

MISCELLANEA MUSICOLOGICA

2

LA MUSICA A NAPOLI DURANTE IL SEICENTO

Atti del Convegno Internazionale di Studi
Napoli, 11-14 aprile 1985

a cura di

Domenico Antonio D'Alessandro e Agostino Ziino

Estratto



EDIZIONI TORRE D'ORFEO - ROMA 1987

LA SAMBUCA LINCEA DI FABIO COLONNA
E IL TRICEMBALO DI SCIPIONE STELLA
Con notizie sugli strumenti enarmonici del Domenichino

di
Patrizio Barbieri

È da circa un secolo che l'opera scientifica del napoletano Fabio Colonna (c.1567-1640), definito da Linneo «primo di tutti i botanici», gode di un rinnovato interesse¹. Benché spesso citato, sul suo unico trattato dedicato alla musica — *La Sambuca Lincea*, che d'ora in poi indicherò con la sigla *S*, seguita dal numero della pagina² — a tutt'oggi non è ancora stato pubblicato alcun esauriente lavoro monografico³. Col presente studio intendo quindi aderire ad un invito già espresso mezzo secolo fa da Silvestro Baglioni, secondo il quale «la *Sambuca Lincea* di F. Colonna merita essere adeguatamente ricordata in un saggio di storia musicologica, che si occupi di tale argomento»⁴.

Per comodità del lettore, in questa breve premessa voglio anticipare sinteticamente i temi che svilupperò nei cinque paragrafi in cui ho distribuito la materia.

§1. La «Sambuca Lincea», analogamente all'«Archicembalo» di Nicola Vicentino, disponeva di 31 tasti per ottava. Benché secondo le intenzioni di Colonna quest'ultima dovesse venire divisa in 31 parti acusticamente uguali, le lunghezze di corda vibrante da lui fornite risultano obbedire ad una legge algebrico-acustica che — benché assai ingegnosa e originale — non corrisponde a quanto dichiarato.

§ 2. Con la sua «Sambuca» Colonna intendeva perfezionare, rendendone

¹ Esaurienti informazioni biografiche e bibliografiche su tale autore si possono trovare in AUGUSTO DE FERRARI, *Colonna Fabio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1982, XVII, pp. 286-288.

² *La Sambuca Lincea ovvero dell'istromento musico perfetto Lib. III di Fabio Colonna Linceo* [...], Napoli, Vitale, 1618; anche in ripr. anast. Forni ed., Sala Bolognese, 1980 (riproduzione che è però mutila del ritratto di Colonna).

³ Segnalo però che GIUSEPPE CLERICETTI ha recentemente presentato all'Università di Friburgo (Svizzera) una memoria di licenza dal titolo: *Fabio Colonna Linceo*. Lo stesso studioso — il 10 luglio 1985, nel corso del Symposium «Das Clavemusicum omnitonum» (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum) — ha tenuto una relazione su *La Sambuca Lincea di Fabio Colonna*. Entrambi questi lavori sono ancora inediti. L'unico studio attualmente esistente sull'argomento è quello — in verità non molto approfondito — di LYNN WOOD MARTIN, *The Colonna-Stella «Sambuca Lincea», an enharmonic keyboard instrument*, in «Journal of the american musical instrument society» X (1984) pp. 5-21.

⁴ Cfr. GIUSEPPE GABRIELI, *Il "Liceo" di Napoli — Lincei e linceabili napoletani* [...], Roma, Bardi, 1939 (estratto da «Reale Accademia Nazionale dei Lincei — Rendiconti della classe di scienze morali, storiche e filologiche» serie VI - vol. XIV - fasc. 5-6 (1938) pp. 499-566: 521). È noto che Baglioni, illustre fisiologo, effettuò anche delle ricerche sperimentali sugli strumenti da tasto enarmonici.

più razionale l'impiego e più facile l'accordatura, un analogo strumento già costruito dal suo concittadino padre Scipione Stella; confronteremo la disposizione delle tastiere e i criteri di accordatura dei due 'archicembali'.

§3. Nel 'sistema ciclico 31' di Colonna si possono effettuare composizioni circolanti che tornano alla nota di partenza modulando attraverso una catena di 31 tonalità (nel nostro comune temperamento equabile è noto che invece la catena si chiude dopo sole 12 quinte): la *Sambuca Lincea* riporta l'unico esempio di tale tipo di 'circolazione' a noi pervenuto. Essa contiene inoltre, di Ascanio Majone, alcuni saggi di contrappunto nelle due specie (intenso e molle) degli antichi generi greci enarmonico e cromatico (saggi resi possibili dal fatto che, nello strumento in oggetto, il semitono diatonico era suddiviso in tre parti e il cromatico in due).

§ 4. In questo paragrafo verranno riuniti i riferimenti storici relativi alla Sambuca e ai personaggi ad essa associati: di singolare interesse un documento — generosamente fornitomi da Warren Kirkendale — nel quale padre Stella accusa esplicitamente Colonna di averlo plagiato. Di Scipione Stella rendo anche note la data approssimativa di nascita (1558-9) e quella di morte (20 maggio 1622), finora ignorate.

§ 5. Sempre nel Seicento, vennero successivamente costruiti altri strumenti dello stesso tipo: accennerò agli archicembali di Domenico Zampieri detto il Domenichino (allora operante a Napoli) e di Felix Falcò (Valencia), nonché all'arciorgano di N. Pomar (anch'esso di Valencia)⁵.

1. Il sistema ciclico 31 e la teoria 'dei residui' di Colonna

1.1. *Il ciclo 31* — È ben noto che se si accordano 'giuste' (cioè nel rapporto 3:2) le 12 quinte della catena

$C_1-G_1-D_2-A_2-E_3-B_3-F_4-C_4-G_5-D_5-A_6-E_7-B_7$

e poi si scala di sette ottave verso il grave il B_7 , si troverà che quest'ultimo è di un comma pitagorico al di sopra del C iniziale⁶: per far coincidere le due note, nel moderno temperamento equabile si rende quindi necessario restringere ciascuna quinta di $1/12$ di tale quantità. Se invece di $1/12$ noi restringessimo ciascuna quinta all'incirca di $2.65/12$ di comma pitagorico — quantità ancora sopportabile per il nostro orecchio —, dovremmo proseguire detta catena fino alla 31^a quinta prima di imbatteci in una nota (A_{31}) che

⁵ Altre applicazioni del ciclo 31 nei secoli XVI e XVII — con le relative musiche — sono state illustrate nel mio articolo *I temperamenti ciclici da Vicentino (1555) a Buliowsky (1699): sviluppi teorici e pratica 'archicembalistica'*, in «L'Organo» XXI (1983) pp. 129-208.

⁶ Tale microintervallo, equivalente a quasi un quarto di semitono equabile, corrisponderà quindi al rapporto $1.5^{12}: 2^7$ (= 23.46 cents; ricordo che il cent è acusticamente pari alla 1200^a parte dell'ottava).

coincida col C iniziale. Otterremmo quindi un temperamento equabile avente l'ottava suddivisa in 31 parti acusticamente uguali, anziché in 12; cinque di queste parti formerebbero il tono, tre il semitono diatonico, due il semitono cromatico, e così via (cfr. anche la Fig. 1).

C	D ^b	C [#]	D ^b	C [#]	D	E ^b	D [#]	E ^b	D [#]	E	F ^b	E [#]	F	G ^b	...
+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	...
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	...

Poiché 2.65/12 di comma pitagorico equivalgono con buona approssimazione a 1/4 di comma sintonico, il nuovo sistema avrebbe le terze maggiori praticamente giuste⁷. Vedremo più avanti che questo temperamento — limitatamente all'ambito E^b-B^b-F-C-G-D-A-E-B-F[#]-C[#]-G[#] (12 note per ottava, col cerchio delle quinte interrotto dalla sesta diminuita G[#]-E^b, equivalente ad una quinta accresciuta di circa un quinto di tono) — era il «sistema partecipato» in uso ai tempi di Colonna (oggi viene comunemente chiamato 'quarto di comma' o anche 'del tono medio').

Il cerchio di Fig. 1 evidenzia le equivalenze enarmoniche esistenti tra le note del ciclo 31 (segnate all'esterno) e quelle del ciclo 12 (all'interno). Esso in sostanza mostra che la composizione circolante fattaci pervenire da Colonna sarebbe tecnicamente eseguibile — rinunciando ovviamente alle finezze di intonazione derivanti dallo sdoppiamento delle note cromatiche ed enarmoniche — anche su di un moderno pianoforte: invece di una sola circolazione ne faremmo però tre consecutive, con quella intermedia necessariamente mutila delle (12 × 3 — 31 =) 5 quinte cromatiche inglobate nella quinta diminuita B - [F[#]-C[#]-G[#]-D[#]-A[#]-] E[#] = F.

1.2. *La teoria 'dei residui'* — Colonna parte dalla constatazione che la scala di Pitagora-Boezio, basata su di una catena di quinte giuste, presenta solamente toni 'grandi' di 9:8; questa scala non può dunque fornire alcuna soluzione al vecchio problema relativo al numero dei toni contenuti in una ottava, dato che — come abbiamo già visto — sei intervalli consecutivi di 9:8 eccedono l'intervallo 2:1 di un comma pitagorico. L'errore di aver basato la divisione del monocordo su toni di un solo 'formato' sarebbe secondo lui dovuto al fatto che tale operazione fu effettuata da «Mathematici Arithmetici, & non Musici pratici» (S, 15). Colonna — eminente rappresentante dell'Accademia dei Lincei a Napoli e quindi già dotato di quel tipo di mentalità che

⁷ Ricordo infatti che il comma sintonico equivale all'eccedenza di quattro quinte giuste sull'intervallo di decimasettima maggiore 5:1 (1.5⁴:5 = 21,51 cents); quest'ultimo, riportato in posizione stretta, corrisponde alla terza maggiore 5:4 (= 386.3 cents). Con maggiore precisione, le quinte del ciclo 31 sono temperate del rapporto 1.5:2^{18/31} (= 5.18 cents), equivalente a 0.241 commi sintonici (invece dei 0.250 necessari per ottenere le terze maggiori di 5:4); le terze maggiori del ciclo 31, pur essendo crescenti di 0.77 cents rispetto al 'giusto' rapporto 5:4, presentano comunque battimenti quasi trascurabili (poco più di uno al secondo, nella zona centrale della tastiera).

