve alla funzione di bequadro se la nota parigrado è precedentemente bemollizzata. Nel corso del Seicento però compare anche il bequadro vero e proprio, simbolo indicante in origine il solo B *durum*, o B *quadrum*, contrapposto quindi al B *mollis*, o B *rotundum*, nell'ambito del *Gamut*, per indicare, rispettivamente, il B naturale e il B molle.

resoconto su esecuzioni alle quali assiste in prima persona e sui musicisti, strumentisti e cantanti, che ha modo di conoscere, fra i quali Girolamo Frescobaldi.¹³⁶

All'inizio della sua relazione scrive:

In primo luogo trovo che le loro composizioni di cappella [quelle degli italiani, n.d.c.] hanno molta più arte, scienza e varietà delle nostre, ma vi sono anche più licenze. Non mi permetterei di biasimare quelle licenze allorché si usano con discrezione e con artificio capace di ingannare i sensi senza farsi notare, perciò non posso neanche approvare la testardaggine dei nostri compositori che si tengono troppo religiosamente rinchiusi dentro le pedanti categorie e che sarebbero convinti di fare delle scorrettezze contro le regole dell'arte se facessero due quinte di seguito, o uscissero solo un poco dai loro modi. Tutto il segreto dell'arte sta, senza dubbio, in quelle piacevoli uscite; come la retorica, la musica ha le sue figure che tendono tutte ad incantare e ingannare l'auditore, ingannandolo inavvertitamente. Per dire il vero, non è poi così necessario che ci divertiamo ad applicare rigorosamente quelle regole, al punto di farci perdere il filo d'una fuga o la bellezza d'una cantilena, visto che quelle regole sono state inventate per tenere a freno i giovani scolari e impedir loro di emanciparsi prima di aver raggiunto l'età del giudizio. Però, un uomo giudizioso e confermato nella scienza non è condannato da sentenza senza appello a rimanere sempre in quelle strette celle e può, con destrezza, prendere il volo, seguendo il suo capriccio che lo porterà a qualche bella ricerca, come richiedono le virtù delle parole o la bellezza delle parti. Ciò è proprio quello che gli italiani praticano in modo perfetto e, poiché sono molto più raffinati di noi, deridono la nostra regolarità: così facendo mettono più arte, più scienza, più varietà e più piacevolezza di noi nel comporre i loro mottetti.

Oltre a questi grandi vantaggi che hanno nei nostri confronti, ciò che rende anche più piacevoli le loro musiche, è l'ordine migliore che mettono nei loro concerti e la migliore disposizione dei loro cori, dove mettono accanto a ciascuno un piccolo organo che, senza dubbio, permette di cantare con migliore intonazione.

Per farvi capire meglio quest'ordine darò un esempio descrivendovi il concerto più rinomato e più eccellente che io abbia sentito a Roma, la vigilia e il giorno della festa di S. Domenico, nella Chiesa della Minerva. Questa chiesa è assai lunga e spaziosa; vi si trovano, in alto, due grandi organi, uno alla destra, l'altro a sinistra dell'altare maggiore, dove erano disposti due cori. Lungo la navata, vi erano altri otto cori, quattro da un lato, quattro dall'altro, alzati su palchi da otto a dieci piedi di altezza, ugualmente distanziati l'uno dall'altro e opposti due a due in modo tale che tutti potevano vedersi fra loro. Con ogni coro vi era un organo portatile, conforme il solito, e non bisogna meravigliarsene visto che se ne possono trovare più di duecento a Roma, quando a Parigi, a malapena, se ne potrebbero trovare due intonati.¹³⁷ Il maestro compositore dava la battuta principale nel primo coro, accompagnato dalle più belle voci. Accanto a ogni altro coro vi era una persona che non faceva altro che osservare questa prima battuta, per poter conformarvi la sua, di modo che tutti i cori cantassero sulla stessa battuta senza ritardi. Il contrappunto della musica era figurato, pieno di