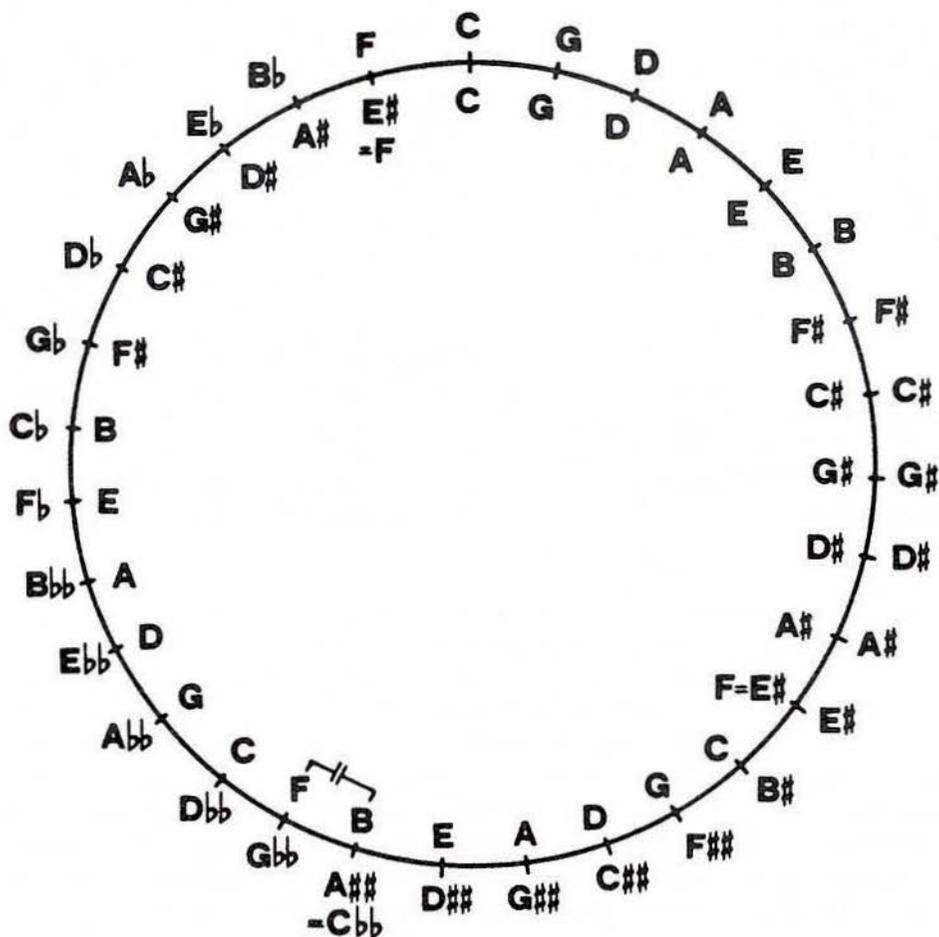


Fig. 1 - Cerchio armonico relativo al sistema ciclico 31, con il quale era accordata la «Sambuca Lincea» (note all'esterno). All'interno le note corrispondenti del nostro moderno temperamento equabile (= sistema ciclico 12).

verrà poi detta 'galileiana' — è invece convinto che ogni speculazione aritmetica debba essere subordinata all'osservazione sperimentale dei fenomeni naturali che si propone di interpretare (S, 16):

[...] habbiamo tenuto che si debba credere più alla osseruazione delle cose naturali, che alle cose imagnate, & supposte da vn sol principio osseruato, senza il mezzo & il fine della cosa stessa, dalla quale si deue poi cauar regola, essendo che la cosa osseruata perfettamente dà il methodo, & non il methodo farà che la cosa sia conforme il suo presupposto methodo: non potendo la Natura delle cose mutarsi nel capriccio dell'huomo à farsi conoscere come egli pensa, ma ben douendo l'huomo formar il suo capriccio dalla cosa naturale esattamente osseruata, & cauarne se può Methodo. Anche noi ci siamo affatigati per quel tanto d'ingegno datoci dal Creatore, per ritrouarne la verità, se non ci inganniamo, & questo per nostro esercizio, & per giouarne altri se vi sarà cosa degna.

Il metodo da lui proposto è comunque anch'esso ancora in larga parte basato su ipotesi di tipo metafisico. Egli osserva che mettendo un ponticello in corrispondenza degli 8/9 di una corda vibrante lunga 9 unità, la parte relativa al tono (= 8) forma con la restante parte (cioè col «residuo» $9 - 8 = 1$) l'intervallo consonante di vigesimaseconda (= 8:1). Perciò secondo lui i pitagorici sbagliarono quando al primo aggiunsero un secondo tono sesquiotavo: infatti il ditono così ottenuto (= $92:82 = 81:64$) forma col suo residuo un intervallo non consonante (64:17); se invece avessero aggiunto un tono 'piccolo' (= 10:9) avrebbero ottenuto una terza maggiore di 5:4 che — oltre ad essere essa stessa consonante, mentre non lo è 81:64 — avrebbe formato col suo residuo il consonantissimo intervallo di decimaquinta (4:1). Egli, in netta polemica con l'ancora imperante principio dell'*ipse dixit*, estende questo pseudoscientifico criterio a tutto il suo monocordo, affermando che (S, 17-18)

tutte le nostre diuisioni de Tuoni, Semituoni, & lor minute parti hanno con il loro residuo consonanza certa, cioè Ottaua, quinta, terza maggiore, o minore, o sesta. Et in quelli residui delle Sequiotaue sono tutte dissonanze false, essendo falsi & intensi li Tuoni piu del douere: fin hora tenuti per veri, & giusti. / Ne si dica, volete voi saper piu de gli Antichi, non questo certo noi potremo dire, ma ben vogliamo dimostrare quello che n'habbiamo osseruato con il nostro Monacordo esser verissimo, e dalla ragione approuato, per essere diuisione naturale, & non artificiale, che la nostra è immutabile, & è sempre necessario sia consonante con tutte le parti, che così è stata creata dal sommo Creatore, & da noi osseruata: come forsi ancor gli Antichi fecero nel principio, ma poi da

Mathematici alterata forsì con lor capricci; & forsì à noi per hora incogniti [...]

Cerchiamo ora di mettere sotto forma algebrica il bizzarro criterio di Colonna, in modo da comprendere la genesi del suo monocordo. Detto criterio si può così riassumere: *la lunghezza di corda vibrante corrispondente ad ogni intervallo n:m in cui il monocordo viene diviso, deve formare sol suo residuo (cioè col tratto di corda che va dal ponticello al ponte rimanente) un intervallo b:a corrispondente ad una delle seguenti consonanze (considerate in posizione stretta o lata): ottava, quinta, quarta, terza maggiore, terza minore, sesta maggiore.*

Assumendo $n > m$ (con n corrispondente quindi alla lunghezza totale della corda ed m alla lunghezza incognita spettante all'intervallo cercato) e $b > a$, ciò equivale a dire che

$$(n - m) : m = a : 2^k b$$

con $k = 0, 1, 2, 3, 4, 5$ (Colonna considera i bicordi in posizione lata fino a cinque ottave)

$$b:a = 2:1, 3:2, 4:3, 5:4, 6:5, 5:3$$

da cui si ricava⁸

$$n : m = (2^k b + a) : 2^k b$$

espressione che dà luogo ai 36 rapporti di Tabella I.

Il monocordo finale di Colonna, ottenuto dopo pagine e pagine di spiegazioni verbose e spesso reticenti, è quello riportato in Tabella II; accanto ai singoli rapporti, alcuni dei quali sono stati da me identificati servendomi delle lunghezze di corda riportate nelle pp. 42-43 della *Sambuca*, ho anche indicato il corrispondente valore in cents $\times 12/31$ ⁹. Sulla Tabella II si possono fare le seguenti osservazioni.

a) Il monocordo comprende tutti i rapporti di Tabella I; essi figurano nella stessa successione in cui vengono elencati in quest'ultima (presi ordinatamente da $k = 5$ a $k = 0$), anche se ciò comporta che cinque di essi — quelli da me indicati con una freccia — non compaiono nell'ordine gerarchico che loro competerebbe nella scala: solo 8:5 (corrispondente all'A_b) è stato dal nostro Autore spostato in modo da adeguarsi all'ordine progressivamente crescente degli intervalli. Questa bizzarra particolarità fa pensare che Colonna, nella sua elaborazione, abbia effettivamente seguito un procedimento e-

⁸ Formula per la verità già indicata da JAMES MURRAY BARBOUR, *Tuning and temperament - A historical survey*, East Lansing, Michigan State College Press, 1951 (Rist. anast. Da Capo Press, New York, 1972), p. 154.

⁹ Per comodità di confronto non mi sono servito del classico *cent* (unità logaritmica corrispondente a $2^{1/1200}$), ma del $\text{cent} \times 12/31$ (unità più piccola della precedente, corrispondente a $2^{1/3100}$): in tal modo la 31^a parte dell'ottava assumerà il valore 100.

TABELLA I

k b:a	0	1	2	3	4	5
2:1	3:2	5:4	9:8	17:16	33:32	65:64
3:2	5:3	4:3	7:6	13:12	25:24	49:48
4:3	7:4	11:8	19:16	35:32	67:64	131:128
5:4	9:5	7:5	6:5	11:10	21:20	41:40
6:5	11:6	17:12	29:24	53:48	101:96	197:192
5:3	8:5	13:10	23:20	43:40	83:80	163:160

TABELLA II

C	= 1:1	= 0.0	D ✘	= 7:6	= 689.4
	65:64	= 69.3		19:16	= 768.6
	49:48	= 92.2	E ^h	= 6:5	= 815.4
	131:128	= 103.6		29:24	= 846.4
	41:40	= 110.4	->	23:20	= 625.1
C ^x	= 197:192*	= 115.0	E	= 5:4	= 998.0
->	163:160	= 83.1	F	= 4:3	= 1286.6
	33:32	= 137.6		11:8	= 1424.2
C ✘	= 25:24	= 182.6	F ✘	= 7:5	= 1504.8
	67:64	= 204.9		17:12	= 1557.8
	21:20	= 218.2	->	13:10	= 1173.4
	101:96	= 227.1	G	= 3:2	= 1813.4
->	83:80	= 164.6	A ^h	= 8:5	= 2102.0
C ✘	= 17:16	= 271.1	A	= 5:3	= 2284.6
	13:12	= 358.0		7:4	= 2502.8
	35:32	= 400.8	B ^h	= 9:5	= 2628.8
C ✘	= 11:10	= 426.3	B	= 11:6	= 2710.9
	53:48	= 443.2		17:9	= 2844.4
->	43:40	= 323.4	C	= 2:1	= 3100.0
D	= 9:8	= 526.8			(cents × 12/31)

* poi approssimato a 39:38 = 116.2

quivalente alla formula poco sopra riportata¹⁰. Al fine di completare la scala, egli si è inoltre visto costretto ad aggiungere due rapporti ai 36 contemplati dalla Tabella I: 17:9 (calcolato con $b:a = 9:8$ e $k = 0$) e l'ottava 2:1 (corrispondente a $b:a = 1$ e $k = 0$).

b) Il suo monocordo comprende quindi ben 38 lunghezze differenti di corda; le note effettive, che a causa del criterio da lui scelto si diradano progressivamente salendo verso l'acuto, si riducono però a sole 16 per ottava.

c) Queste 16 note sono generate dai numeri primi 1, 3, 5, 7, 11, 13, 17: considerando che solo rari teorici osarono addentrarsi fino al 7 o all'11, possiamo concludere che Colonna forma il sistema armonico — o meglio, inarmonico — più allargato ai numeri primi che si conosca! Faccio ad esempio notare che — oltre al classico rapporto sintonico 16:15 — per il semitono maggiore egli si serve anche di 17:16, altro intervallo che vede legittimato dalla teoria degli antichi greci (S, 19).

d) Benché la lunghezza corrispondente al Cx sia chiaramente calcolata con 197:192 (rapporto che però nella *Sambuca* non compare mai esplicitamente), al suo posto figura il più semplice 39:38; nonostante l'approssimazione sia ottima, faccio notare che quest'ultimo forma col suo residuo il dissonantissimo intervallo di 38:1. Guardandosi bene dall'accennare a questa contraddizione formale, Colonna — dopo aver rigettato 41:40, «grado Enarmonico degli Antichi» — elegge 39:38 come «grado Enarmonico secondo noi», ritendolo «quarta parte del Tuono degli Antichi, ma secondo noi quinta parte» (S, 37).

e) Più avanti segnala anche il rapporto 45:44 (che separa 11:10 da 9:8), «da noi detto quinta parte di Tuono [...] ancorche poi secondo la diuisione delle parti medie fra il Tuono, sia quarta parte» (S, 38): questo continuo bisticcio tra 'quarti' e 'quinti' di tono può certamente aver indotto alcuni — come in un avviso apparso nel 1616, due anni prima dell'uscita del trattato — a credere che nella «Sambuca»

¹⁰ È anzi probabile che tali calcoli non siano farina del suo sacco, come egli stesso sembra confessare (S, 16-17): «In questa nostra osseruatione del Monacordo di non poco aiuto n'è stato il gentilissimo & virtuosissimo signor Michel'Angelo Schipano dottor di legge, ma esercitatissimo nelle Mathematiche & altre scienze, calculandoci li minimi numeri secondi, & riducendoli alle proporzioni loro»; ciò spiegherebbe la generale fumosità del suo commento, stranamente contrastante con la lineare razionalità della teoria. Su Michelangelo Schipano non sono riuscito ad acquisire ulteriori notizie, ma ritengo dovesse essere parente di Mario Schipano, naturalista e amico di Colonna.

Nella realizzazione pratica del monocordo il nostro Linceo fu anche aiutato da Pietro Laseyna [Laseine] (S, 34); su quest'ultimo, giureconsulto e grecista di famiglia originaria francese, cfr. G. GABRIELI, *Il "Liceo"* cit. in nota 4, p. 559.

tonus in eadem chorda in quatuor
partes diuiditur iuxta Aristoxeni,
aliorumq; antiquorum traditione
[...]¹¹

il tono in una stessa corda si divi-
de in quattro parti, secondo
quanto tramandatoci da Aristosse-
no e dagli altri antichi [...]¹¹

f) I 'quinti di tono' espressamente segnalati da Colonna sono dunque:

$$\begin{aligned} 39:38 &= 116.17 \text{ cents} \times 12/31 \\ (197:192) &= 114.98 \text{ cents} \times 12/31 \\ 45:44 &= 100.51 \text{ cents} \times 12/31 \end{aligned}$$

Di essi, solo l'ultimo fornisce una buona approssimazione della 31^a parte dell'ottava. Sviluppando $\sqrt[3]{2}$ (= 100.00 cents \times 12/31) col metodo delle frazioni continue, si otterrebbe infatti la seguente serie:

$$45:44 (= 100.51), 181:177 (= 99.95), 407:398 (= 100.01), \dots$$

Nonostante l'incongruenza dei suoi calcoli, non c'è comunque dubbio che Colonna mirasse a dividere l'ottava del suo strumento in 31 intervalli uguali; i seguenti passi della *Sambuca* lo provano:

1. «[...] l'Autore nostro dimostra chiaramente diuidersi il tuono in cinque parti eguali, d'vna delle quali supera il maggior semituono il minore [...]» (S, *Lo stampatore al musico lettore*; cfr. anche S, 110).

«[...] diciamo, che l'Ottava sia composta di piu di sei Tuoni, & non di meno, anzi che non sia composta di sei Tuoni, ma di cinque, & dui Semituoni maggiori, che tra Moderni non ha difficoltà alcuna [...]» (S, 12).

2. «[...] ritrouando noi, che non solo l'Ottava *Diapason* detta, non sia minore di sei Tuoni come essi [i Pitagorici] dicono, & si sforzano di mostrare; ma sia vna quinta parte di Tuono piu di sei Tuoni [...] ritrouando noi che li Tuoni, se ben sono differenti di proportione & numero, & lunghezza di corda, sono eguali tra loro di grauità, & acutezza, potendosi mutar l'vno nell'altro di nome, senza alterarsi punto nel suono» (S, 10).

3. «Ha di più questo nostro Istromento di perfettione, che si può sonare per Bemolle, per Bequadro, cosi Diatonico, come Chromatico, & Enarmonico in qualsiuoglia tasto, ò nota, con trasportare qualunque nota; come a dire, Csolfaut, si potrà cominciare à sonare, per Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La, tanto nel suo luogo ordinario, quanto nel Semituono di esso Csolfaut; cosi nel tasto superiore ad esso Semituono minore, che è il Bemolle di Dsolrè; come dal grado Enarmonico mezzano tra il Diatonico,

¹¹ *Typograp[h]us lectori S.*, in *FABII COLVMNAE LYNCEI minus cognitarum stirpium pars altera* [...], Romae, apud I. Mascarum, 1616, cc. [4-5]. Tale errato concetto si ritroverà in alcuni repertori assai noti, come JOHANN G. WALTHER (*Musikalisches Lexicon* [...], Leipzig, Deer, 1732, p. 175), PIETRO LICHTENTHAL (*Dizionario e bibliografia della musica* [...], Milano, Fontana, 1836: vol. II, p. 117 - vol. IV, p. 66) e perfino nel recentissimo *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti diretto da Alberto Basso*, Torino, UTET, 1983, I (Lessico), p. 106, voce «Archicembalo».

& Semituono minore: & anco dal grado Enarmonico superiore al Bemolle del Dsolrè, mezzano tra il Bemolle detto, & Dsolrè Diatonico. Et in tutti questi luoghi, oltre le note gradate per Bemolle, & Bequadro Diatoniche, vi trouerà gli istessi gradi Enarmonici tramezzati in qualsiuoglia luogo: dal che si conosce apertamente esser diuiso il Tuono da noi in parti tanto proportionali, che si fa la circolazione da per tutto, & si trasporta per tutto qualsiuoglia consonanza minima, come dissonanza; alterandosi le note à volontà del Musico per qualsisia grado, & parte del Tuono, nel quale vorrà quelle trasportare: potendo ancora sonare in compagnia d'vn'altro Istromento che fusse differente di Tuono, tanto vn Semituono minore, come maggiore, quanto vn delli gradi Enarmonici, che sono vna quinta parte del Tuono, cioè la metà del Semituono minore ordinario come nel progresso si dimostrerà» (S, 4-5).

Cioè, rispettivamente:

1. Ottava = 5 toni + 2 semitoni maggiori = $5 \times 5 + 2 \times 3 = 31$ parti.
2. Ottava = 6 toni + 1/5 di tono = $6 \times 5 + 1 = 31$ parti.
3. Possibilità di circolare attraverso i 31 gradi e di effettuare trasposizioni per quinti di tono.

Del resto, la stessa accordatura — impostata sul 'tono medio', come vedremo nel §2.2 — era in stretta correlazione col sistema ciclico 31.