¹³⁶ André Maugars, *Risposta data a un curioso sul sentimento della musica d'Italia*, a cura di Jean Lionnet, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 4, ott.-dic. 1985, pp. 681-707: 683-687. Il manoscritto originale di Maugars, *Réponse faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*, è conservato nella Bibliothèque Nationale di Parigi. Venne per la prima volta pubblicato da Antoine Ernest Roquet, *Maugars. Célèbres jouer de viole, musicien du cardinal de Richelieu, conseiller [...]* Sa biographie suivie de sa Réponse faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie [...] écrite a Rome le premier octobre 1639. Avec notes et éclaircissements par Ernest Thoinan, A. Claudin, Paris, 1865; rist. anast. H. Baron, London, 1965. Edizioni moderne: *Response [...]* presentation, notes et traductions Joel Heuillon, GKC, Paris, 1992 (Cahiers GKC. La musique éloquente, 1).

¹³⁷ Come osserva Lionnet l'affermazione di Maugars riguardo il presunto numero di organi portativi a Roma sembra un po' esagerata, ma è comunque accertato che i maestri romani avevano in genere un piccolo organo nelle proprie abitazioni. Gli organi portativi di Roma erano particolarmente pregiati. Una testimonianza viene fornita da Antonio Barcotto che nella *Regola, e breve raccordo per far render aggiustati, e regolati ogni sorte d'Istromenti da vento*, scrive: «Li organi portatili sono di gran commodo per le musiche concertade, (io intendo sempre organi principali, poiche assai se ne trovano in ottavine) e tanto più, quanto sono di buon maestro, poiche sono rari di tutta bontà. Li migliori organi portatili sono quelli fabricati a ala, come si usano a Roma, li quali organi sono molto più armoniosi, che non sono quelli di queste città [...]. Sono ancora organi più grossi quelli di Roma, che non sono questi di queste parti, poiche quelli sono trè tuoni più bassi, ove per questo sono anco di maggior voce». Cfr. *Regola, e breve raccordo per far render aggiustati, e regolati ogni sorte d'Istromenti da vento, cioè Organi, Claviorgani, Regali, e simili (1652)*, a cura di Pier Paolo Donati, «Informazione organistica», 8, XVI, 2, 2004, pp. 101-128: 123-124. La testimonianza di Barcotto si accorda perfettamente con quanto riferito da Maugars: gli organi descritti da Barcotto si fondono molto bene con le voci, sia perché di forma «a ala» (che l'autore si sofferma minuziosamente a illustrare), sia perché più grandi e più bassi di intonazione, quindi più idonei a interagire con le voci.

belle melodie e di una quantità di piacevoli recitativi. Talvolta un soprano del primo coro si esibiva in un assolo, al quale poi rispondeva quello del terzo, del quarto, e del decimo. Altre volte cantano due, tre, quattro cinque voci di diversi cori insieme; altre volte ancora, le parti di tutti i cori recitavano una dopo l'altra. Ogni tanto due cori si contrapponevano, poi altri due rispondevano. Un'altra volta cantavano tre, quattro, cinque cori insieme, poi una, due, tre, quattro, cinque voci sole; e, al *Gloria Patri*, tutti i dieci cori riprendevano insieme. Ve lo devo confessare, non ero mai stato rapito in quel modo. Nell'inno e nella prosa poi, dove il maestro si impegna particolarmente, ho sentito un canto bello, perfetto, di ricercata varietà, con invenzioni eccellenti e movimenti molto vari e piacevoli. Nelle antifone si udirono anche delle sinfonie molto buone, di uno, due o tre violini con l'organo e qualche arciliuto che suonavano certe arie a tempo di balletto dialogando gli uni con gli altri.