2. I due 'archicembali': struttura, accordatura e diteggiatura

2.1 *Struttura* — Il cembalo enarmonico di padre Stella disponeva di ben 52 tasti per ottava (S, 72), distribuiti su otto ordini: le note effettive — sempre nello stesso ambito — erano però solo 31, dato che alcune di esse venivano replicate su differenti ordini, allo scopo di agevolare la diteggiatura. Era quindi uno strumento assai complicato sia da accordare che da suonare, tanto che Colonna pensò di rendere più semplici queste due operazioni trasformandolo in clavicordo e riducendone a sei gli ordini (S, 6-7). Nacque così la «Sambuca Lincea»¹², nella quale era solamente necessario accordare — con il temperamento dei «Cembali ordinarij» — le corde corrispondenti ai tasti diatonici: queste ultime venivano infatti suddivise automaticamente in quinti di tono tramite un opportuno sistema di tangenti metalliche. Dato che in tal modo «con cinquanta corde, & tasti accordati Diatonicamente, sonano accordati tre volte tanti tasti con l'istesse corde» (S, 5), il suo inventore — secondo la già citata fonte del 1616 — lo aveva anche battezzato «Penteconta-

¹² Nome datogli da Colonna per la sua forma triangolare, simile a quella dell'antica Sambuca (S, 1-2).

chordon»¹³; la stessa fonte ci informa inoltre, in termini per la verità assai vaghi, che Colonna aveva proposto ben due divisioni — una col tono diviso «in quatuor partes» secondo Aristosseno, l'altra «per diesis» secondo Vitruvio —, concludendo:

Dat igitur & rationem inveniendi in singulis chordis [...] ut non casu, sed certa ratione intervalla constituentur, quibus 164. voces, primo modo, altero vero 210. resonare possint quinquagenis tantum chordis.

Spiega poi anche la procedura per trovare nelle singole corde [le lunghezze vibranti ...] affinché non a caso, ma con ben precisi rapporti, si stabiliscano gli intervalli coi quali — con sole cinquanta corde — far risuonare le 164 note della prima divisione e le 210 della seconda.

Sul numero totale dei tasti il trattato di Colonna è invece impreciso: l'unica indicazione è quella citata poco sopra, secondo cui essi dovevano essere $50 \times 3 = 150$. Per quanto riguarda l'estensione della tastiera, la *Sambuca* cade poi addirittura in contraddizione. Essa riporta le lunghezze di corda corrispondenti ad ogni singolo C, precisando che «l'ultima» era lunga «sette oncie» e risuonava alla vigesimanona sopra il C grave: nella relativa figura detta corda corrisponde invece non al C₅ ma all'F₅; la tastiera ivi riprodotta, quella ad otto ordini di Stella, si estende dal C₁ all'F₅ (con prima ottava completa)¹⁴ e comprende 232 tasti.

Tralasciando gli altri particolari costruttivi, già esaminati da Marco Tiella in un suo recente articolo¹⁵, veniamo ora alla disposizione dei tasti nei due strumenti. Basandomi sui disegni (Fig. 2) e sulla descrizione di Colonna (S, 66-74), ho effettuato le ricostruzioni di Fig. 3; le 31 note sono ovviamente quelle del cerchio di Fig. 1. Cominciamo coi sei ordini della Sambuca:

- I. Diatonico.
- II. Un «grado Enarmonico» (= un quinto di tono) sopra il diatonico.
- III. Un semitono minore (= due quinti di tono) sopra il diatonico.
- IV. Un semitono maggiore (= tre quinti di tono) sopra il diatonico.

Che C e F siano effettivamente tali (e non C^b, F^b) è confermato dalle seguenti considerazioni:

¹³ *Typographus lectori* cit. in nota 11.

¹⁴ (S, 76-77). Questo ambito non deve meravigliare: un cembalo esteso dal C₁ all'F₅ (con prima ottava completa, privo di tasti spezzati) fu ad esempio costruito nel 1658 da Girolamo Zenti. Su tale argomento cfr. il mio articolo *Organaria e cembalaria romana nella "Polianthea" di G.P. Pinaroli (1718)*, in «Amici dell'organo di Roma» serie II [V] (1986) pp. 109-121: §2.

¹⁵ MARCO TIELLA, *Progetti storici di strumenti a tastiera con corde pizzicate*, in «Liuteria» III (1983) pp. 15-29: 21-27.

Tastatura della Sambuca Lincea del Colonna.

6	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E
5			E				B			E
4	C _b	D _b	E _b	F _b	G _b	A _b	B _b	C _b	D _b	E _b
3			E*				B*			E*
2	C _x	D _x	E _x	F _x	G _x	A _x	B _x	C _x	D _x	E _x
1	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E

Dello Stella ad otto ordini.

5	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F
4	D _b	D*	E*	G _b	A _b	A*	B*	D _b	D*	E*
3	*C	E	F	*G	*A	B	*C	E		
1	C _x	D _x	E _x	F _x	G _x	A _x	B _x	C _x	D _x	E _x
4	D _b	E _b	F _b	G _b	A _b	B _b	C _b	D _b	E _b	F _b
3	D _b	D*	E*	G _b	A _b	A*	B*	D _b	D*	E*
2	*C	E	F	*G	*A	B	*C	E		
	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E

Fig. 2 - Tavola originale della Sambuca, p. 72

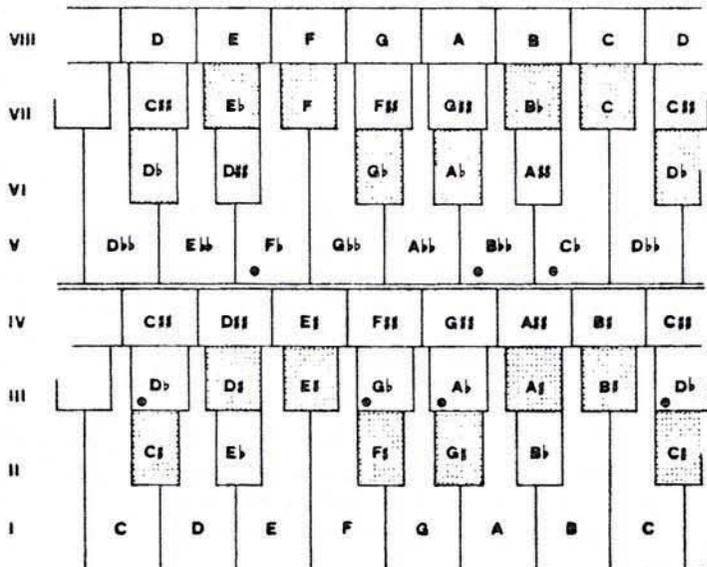
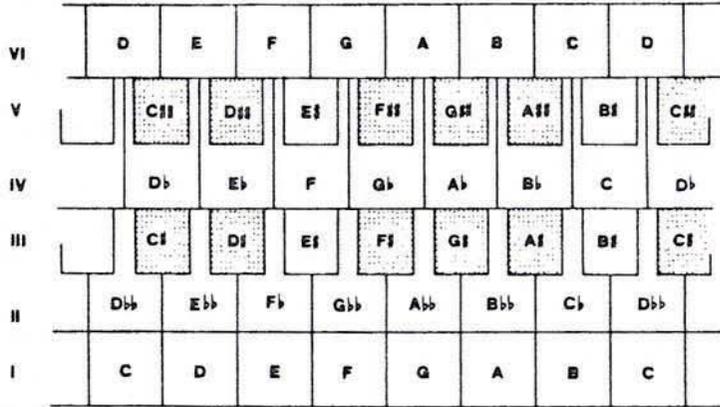


Fig. 3 - Ricostruzione delle tastiere di cui alla Fig. 2: di sopra quella di Colonna, di sotto quella di Stella.

— Colonna dichiara che «già tutti sanno accordare tanto i tasti Diatonici del primo ordine, quanto i Semituoni minori del terzo, & anco i Bemolli nel quarto», dato che si trovano anche sui comuni «cembali cromatici»; questi ultimi, dotati di un'estensione di 19 note per ottava (G^b-B[#]), erano privi di C^b e F^b (S, 67, 3);

— nelle sue istruzioni per accordare, che esamineremo nel §2.2, le note da lui prese in considerazione al IV ordine sono B^b, E^b, A^b, D^b, G^b, (C^b e F^b compariranno invece, e con molta evidenza, solo quando parlerà del II ordine);

— anche nel cembalo di Stella C^b e F^b si incontrano solamente nell'ordine posto ad un quinto di tono sopra il diatonico (il V), mentre invece non figurano negli ordini II, III, VI, VII (corrispondenti a quelli dei «cembali cromatici»).

V. Le sue note sono accordate un quinto di tono al di sotto del tasto diatonico immediatamente seguente.

Che E[#] e B[#] siano effettivamente tali (e non E^{##}, B^{##}) è anche confermato, oltre che dalle istruzioni per l'accordatura, dall'esame del cembalo di Stella: in tale strumento il IV ordine (che Colonna dichiara corrispondere al V della sua Sambuca) è di un quinto di tono al di sotto dell'VIII.

VI. Equivale al I ordine traslato di un tasto verso il grave.

Il cembalo di Stella mescola invece i diesis con i bemolli, dato che nei primi tre ordini ricalca la disposizione dei comuni cembali 'cromatici'; il IV — come abbiamo già detto — è analogo al V della Sambuca, mentre i quattro ordini superiori sono accordati «una quinta parte di tuono» al di sopra dei quattro inferiori corrispondenti (S, 70). Differenti colorazioni provvedevano a facilitare il riconoscimento delle singole note: ad esempio i D^b, G^b, A^b del III ordine e i F^b, B^{bb}, C^b del V (da me contrassegnati con un punto) avevano uno stesso colore (giallo) per ricordare che dovevano essere accordati in terza minore fra loro; i «semitoni minori» erano invece neri, i «bemolli enarmonici» del IV ordine verdi, ecc.

Fabio Colonna propone anche due altre possibili disposizioni (S, 73):

1. «Terza tastatura». È composta «de due tastame alla Chromatica nella quale la superiore se accorda vn grado Enarmonico più alto della bassa Diatonica»; equivale quindi a quella di Stella, privata però degli ordini IV e VIII.

2. «Quarta tastatura». In questa gli otto ordini dello Stella sono stati ridotti a sei, semplicemente abolendo il VII e l'VIII.

2.2 *Accordatura* — Abbiamo già visto che Colonna dà per scontata l'accor-

datura delle note diatoniche, essendo conforme a quella dei «Cembali ordinarij», «che tutti sanno accordare» (S, 5, 67, 69). È ben noto che nel Seicento il temperamento «comune» era il 'quarto di comma', esteso da E♭ a G♯¹⁶; la «Regola per imparare ad accordare ogni sorte di strumenti di tastatura», pubblicata a Napoli da G. Filippo Cavaliere nel 1634, conferma che anche nella città partenopea tale temperamento era di norma¹⁷.

Secondo Cavaliere, «le quinte bisogna che alquanto siano scarse, ch' appena uno se ne possi accorgere» e «le terze maggiori si tirano a tutta quella perfezione che si può». «Auertirai d'accordare solo trè sorti di consonanze; cioè ottave, quinte e terze maggiori, & per proua si può anche tastar le quarte», seguendo una procedura — che risulta essere perfettamente coincidente con quella pubblicata nel 1608 da Costanzo Antegnati — qui riassunta (le note bianche rappresentano quelle già accordate):



«La qual regola praticandosi poche volte sarà infallibile per accordare bene Organi, Regali, Spinette, e Cimbali».

Per un primo posizionamento delle tangenti, Colonna rimanda il cembala-

TABELLA III

Valori teorici	Valori approssimati
C = 1:1 = 2000 ⁺ = 0.0 [*]	C = l^+ = 0.0 [*]
Dbb = 197:192 = 1949 ⁴⁷ /197 = 115.0	Dbb = $l - \frac{5}{22} \cdot \frac{l}{9}$ = 114.4
C# = 25:24 = 1920 = 182.6	C# = $l - \frac{8}{22} \cdot \frac{l}{9}$ = 184.5
Db = 17:16 = 1882 ⁵ /17 = 271.1	Db = $l - \frac{11.75}{22} \cdot \frac{l}{9}$ = 273.6
C## = 11:10 = 1818 ²⁴ /11 = 426.3	C## = $l - \frac{18}{22} \cdot \frac{l}{9}$ = 426.3
D = 9:8 = 1777 ⁷ /9 = 526.8	D = $l - \frac{l}{9}$ = 526.8

+ Lunghezze di corda vibrante

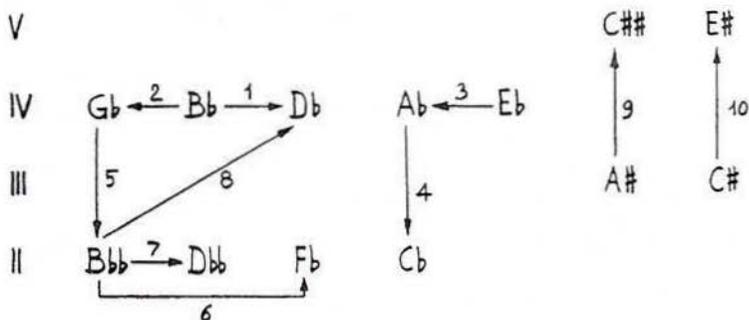
* cents $\times 12/31$

¹⁶ Come ho anche avuto modo di documentare nel mio articolo *Il temperamento equabile nel periodo frescobaldiano*, in *Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita*, Firenze, Olschki, 1986 (Quaderni della Rivista italiana di musicologia, n. 10), § 3 e nota 49^a.

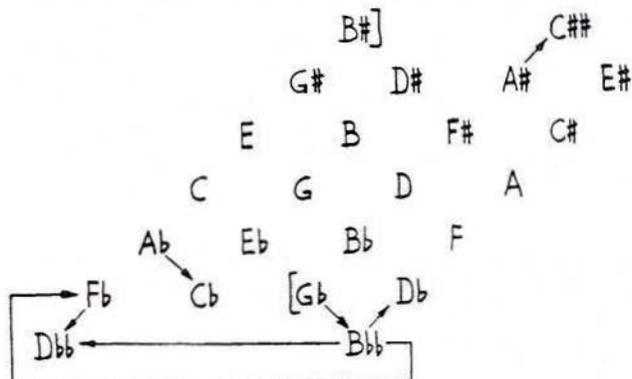
¹⁷ GIOVANNI FILIPPO CAVALLIERE (alias POLLERO genovese), *Il scolaro principiante di musica* [...], Napoli, Nucci, 1634, pp. 32-34.

ro alle lunghezze del suo monocordo, fornendo anche un metodo pratico — sebbene approssimato — col quale trovare queste ultime su di una corda di lunghezza qualsiasi.

Come si vede dalla Tabella III, siamo ben lontani dai valori 100, 200, 300, ..., corrispondenti al ciclo 31 (ottimamente approssimato dal 'quarto di comma'). Colonna [perciò] raccomanda che «per l'accordar poi perfettamente bisogna toccar le consonanze già proposte nel precedente trattato del secondo libro, & si farà l'accordo con spingere auanti, ò in dietro pochissimo dette linguette» (S, 85). Le istruzioni del secondo libro alle quali fa riferimento (S, 67-71) sono piuttosto frammentarie e prendono l'avvio dalle note corrispondenti agli ordini III e IV della Sambuca, che egli presuppone già accordate (perché si trovano anche sui «cembali cromatici»). Eccone la sequenza (inizia dal B \flat ; per i vari intervalli dice solo che sono in «quinta», «terza maggiore» o «terza minore», senza minimamente parlare di temperamento):



Fissate tali note di riferimento sugli ordini II e V, Colonna dà per scontato che si sappia facilmente completare l'accordatura. Riportando le sue istruzioni nello schema seguente — nel quale le note in comune col «cimbalo cromatico» sono quelle comprese tra G \flat e B \sharp — si vede che tale operazione non avrebbe effettivamente presentato soverchia difficoltà:



2.3. *Diteggiatura* — Vediamo ora come queste due differenti disposizioni di tasti si riflettano sull'esecuzione delle scale (risolto pratico al quale Colonna, per la verità, non accenna minimamente). Senza complicare le cose scomodando modi ecclesiastici e diteggiature 'barocche', fissiamo più generalmente la nostra attenzione sulla scala di C maggiore e calcoliamoci il *minimo* numero di diteggiature differenti richieste dalla sua trasposizione sulle restanti 30 note dell'ottava (le equivalenze enarmoniche sono facilmente identificabili tramite il cerchio di Fig.1).

Iniziamo dall'archicembalo di Stella, al quale si riferisce la Tabella IV. Quest'ultima contiene le 31 tonalità in questione, sopra ciascuna delle quali è

TABELLA IV

	1 ^b	0	1 [#]	2 [#]	3 [#]	4 [#]	5 [#]
I	F	C	G	D	A	E	B
II-III	6 [#] F [#]	7 [#] C [#]	7+1 [#] G [#]	7+2 [#] D [#]	7+3 [#] A [#]	7+4 [#] [E [#]]	
IV	7+4 [#] E [#]	7+5 [#] B [#]	7+6 [#] F ^{##}	14 [#] C ^{##}	14+1 [#] G ^{##}	14+2 [#] D ^{##}	14+3 [#] A ^{##}
V	7+6 ^b G ^{bb}	7+5 ^b D ^{bb}	7+4 ^b A ^b	7+3 ^b E ^{bb}	7+2 ^b B ^{bb}	7+1 ^b F ^b	7 ^b C ^b
VI-VII	6 ^b G ^b	5 ^b D ^b	4 ^b A ^b	3 ^b E ^b	2 ^b B ^b		

stata riportata — per comodità del lettore — l'armatura di chiave; nella colonna di sinistra compare invece l'ordine al quale appartiene il tasto che corrisponde alla tonica. Ciò premesso, vediamo che:

- le sette diteggiature differenti delle tonalità del I ordine si ripetono nelle tonalità del IV e V ordine poste sulla stessa colonna (cioè D^{bb} e B[#] si diteggiano come C, A^{bb} e F^{##} come G, ecc.; l'unica leggera variante è costituita dalla tonalità di E[#], il cui quarto grado si trova sull'ordine inferiore, anziché superiore); analogamente, le cinque diteggiature del II-III ordine si ritrovano nel VI-VII;
- in totale sono dunque necessarie (7 + 1 + 5 =) 13 diteggiature differenti;
- quelle del I/IV/V ordine sono le stesse impiegate nelle normali tastiere (eventualmente a tasti spezzati) e quindi non dovevano creare difficoltà agli esecutori dell'epoca; dando un'occhiata alle 21 tonalità loro corrispondenti è inoltre facile constatare che lo strumento di Stella si presta

- perfettamente a trasporre una composizione un quinto di tono sopra o sotto;
- le 10 tonalità del II-III/VI-VII ordine sono invece assai complicate da memorizzare e da praticare, a causa del fatto che i bemolli sono frammisti ai diesis;
 - alcune delle tonalità più semplici del VI-VII ordine (come B \flat ed E \flat) potrebbero anche essere eseguite sul II, ma ciò comporterebbe l'aggiunta di altrettante diteggiature differenti (per più di due bemolli in chiave sarebbe comunque necessario muoversi sempre su tre ordini distinti); durante l'esecuzione di una composizione circolante — in cui i sei ordini vengono scalati in successione — non sarebbe inoltre agevole saltare improvvisamente dalla tastiera superiore a quella inferiore.