Mettiamoci una mano sulla coscienza, Signore, e chiediamoci se abbiamo noi simili composizioni, e anche se le avessimo - mi sembra che si abbiano, ora, molte voci capaci di cantarle - [quelle che abbiamo] avrebbero bisogno d'un lungo tempo per concentrarsi, mentre questi musicisti italiani non provano mai ma cantano tutte le loro parti a prima vista e quello che trovo ammirevole è che non falliscono mai, benché la musica sia molto difficile e una voce, in un coro, canti spesso con quella d'un altro coro che forse non aveva mai sentito prima. Vi supplico inoltre di notare questo: essi non cantano mai due volte gli stessi mottetti, poiché non accade che passi giorno della settimana senza che vi sia festa in qualche chiesa dove vi si faccia buona musica, di modo che c'è la sicurezza di sentire ogni giorno nuove composizioni; questo è il più gran divertimento che io abbia a Roma.¹³⁸

La diretta testimonianza di Maugars porta a diverse riflessioni:

- 1) in primo luogo la grande perizia e la grande fantasia dei compositori italiani che li portava sovente a licenze non contemplate dall'insegnamento del contrappunto severo, eppure mascherate con abilità;
- 2) l'importanza di comporre in base ai dettami della retorica, mezzo imprescindibile per «incantare ed ingannare l'uditore» (sia pure «inavvertitamente») e per muovere gli affetti; procedimenti che nelle celebrazioni liturgiche assumevano una grande importanza al fine di trasmettere efficacemente i contenuti dottrinali ed espressivi del testo sacro, secondo le direttive del Concilio di Trento;
- 3) la stupefacente abilità tecnica degli esecutori, capaci di cantare a prima vista musiche anche complesse;¹³⁹
- 4) l'«arte, la scienza» unite alla «varietà e piacevolezza» dei «mottetti» degli italiani rispetto alle analoghe composizioni dei maestri francesi mostrano una musica in costante divenire, viva, pulsante, altamente espressiva, sempre nuova e diversa (subito dopo il passo sopra riportato Maugars afferma che non vengono mai eseguite più di una volta le stesse musiche, anche se non passa giorno che non ci sia una festa religiosa celebrata con musiche);
- 5) la presenza di dieci cori se realizza quella fastosità e quella opulenza sonora ricercata in quest'epoca persegue però questi risultati mediante quella moltiplicazione, o meglio, quella duplicazione di uno o più cori della quale parla molto chiaramente Lodovico da Viadana nella prefazione ai *Salmi concertati a quattro chori*.¹⁴⁰

¹³⁸ La descrizione di Maugars, pur non citandola espressamente, si riferisce alla celebrazione dei secondi vesperi delle festa di S. Domenico (4 agosto). Negli *Avvisi* di Roma, in data 6 agosto 1639, si legge: «Nella Chiesa della Minerva Giovedì fu celebrata con gran solennità la festa di San Domenico con 8 Chori d'eccellentissima musica». Evidentemente l'autore degli *Avvisi* non aveva citato i due cori sulle tribune della chiesa, prendendo in considerazione solo quelle aggiunte nelle navate. Cfr. Maugars, *Risposta data a un curioso*, p. 687, nota 6. Purtroppo né Maugars né gli *Avvisi* riferiscono niente sugli autori delle musiche eseguite.

¹³⁹ Sempre Lionnet sottolinea che l'ingaggio di cantanti - come testimoniato dai *Libri di punti* della cappella pontificia - avveniva di norma solo un paio di giorni prima dell'evento musicale, fatto che ovviamente non permetteva una programmazione delle prove. La cosa è tanto più notevole se si considera il fitto calendario liturgico che caratterizzava lo svolgimento delle settimane e dei mesi, e questo non soltanto a Roma. Cfr. *ibidem*, p. 687, nota 7.