Effettuiamo ora la stessa analisi sulla Sambuca di Colonna. Facendo questa volta riferimento alla Tabella V, elaborata con gli stessi criteri della pre-

TABELLA V

I	$1\flat$ F	o C	$1\sharp$ G	$2\sharp$ D	$3\sharp$ A	$4\sharp$ E	$5\sharp$ B
III	$6\sharp$ (F \sharp)	$7\sharp$ C \sharp	$7+1\sharp$ G \sharp	$7+2\sharp$ D \sharp	$7+3\sharp$ A \sharp	$7+4\sharp$ E \sharp	$7+5\sharp$ B \sharp
V			$7+6\sharp$ (F $\sharp\sharp$)	$14\sharp$ (C $\sharp\sharp$)	$14+1\sharp$ (G $\sharp\sharp$)	$14+2\sharp$ (D $\sharp\sharp$)	$14+3\sharp$ (A $\sharp\sharp$)
II	$7+6\flat$ G $\flat\flat$	$7+5\flat$ D $\flat\flat$	$7+4\flat$ A $\flat\flat$	$7+3\flat$ E $\flat\flat$	$7+2\flat$ B $\flat\flat$	$7+1\flat$ F \flat	$7\flat$ C \flat
IV	$6\flat$ (G \flat)	$5\flat$ D \flat	$4\flat$ (A \flat)	$3\flat$ (E \flat)	$2\flat$ (B \flat)		

cedente, osserviamo:

- le tonalità fuori parentesi presentano diteggiature che, trascurando la leggera asimmetria dei tasti, si corrispondono (cioè G $\flat\flat$ si diteggia come F; D \flat , D $\flat\flat$, C \sharp come C; ecc.); lo stesso dicasi per quelle poste tra parentesi (G \flat equivale a F \sharp , A \flat a F $\sharp\sharp$, ecc.);
- anche in questo caso sono quindi necessarie (7 + 6 =) 13 diteggiature differenti;
- quelle delle tonalità fuori parentesi sono *simili* a quelle dei comuni cembali (con la non trascurabile aggravante che però gli 'accidenti' non si trovano nell'ordine immediatamente superiore, ma due o tre ordini più in su); è

- inoltre facile constatare che la disposizione di Colonna si presta ottimamente a trasportare una composizione un quinto di tono sopra, ma non sotto;
- contrariamente a quanto si verificava nel cembalo di Stella, le restanti tonalità (quelle poste tra parentesi) sono assai più facili da memorizzare e da praticare: esse sono infatti analoghe a quelle del I ordine, solo che hanno gli ‘accidenti’ posti negli ordini inferiori anziché superiori;
 - se il VI ordine fosse stato accordato come il I (e non sfalsato di un tasto), anche le tonalità tra parentesi del III e IV ordine (escluso G^b) avrebbero potuto essere diteggiate in modo analogo alle corrispondenti del I; il VI ordine, accordato come sembra prescrivere Colonna, appare quindi superfluo;
 - se nel V ordine E[#] e B[#] fossero invece stati sostituiti da E[#]# (= G^b) e B[#]# (= D^b) si sarebbe ottenuta una completa simmetrizzazione delle diteggiate, dato che tutte le tonalità del V ordine della Tabella si sarebbero conseguentemente spostate di due posti verso sinistra;
 - contrariamente alla disposizione di Stella, sull’esecuzione di una composizione circolante i sei ordini non vengono scalati in successione.

Concludendo:

Il cembalo di Stella — essendo simile ai comuni ‘cromatici’ — non presenta problemi di esecuzione per buona parte delle tonalità (quelle per lo più basate sul I, IV e V ordine); le rimanenti, soprattutto a causa della inomogeneità dei rispettivi ordini, sono però estremamente complicate. La Sambuca ripartisce invece quasi equamente fra i 31 toni tutte le difficoltà, sia tecniche che mnemoniche, ma richiede all’esecutore un’impostazione della mano assai differente dell’usuale. In base a quanto visto, Colonna avrebbe comunque facilitato di molto le cose se avesse posto *due* quinti di tono — anziché un solo quinto — tra un ordine e il successivo (come in parte fatto da Stella) ed E[#], B[#] nel V ordine (anziché E[#], B[#]). Tali correzioni verranno introdotte solo alcuni decenni più tardi dal fiorentino Francesco Nigetti, che nel suo «Cembalo onnicordo» — il celebre «Proteo» — realizzerà una completa razionalizzazione dell’impostazione delle tastiere¹⁸. Una ottimizzazione della Sambuca, avente molti punti in comune con la versione che in un primo tempo fu adottata dallo stesso Nigetti, potrebbe quindi essere quella che ho abbozzato in Fig.4 e relativa Tabella VI:

¹⁸ Cfr. la mia relazione su *Il “Cembalo onnicordo” di Francesco Nigetti secondo la descrizione di Benedetto Bresciani* (presentata il 10 luglio 1985 al Symposium di Nürnberg, cit. in nota 3). Sullo stesso argomento, nella «Rivista italiana di musicologia» (XXII, 1987-1), comparirà un mio più ampio studio: *Il “Cembalo onnicordo” di Francesco Nigetti in due inedite memorie di G.B. Doni (1647) e B. Bresciani (1719)*.

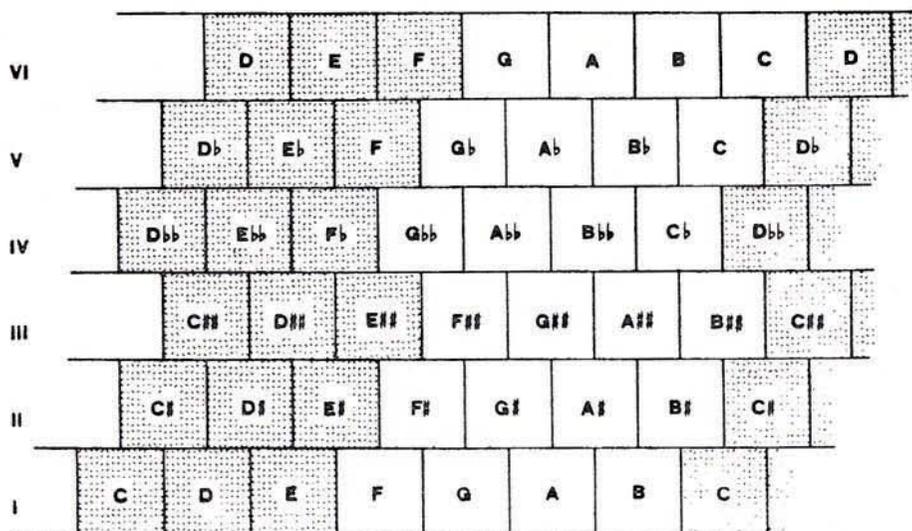


Fig. 4 - Ottimizzazione ideale della «Sambuca».

TABELLA VI

I	°	1#	2#	3#	4#	5#	
	C	G	D	A	E	B	
II	6#	7#	7+1#	7+2#	7+3#	7+4#	7+5#
	F#	C#	G#	D#	A#	E#	B#
III	7+6#	14#	14+1#	14+2#	14+3#	14+4#	14+5#
	F##	C##	G##	D##	A##	[E##=Gbb]	[B##=Dbb]
IV	7+6b	7+5b	7+4b	7+3b	7+2b	7+1b	7b
	Gbb	Dbb	Abb	Ebb	Bbb	Fb	Cb
V	6b	5b	4b	3b	2b	1b	°
	Gb	Db	Ab	Eb	Bb	[F	C]
VI	1b	°					
	F	C					

- le tonalità su ciascuna colonna hanno diteggiature che si corrispondono (la diteggiatura tipo della prima colonna è quella di F, tenendo però presente che l'alterazione cromatica si trova nell'ordine sottostante);
- in totale sono solamente necessarie 7 diteggiature differenti (quelle relative alle tonalità basate sulle note diatoniche); le trasposizioni per quinti di tono possono perciò essere fatte semplicemente replicando il pezzo, così com'è, sull'ordine corrispondente (dopo aver preventivamente resa possibile — tramite opportuni contrassegni o colori, come accennato in figura — l'individuazione dei singoli tasti).

3. Le musiche

Per esse Colonna si serve della seguente notazione (S, 110):



con la quale indica anche il numero di «commi» contenuti, rispettivamente, nel: diesis («grado») enarmonico, diesis (= semitono minore), bemolle (= semitono maggiore), «bemolle enarmonico». Nella sua trattazione più volte fa notare che i comuni «cembali cromatici» si limitavano invece ai due soli semitoni minore (#) e maggiore (b), essendo il loro ambito armonico compreso tra G \flat e B \sharp ¹⁹. Sulle composizioni di scuola napoletana relative a questi ultimi strumenti ha già recentemente trattato Luigi Ferdinando Tagliavini, il quale ha fatto anche rilevare che solamente Giovanni Maria Trabaci — nella sua *Toccata e Ricercar sopra il cimbalò cromatico*, del 1615 — aveva allargato quest'ambito di una quinta verso i doppi diesis (quinta presente solo sui cembali enarmonici)²⁰. A proposito di tale F $\sharp\sharp$, prevalentemente usato come terza maggiore di D \sharp , lo stesso Trabaci avverte²¹:

¹⁹ S, 3-4, 69. Istruzioni su come accordare i cembali 'cromatici', sia pure un po' imprecise, verranno fornite da SILVERIO PICERLI, *Specchio primo di musica*, Napoli, Beltrano, 1630, pp. 8 e 18-19 (Fig. 5). La non trascurabile diffusione di tali strumenti a Napoli è anche testimoniata da un manoscritto di SCIPIONE CERRETO, che contiene inoltre un esempio degli otto toni trasposti di un semitono minore verso l'acuto (Fig. 5bis): *Dialogo harmonico* [Napoli, 1633], cc. 107-108 (Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms. C.131).

Una rara rappresentazione di cembalo 'cromatico' — con prima ottava in sesta, dal C, e doppiamente spezzata — si può trovare in JOHANN BAPTIST SAMBER, *Manuductio ad organum*, Salzburg, Witwe und Erben, 1704, Parte I, p. 103 (Fig. 6).

²⁰ LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI, *Riflessioni sull'arte tastieristica napoletana del Cinque e Seicento*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, Firenze, Olschki, 1983 (Quaderni della Rivista italiana di musicologia, n. 9), pp. 141-144: 142.

²¹ GIOVANNI MARIA TRABACI, *Il 2° libro de ricercate* [...], Napoli, Carlini, 1615, p. 87.

Esèmpio dell' Otto Toni Cromatici iritati p. hyguanti e semitoni =

<i>Primo Tonu</i>	<i>Secondo Tonu</i>	<i>Quinto Tonu</i>	<i>Settimo Tonu</i>
<i>Autentico</i>	<i>Autentico</i>	<i>Autentico</i>	<i>Autentico</i>
<i>Diatro Cromaticu</i>	<i>Clavicromaticu</i>	<i>Fiant Cromaticu</i>	<i>Cromaticu Cromaticu</i>
<i>Secundo Tonu</i>	<i>Quarto Tonu</i>	<i>Setto Tonu</i>	<i>Ottavo Tonu</i>

Fig. 5bis - Gli otto toni trasposti di un semitono minore verso l'acuto, e pertanto eseguibili su di un «cimbalo cromatico». Da SCIPIONE CERRETO, *Dialogo harmonico*, [Napoli, 1633], c. 108 (Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms. C.131).

Figura VI

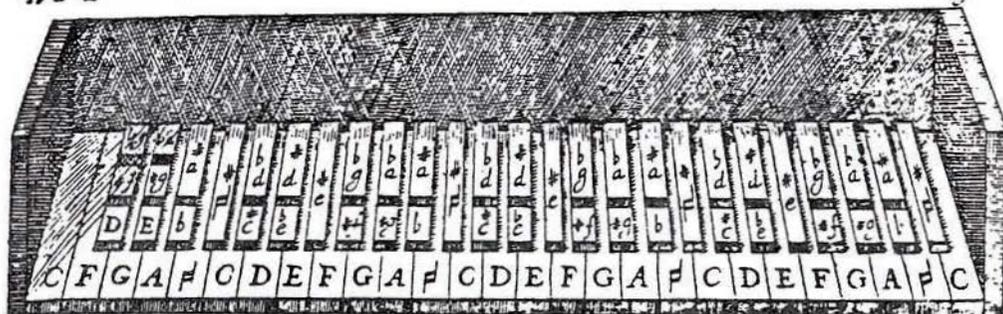


Fig. 6

Fig. 6 - Tastiera di «Cimbalo cromatico» (con prima ottava in sesta, dal C, e doppiamente spezzata). Da JOHANN BAPTIST SAMBER, *Manuductio ad organum*, Salzburg, Witve und Erben, 1704, Parte I, p. 103.

In questa materia del Cimbalo Cromatico mi è venuta occasione in alcune parte fare certi Semitonij con sei piedi e questo l'ho fatto per dare certe Terze maggiore sopra D semitonato, ch'è secondo la mia intenzione, che mi è accorsa non hò possuto, ne ho voluto far di meno; ma sappia (benigno Lettore) che queste Corde nel Cimbalo Cromatico non si ritrouano; ma si bene nell'Armonico le trouarete [...]

aggiungendo che, invece di indicarlo con i «sei piedi» del segno ✱ ²², bisognerebbe contrassegnarlo coi colori rosso e giallo, evidente allusione agli ordini 'enarmonici' dello strumento di Stella; conscio di aver destinato la sua composizione ad un semplice «cimbalo cromatico», Trabaci concede comunque all'esecutore che «tutte quelle Terze, che non si ponno far Maggiore, si facciano Minore, già che non sono cadenze finali» (cioè D#-F# invece di D#-F##).

Tornando a Colonna, tre sono gli impieghi da lui previsti per la Sambuca: contrappunti in consonanza basati sugli antichi generi greci, possibilità di effettuare «strisciate di voce» per quinti di tono, composizioni 'circolanti' per i 31 gradi della scala.

Le sperimentazioni del primo tipo sono rese possibili dal fatto di aver suddiviso in tre parti il semitono diatonico (il che gli permette di ottenere le due 'specie' di genere enarmonico)²³ e in due semitoni disuguali il tono (con le conseguenti due 'specie' di genere cromatico). Ricordo che le due specie di ciascun genere venivano chiamate «molle» o «intenso» e dovevano tale loro nome al fatto che, passando dal primo al secondo caso, la tensione della corda relativa al secondo grado veniva accresciuta (al fine di farle emettere una nota leggermente più acuta); ecco i cinque tetracordi di Colonna, riferiti alla quarta B-E:

		B	C \flat	B \sharp	C	C \sharp	D	E
ENARMONICO	MOLLE	◊	◊	◊				◊
"	INTENSO	◊	◊	◊				◊
CROMATICO	MOLLE	◊	◊		◊			◊
"	INTENSO	◊		◊	◊			◊
DIATONICO		◊		◊			◊	◊

²² Ma che per la precisione dovrebbero essere otto (cfr. anche la notazione di Colonna, riportata poco fa).

²³ Nel ciclo 19, in cui il semitono diatonico è scomposto in due sole parti, sarebbe invece permessa un'unica specie di enarmonico.

Faccio incidentalmente notare che nel 1662 il norimberghese Tobias G. Mayr, servendosi anch'egli degli sdoppiamenti enarmonici forniti dal 'quarto di comma', perverrà alle stesse conclusioni (senza però specificare di avere tentato alcuna pratica applicazione)²⁴:

GENUS CHROMATICUM.



GENUS ENHARMONICUM.



Nell'impossibilità di presentare le composizioni enarmoniche di Stella — «che senza stamparsi non le comunica prima» (e nel prossimo paragrafo vedremo il perché) — Colonna ripiega sul «Signor Ascanio Maione che senza pratica dell'Istromento, per l'eccellenza che tiene nella Musica, à nostra richiesta ha fatto li sottoscritti esempi, solamente con hauer veduto le note de Tetracordi»²⁵. Non mi risulta che alcun altro musicista ci abbia fatto perveni-

²⁴ TOBIAS GABRIEL MAYR, *Disputatio musica de divisione monochordi* [...], Altdorf, Typis G. Hagen, 1662, tesi 29-32 (è una dissertazione di laurea). La tesi 30 contiene inoltre un secondo esempio musicale, purtroppo difettoso, in cui i due tetracordi cromatici vengono fatti iniziare dalla stessa nota (E). Che il temperamento da lui sottinteso fosse il 'quarto di comma' si deduce da una sua precisazione secondo la quale, in un monocordo raffigurato verso la fine dell'opuscolo, i numeri «ineffabiles sunt, exceptâ Ocatvâ et in divisione Organorum Tertîâ maiore et Sextâ minore».

²⁵ S, 92. Ricordo che Ascanio Majone, successore di Stella quando quest'ultimo lasciò il suo posto di organista all'Annunziata (1593), compose due Toccate per il «cimbalo cromatico» (1609): cfr. L.F. TAGLIAVINI, *Riflessioni* cit. in nota 20, p. 142). Scipione Stella non sembra invece abbia praticato tale strumento, dato che le sue composizioni cembalo-organistiche sono limitate ad un ambito persino più ristretto del classico E \flat -G \sharp (cfr. *Neapolitan keyboard composers — circa 1600* ed. by Roland Jackson, American Institute of Musicology, 1967). Anche la parte di basso degli *Inni ecclesiastici* dello stesso autore — nonostante essi portino lo stimolante titolo di *Hymnorum ecclesiasticorum liber primus in quo novo ordine quinque vocibus artificiosis consonantiis simul canendi, atque sonandi norma traditur* (Neapoli, Carlini & Vitale, 1610) — si estende poco oltre: E \flat -D \sharp .

re composizioni in cui i vari gradi del tetracordo enarmonico vengono contrappuntati in consonanza, impresa addirittura giudicata impossibile da quasi tutti i trattatisti (non solo di quel tempo). Ecco gli esempi in questione, da me trascritti in notazione moderna²⁶:

Enarmonico molle (p.92)

Idem - In fuga a 4 (p.93)

Enarmonico intenso (p.94)

Cromatico intenso (p.95)

²⁶ Tali composizioni — unitamente ad altri esempi di musica enarmonica (Vicentino, G.B. Doni, Della Valle, Eredia, Sabbatini) — sono attualmente in fase di registrazione mediante un computer che consente la sintesi digitale in tempo reale, su scheda originale interfacciata con *Personal IBM* (a cura di Lindoro Del Duca — della *Società di Informatica Musicale*, Roma — e dello scrivente); un madrigale enarmonico di Vicentino — realizzato in tale ambito — è stato presentato al pubblico nell'ottobre 1986 (cfr. PATRIZIO BARBIERI - LINDORO DEL DUCA, *Renaissance and baroque microtonal music research in computer real time performance*, in *International computer music conference 1986 - Proceedings*, L'Aia, Royal Conservatory of music, 20-24 ottobre, p. 51).

I contrappunti di Majone sono comunque già stati eseguiti nel corso del Symposium citato in nota 3 (luglio 1985), durante il concerto di inaugurazione — tenuto da Johann Sonnleitner — di una copia del «Clavemusium omnitonum» di Vito Trasuntino (1606).

Idem (pp. 95-96; chianette)

Cromatico molle (p. 97)

I tre generi misti (p. 98)

Dopo un accenno alle «strisciate di voce»,



Colonna conclude il suo trattato col seguente schematico

Esempio della circolazione delli gradi Enarmonici, & Chromatici, Semituoni maggiori, & Tuoni con la quale chiaramente si conosce, che la nostra diuision del Tuono in cinque interualli sia vera, & non quella de gli Antichi, che stimarono, che il Tuono si diuidesse in più di otto comme, & che il Semituono maggiore fusse vna comma di più del minore, & con il capriccio di cantar vt, re, mi, fa, mi, fa, con la cadenza, & ligatura di quarta, & circola tutto l'istromento, & gradi, ritornando in trentadue repliche donde fu cominciato.

Come già accennato, questa è l'unica composizione di tipo 'circolante' fino a noi pervenuta²⁷:

Esempio della circolazione (pp. 103-110)

²⁷ Se si eccettua uno schematico accenno ad una circolazione per terze minori, di Benedetto Bresciani (cfr. l'*art. cit.* in nota 18). Colonna non indica il nome dell'autore della composizione da lui pubblicata; segnalo solo che in un'esemplare della *Sambuca* già appartenuto a Scipione Stella (e del quale parlerò più ampiamente nel § 4), in corrispondenza delle battute 7-8 esiste il seguente commento autografo di quest'ultimo: «Brutto contraponto».

sic

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff with various notes and accidentals.