¹⁴⁰ *Salmi a Quattro Chori per cantare, e concertare nelle gran Solennità di tutto l'Anno, con il Basso continuo per sonar nell'Organo di Lodovico Viadana Maestro di Capella nel Domo di Fano. Opera XXVII*, Giacomo Vincenti, Venezia, 1612. La stessa possibilità di raddoppio dei cori è contemplata anche da Ignazio Donati nei *Salmi boscarecci concertati a sei voci, con aggiunta, se piace, di altre sei voci, che servono per concerto, & per Ripieno doppio, per cantare à più Chori; con una Messa similmente concertata, & con Ripieno d'un'altra simile à sei, già stampata; & con*

6) particolarmente importante per la prassi esecutiva il riferimento agli organi «portativi» impiegati per sostenere ciascun coro. Se pure Maugars parli di organi «portativi» si dovrà però intendere degli organi positivi di piccola dimensione trasportabili senza troppe difficoltà. In ogni caso dalla sua testimonianza sembrerebbe che l'impiego di piccoli organi per sostenere le voci fosse una consuetudine piuttosto diffusa.

La presenza di questi strumenti era evidentemente motivata dalla necessità di mantenere costante l'intonazione dei cantori mediante un'emissione morbida e lieve, perfettamente udibile dai cantori del coro presso il quale era suonato un piccolo organo, ma allo stesso tempo poco udibile da una certa distanza, tanto più in un contesto di sontuosità sonora quale un'esecuzione a più cori dalla quale emergeva un suono avvolgente, totalizzante, che si propagava in ogni angolo della chiesa. L'organo «portativo» in combinazione con voci e strumenti, va dunque aggiunto all'ampia documentazione reperibile riguardo all'uso di fiati, ottoni e archi nell'esecuzione della musica liturgica del Cinque-Seicento.¹⁴¹

Davanti alla testimonianza di Maugars non si può fare a meno di ritornare all'esecuzione in S. Maria del Carmine a Firenze del 1629. Piccoli organi positivi in seno a ciascun coro potrebbero essere stati impiegati anche in quella occasione. La testimonianza di Maugars in fondo si riferisce a un evento solo di dieci anni successivo a quello fiorentino, ed è quindi lecito pensare, anche per la canonizzazione di S. Andrea Corsini, a una modalità esecutiva che contemplasse l'uso di questi piccoli organi in seno alle compagini corali.¹⁴²

7) Importante è il riferimento al «maestro compositore» che «dava la battuta principale nel primo coro», quello avente le voci principali («accompagnato dalle più belle voci»). Il gesto del «maestro compositore» veniva ripreso da chi guidava gli altri cori, stando bene attenti però a sincronizzare i tempi, in modo da cantare «senza ritardi». Ciò che Maugars non dice, ma che è ben noto, è che il maestro di cappella, o il «maestro compositore», guidava il coro principale (il «coro favorito») servendosi del libro-parte del continuista sul quale la parte del continuo era spesso sormontata da quella di una delle voci superiori di volta in volta preminenti, in modo da fornire una guida concisa ma necessaria per la conduzione generale.

Di questa prassi se ne ha un esempio visivo nel magnifico frontespizio del *Theatrum Instrumentorum* di Michael Praetorius: in esso sono raffigurati tre gruppi strumentali, o «cori» strumentali, il primo a sinistra in alto («1. Chor. 4, 5, 6. vel 7 voc.»), composto da strumenti a corda (corde pizzicate e archi), il secondo a destra in alto («2. Chor. 4. 5. 6. vel 7 voc.») formato da fiati (cornetti, in questo caso) e in basso il terzo («3. Chor. 4. 5. 6. vel 7 voc.»), dove compaiono dei tromboni e un sordone. In ciascuna delle tribune è presente un organo, e in tutte e tre compare colui che dà la battuta: si vede bene che il maestro di cappella del primo coro si guarda attentamente intorno per assicurarsi che gli altri due colleghi riprendano il suo gesto. Tutti hanno in mano un libro-parte di formato oblungo, presumibilmente quello che riporta la parte del continuo con le principali voci che di volta in volta intervengono.¹⁴³ Inoltre i tre cori si differenziano, oltre che per

il Basso principale per sonar nell'Organo. D'Ignatio Donati Mastro di Capella nella Terra di Casalmaggiore [...] Opera Nona, Alessandro Vincenti, Venezia, 1623.

¹⁴¹ Per una approfondita disamina del ricco strumentario rinascimentale e del primo Barocco rimando a Andrea Bornstein, *Gli strumenti musicali del Rinascimento*, Franco Muzzio Editore, Padova, 1987 (Gli strumenti della musica, 17).

¹⁴² Si ricordi anche la testimonianza riguardante Costanzo Porta, sopra riportata, che nel 1589 a Padova aveva a disposizione, oltre a cornetti, violini e tromboni, anche organi portativi.

¹⁴³ Michael Praetorius, *Theatrum Instrumentorum Seu Sciagraphia* (Wolfenbüttel, 1620). Seconda parte del *De Organographia* (Wolfenbüttel, 1619) facente parte del *Syntagma musicum*, 3 voll., Johannes Richter-Elias Holwein, Wittenberg-Wolfenbüttel, 1614/1615-1620; rist. anast. a cura di Wilibald Gurlitt, Kassel-Basel-London-New York, Bärenreiter, 1959 (Association Internationale des bibliothèques musicales/Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. Documenta musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles, 21). L'eccezionale importanza del *Theatrum Instrumentorum* è data dalle tavole raffiguranti tutto lo strumentario in uso dal Cinquecento. Ogni strumento è raffigurato in scala. Sul problema specifico del tipo di direzione usato nel repertorio policorale del Cinquecento e del Seicento rimando a Florian Bassani, *Erkenntnisse zur mehrhörigen Aufführungspraxis nach römischen Vorbildern*, «Concerto. Das Magazin für Alte Musik», nn. 226-227, giu.-ago. 2009; Id., *Polychoral*

tipologia di strumenti, anche per *ambitus* melodico: il primo coro è composto da due viole da gamba soprano e da una viola da gamba bassa, nel secondo coro si vedono due cornetti e nel terzo fiati di taglia bassa.

La *Risposta* di Maugars prosegue con un'altra preziosa testimonianza sempre inerente le voci e l'organo, nella quale egli riferisce anche di un'esecuzione di Frescobaldi:

Vi è però un altro genere di musica che non è affatto in uso in Francia e che, proprio per questa ragione, merita bene che ve ne faccia una descrizione particolare: si chiama «stile recitativo». Il migliore che io abbia inteso fu nell'Oratorio di S. Marcello, dove si trova una compagnia dei Fratelli del Santo Crocifisso, formata dai più grandi signori di Roma, che, di conseguenza, ha la possibilità di mettere insieme tutto ciò che l'Italia produce di più raro; e, di fatto, i musicisti più eccellenti si fanno un punto d'onore di venirvi e i migliori compositori brigano per avere l'onore di farvi sentire le loro composizioni e si sforzano di apparire ciò che di meglio hanno allo studio.

Questa musica ammirevole e incantevole si fa solo di venerdì durante la Quaresima, dalle tre alle sei. La chiesa è grande appena quanto la Sainte Chapelle di Parigi; nel fondo vi è una tribuna su archi, spaziosa, con un organo medio, molto dolce e molto appropriato alle voci. Ai due lati della chiesa, vi sono ancora due altre tribune piccole, dove si trovano i [virtuosi] più eccellenti della musica strumentale. Le voci cominciano con un salmo in forma di mottetto e poi tutti gli strumenti eseguono una sinfonia molto bella. Dopo, le voci cantano una storia dell'Antico Testamento in forma di commedia spirituale, come quella di Susanna, di Giuditta e Oloferne o di Davide e Golia. Ogni cantore rappresenta un personaggio della storia e esprime perfettamente la forza delle parole. Dopo di che, uno dei più celebri predicatori propone l'esortazione, finita la quale, la musica recita il Vangelo del giorno, come la storia della Samaritana, della Cananea, di Lazzaro, della Maddalena o della Passione di Nostro Signore, e i cantanti imitando perfettamente i diversi personaggi rappresentati dall'evangelista. Non saprei lodare abbastanza questa musica recitativa: bisogna averla intesa sul posto per giudicare bene i suoi meriti.

La musica strumentale è formata d'un organo, d'un clavicembalo grande, d'una lira, di due o tre violini e di due o tre arciliuti. Una volta un violino suona con l'organo, poi un altro risponde; un'altra volta eseguono tutti tre insieme diverse parti. Ogni tanto un arciliuto fa mille variazioni sopra dieci o dodici note, ogni nota di cinque o sei battute; poi l'altro suona la stessa cosa, ognuno in modo diverso. Mi ricordo un violino che ha suonato del puro cromatismo e, benché di primo acchito ciò mi sembrò molto rude all'orecchio, nondimeno mi ci abituai a poco a poco, e vi presi un estremo piacere. Soprattutto però fu questo grande Frescobaldi a offrire mille sorte d'invenzioni sopra il suo clavicembalo, sopra delle note tenute ferme dall'organo.

Non è senza ragione che questo famoso organista di S. Pietro ha acquistato tanta fama in Europa. Anche se le opere stampate danno abbastanza testimonianza della sua bravura, per giudicare bene la sua profonda scienza bisogna sentirlo improvvisare delle toccate piene di ricercatezze e d'invenzioni mirabili. Per quello egli merita veramente che voi lo proponiate come esempio a tutti i nostri organisti, per invogliarli a venirlo a sentire a Roma.¹⁴⁴

Maugars illustra l'esecuzione-tipo di un oratorio. Ancora una volta viene sottolineata la bravura dei cantanti e la loro abilità nel rappresentare i personaggi della storia sacra con una grande attenzione alla parola intonata e dunque alla resa «affettiva» del testo. L'esecuzione veniva inframmezzata da meditazioni. Due sono le cose da evidenziare: la prima la separazione spaziale dei cantori e dell'insieme strumentale, i primi su una tribuna rialzata sul fondo della chiesa, gli strumentisti distribuiti su due tribune rialzate, una per navata e, presumibilmente, l'una dirimpetto

performance practice and "maestro di cappella" conducting, «Performance Practice Review», XVII, 1, 2012, pp. 1-32. In questo ultimo saggio Bassani si sofferma più volte sull'esecuzione della quale fu testimone Maugars in merito al tipo e alla distanza della collocazione dei cori e agli aspetti di una direzione «condivisa», ossia, dato il tipo particolarmente composto di esecuzione, sulla obbligata partecipazione di musicisti che dovevano necessariamente con grande esattezza e con assoluta sincronia il gesto del *director musices* principale. Per le varie tecniche e raffigurazioni di direzione di coro in epoche passate - particolarmente per quanto riguarda il repertorio policorale - rimando a Georg Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1913, pp. 87-90 (Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen. Herausgegeben von Hermann Kretzschmar, 10); rist. anast. Georg Holmes-Breitkopf & Härtel, Hildesheim-Wiesbaden, 1965.

¹⁴⁴ Maugars, *Risposta data a un curioso*, pp. 687-691.

all'altra. La seconda cosa da evidenziare la presenza, sulla tribuna dei cantori, di un organo non grande, dalla sonorità dolce che ben si amalgama con le voci. Evidentemente si tratta di uno strumento atto a realizzare il continuo ma anche in grado di concertare con gli altri strumenti collocati nelle altre tribune.

L'interazione di voci e organo porta inevitabilmente a considerare il problema dell'intonazione degli organi, o meglio, dei vari tipi di intonazione. Preziosa in questo senso è la testimonianza di Antonio Barcotto che nella sua *Regola* dedica un paragrafo («Del tuono differente che s'usa degli organi») proprio a questo aspetto:

Sono molto differenti gli organi di tuono da una città all'altra, poiche ve ne sono, che usano gli organi bassissimi, e chi altissimi, come quelli di Roma, li quali sono delli più bassi, che si usino in Italia. Quelli di Venezia sono delli più alti, che si usino in questo Stato, e s'adimandono in tuono dei cornetti. Quelli portatili pur di Venezia, Podoa [sic], Vicenza, ed altre città, sono un tuono più bassi, in voce umana, e si chiamano corristi [sic].

Si usano queste diversità di tuono per commodità delle voci, e per gl'istromenti, poiche li organi, che sono alti, servono assai alle voci gravi, e alli violini, che riescono più spiritosi. Ma alle voci alte come soprani, e contralti sono di più fatica ad arrivare per la sua altezza.

Li organi bassi sono di maggior comodo per risponder al coro, e alle voci alte servono assai più, ma alle voci gravi, e basse riescono di fatica, ne servono alli violini, come li organi alti. Che però il molto Rev. Pad. Antonio di Padova, ha fatto acconciare li organi della sua chiesa in tuono il più comodo, che possi esser, tanto per le voci, quanto per gl'istromenti, avendo tenuto un termine di non tanto alti, ne tanto bassi, ove con ogni comodo vi si aggiusta ogni voce ed ogni istromento.¹⁴⁵

Da quanto riportato si evince che negli organi l'intonazione più alta era idonea per le voci basse e per alcuni strumenti, prima fra tutti i violini e cornetti, l'intonazione più bassa era invece adatta «per risponder al coro» e per le voci di registro alto. L'ideale resta un'intonazione di mezzo che serva tanto alle diverse tipologie vocali che ai vari strumenti impiegati nel corso delle celebrazioni liturgiche.

Ma il tipo di intonazione da solo non bastava. Prosegue infatti Barcotto («Avviso il più notabile, che sia nel metter li organi»):

È da saper che nel situar organi, si deve prima considerare, se il soffitto della chiesa è fatto a volto, e di che grandezza è la chiesa, poiche se la chiesa sarà grande, e il soffitto di asse, ricercherà organo di maggior voce, e più sonoro; e se la chiesa a volto, l'organo deve essere un poco più dolce, e di manco forza, poiche il volto forma l'ecco, e dà forza alla voce, massime quando la chiesa è piccola, e quando l'organo sarà posto in luogo proprio per quella chiesa, nel che si deve avere grande considerazione, perché l'organo averà più voce in un luogo, che nell'altro, conforme farà l'ecco, e in ogni luogo non si troverà l'ecco. E che ciò sia vero, molti Principi fa fabricar luoghi a posta con linee nelli volti, il che viene a far formare voci duplicate per via di tal arte, e ciò insegnano molti Autori, e massime il Vitruvio, che lo describe, e mostra anco in figura. [...] Ancora si pratica ciò nelli organi portatili, che in certe chiese pare siano senza voce, e in certe riescono troppo crudi, e questo da altro non proviene, se non della qualità delle chiese. E spesso da qui avviene ad alcun maestro, che fabricarà un'organo con ogni studio, e dove lo colloca non fa quella riuscita, che pensava.¹⁴⁶

Determinante per la buona riuscita sonora di un organo è dunque anche il tipo di architettura della chiesa - se il soffitto sia a volta o meno - e la grandezza dell'edificio. Grande importanza avrà la volta, specialmente in una chiesa di non grandi dimensioni, perché la volta forma l'eco e quindi propaga il suono in modo ampio, motivo per cui in questo caso non necessiterà un organo con molto suono. Le stesse considerazioni valgono anche per i piccoli organi positivi.

Queste osservazioni devono quindi essere prese in considerazione a proposito della testimonianza di Maugars, e più in generale rispetto a quanto esposto fin qui in merito al rapporto organo/coro.

¹⁴⁵ Barcotto, *Regola*, p. 125.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 127.