Handwritten musical notation for the second system, featuring a treble and bass staff with various notes and accidentals.

Handwritten musical notation for the third system, featuring a treble and bass staff with various notes and accidentals, including a measure with a double flat sign.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring a treble and bass staff with various notes and accidentals.

Handwritten musical notation for the fifth system, featuring a treble and bass staff with various notes and accidentals.

Handwritten musical notation for the sixth system, featuring a treble and bass staff with various notes and accidentals.



4. La polemica Stella-Colonna

Completato l'esame tecnico del trattato, riporterò ora cronologicamente le principali testimonianze storiche riguardanti i due strumenti e i loro ideatori.

1590 — Scipione Stella dirige i lavori di ricostruzione di uno dei due organi dell'Annunziata (Napoli), chiesa in cui esercita le funzioni di primo organista; gli organari sono Fabio Scoppa e Carlo Scala²⁸. Fino a questo periodo il valente contrappuntista napoletano sembra non abbia ancora manifestato alcun interesse per il genere enarmonico.

1594 — Stella entra al servizio di Carlo Gesualdo principe di Venosa e lo accompagna a Ferrara, dove ha modo di ascoltare Luzzasco Luzzaschi all'Archicembalo. A tale proposito, il cronista Agostino Faustini conferma che al principio del 1594

fù à Ferrara il Signor Don Carlo Gesualdo Principe di Venosa, per isposar la Signora Donna Leonora d'Este, Sorella del Signor D. Cesare, per occasione della cui

²⁸ Cfr. GIAMBATTISTA D'ADDOSIO, *Origine vicende storiche e progressi della Real S. Casa dell'Annunziata di Napoli (Ospizio dei Trovatelli)*, Napoli, A. Cons., 1883, p. 95. Attendibili notizie biografiche su Scipione Stella possono essere rinvenute nella voce omonima redatta da KEITH A. LARSON per il *The New Grove Dictionary* [...] (London, Macmillan, 1980, XVIII, pp. 113-114); la voce *Colonna Fabio* (di HOWARD MAYER BROWN, stesso dizionario) è invece inaffidabile, contenendo una decina di errori o imprecisioni in una colonna di sole 16 righe.

venuta tutti li Musici, & in particolare, quelli del Duca ebbero occasione di mostrar il loro valore, essendo che quel Principe, era intendentissimo di quella nobilissima facultà proportionata solo agli animi nobili; onde frà tutti, ch'egli udi, lodò particolarmente il Sig. Luzzasco de Luzzaschi Organista, per l'esquisita sua maniera di suonare, & per certo strumento Inarmonico, che suonando gli fè vdire²⁹.

Sembra quindi ragionevole pensare che, forse stimolato dal Principe stesso, proprio in quest'anno Scipione Stella abbia cominciato ad elaborare la sua versione dell'Archicembalo³⁰.

1598 — Il 30 gennaio, col nome di Pietro Paolo, Stella entra nel monastero teatino di S. Paolo Maggiore (Napoli): poiché ciò avviene «all'età di 39 anni», ne deduciamo che doveva essere nato nel 1558-59. Le principali date relative alla sua carriera ecclesiastica sono le seguenti: 7.VI.1598 (vestitura dell'abito), 10.VI.1599 (professo dell'ordine), 21.IX.1602 (suddiacono), 20.IX.1603 (diacono), 23.IX.1605 (sacerdote); ecco il relativo documento:

D. Petrus Paulus Stella Neapolitanus in saeculo Scipio aetatis annorum 39 filius Aloysij, Ingressus Neap. S. Pauli 1598 30 Januarij Praeposito D. Petro Antonio Gargano, Hab. ibidem eodem anno 7 Junij, Prof. ibidem 1599 10 Junij Praeposito D. Hieronymo Mastrogiudice, Min. ibidem [spazio vuoto], Sub. ibidem 1602 21 Septembris, Diac. ibidem 1603 20 Septembris, Presb. ibidem 1605 23 Septembris³¹.

In Fig. 7 riproduco integralmente la sua dichiarazione di professione, scritta «manu propria» (non conosco altri suoi autografi, se si eccettuano le po-

²⁹ AGOSTINO FAUSTINI, *Aggiunta alle Historie del Sig. Guasparo Sardi* [...], in *Libro delle historie ferraresi del Sig. Gasparo Sardi* [...], Ferrara, Gironi, 1646 (anche in rist. anast. Forni ed., Bologna, 1967), p. 90. Riguardo al soggiorno ferrarese dei due musicisti, in una lettera di A. Fontanelli si legge (Argenta, prov. di Ferrara, 18.II.1594): «[Carlo Gesualdo] Dice d'aver lasciato quel primo stile e d'essersi messo all'imitazione del Luzzasco da lui sommamente amato e celebrato [...] Questa sera doppo cena hà fatto cercar un Cembalo per farmi sentir Scipione Stella, et sonarvi egli stesso con la chitarra della quale fa grandissima stima, ma in tutta Argenta non se n'è potuto trovare [...]» (lettera pubblicata da NINO PIRROTTA, *Gesualdo, Ferrara e Venezia*, in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, Firenze, Olschki, 1971, pp. 305-319: 308.

³⁰ Ipotesi che trova indiretta conferma in una lettera del Domenichino, che riporterò nel § 5.1.

³¹ Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. S. Martino 675 (*Catalogus Clericorum Regularium Totius Religionis Annorum Centuria prima*), p. 219. Tali notizie sono anche contenute in un manoscritto conservato nell'Archivio generale dei Teatini (Roma, presso S. Andrea della Valle), come gentilmente segnalatomi dall'archivista padre Francesco Andreu: FRANCESCO DEL MONACO, *Elogia Theatinorum*, Ms. 148, c. 232.

Ego petrus paulus, diocesis neapolitanæ, profitor hodie oram
 domino, et promittit deo et beate mariæ semper virgini et beato
 petro apostolo et venerabili congregationi clericorum regularium,
 eiusq[ue] prelati suisq[ue] successoribus canonicis in futurum, et tibi venerabili patri
 preposito ecclesiæ sancti pauli maioris, civitatis neapolis eodem
 nomine obedientiam et reverentiam debitam, secundum regulam trium
 veterum, paupertatis castitatis et obedientiæ, eiusdem congregationis
 clericorum regularium hoc ipso die decimo mensis iunii, millesimo
 quingentesimo, nonagesimo nono in eadem ecclesia sancti pauli
 maioris, civitatis neapolis.

Ego petrus paulus supra scriptus manu propria scripsi
 et ipse pronunciavi.

P. Pietro Paolo Stella

Fig. 7 - 'Professione' autografa di padre Stella (Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. S. Martino 502, vol. I, c. 174).

che annotazioni che esamineremo fra poco³²).

1603 — Don Pietro Paolo Stella dirige i lavori di costruzione dell'organo della sua chiesa (S. Paolo Maggiore), affidati all'organaro e cembalaro romano Crisostomo Noci³³.

1610 — Stella fa uscire il primo libro degli *Inni ecclesiastici*, le cui «artificiose consonanze di nuovo tipo, sia per cantare che per suonare» non sono però di genere enarmonico (cfr. nota 25).

³² Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. S. Martino 502, vol. I, c. 174. I registri consultati confermano inoltre che Stella era effettivamente «Napoletano» di patria: cfr., sempre della stessa Biblioteca, il Ms. S. Martino 601 (*Registro dell'ingresso in S. Paolo de' CC. RR.*, cc. 23 e 80) e il Ms. S. Martino 613 (*Nomina profess. congreg.*, al nome).

³³ Cfr. GIUSEPPE CECL, *Maestri organari nell'Italia meridionale dal sec. XV al XIX*, in «Samnium» V-2 (1932) pp. 112-129: 122 e ULISSE PROTA-GIURLEO, *Organari napoletani del XVII e XVIII secolo*, in «L'Organo» II (1961) pp. 109-128: 123-124. Attualmente la chiesa non conserva più alcun organo di interesse storico (cfr. STEFANO ROMANO, *L'arte organaria a Napoli dalle origini al secolo XIX*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1979, p. 155).

1616 — Prime notizie sugli interessi in campo musicale di Fabio Colonna, fino a tale data noto esclusivamente per i suoi studi pionieristici di botanica e paleontologia (sponsorizzati dal principe Federico Cesi, fondatore dell'Accademia dei Lincei): come già visto, l'editore Mascardi di Roma annuncia l'uscita di un trattato in cui Colonna descrive uno strumento da lui battezzato «Sambuca Lincea» o «Pentecontachordon», avente il tono diviso in quattro (*sic*) parti.

1618 — La *Sambuca* esce invece a Napoli, dai torchi di Costantino Vitale. Sembra però che anche la stampa di questo volume — dedicato a S.S. Paolo V — sia stata finanziata dal principe Federico Cesi³⁴ e che le illustrazioni del testo siano opera dell'Autore stesso³⁵. Riferendosi a Stella, Colonna premette che (*S*, 6) gli «par bene»

dar lode a chi prima di noi si è affatigato in tal materia, cioè di ritrouar questi gradi Enarmonici, & che n'ha composto Musica; & non solo fattone fare Organi con non poca sua fatiga, per hauer dato ad intendere il suo concetto ad Artefici incapaci di quello ch'haueano à fare: ma ne ha fatto far ancora Cembali, acciò potesse in camera comunicar con amici l'inuentione, & publicarla [...]

aggiungendo subito dopo che il religioso teatino gli aveva «richiesto» — ma vedremo più avanti che quest'ultimo lo smentirà — di pensare «in qual modo si potesse fare vn'Istromento, che fusse facile ad accordarsi, & mantenersi: essendo che il Cembalo per la moltitudine delle corde, & de' tasti patiuua molti disaggi, & scommodità». Nasce così l'idea del clavicordo, poi fatto costruire «dall'Eccellente maestro in tali Istromenti Francesco Beghini Luchese commorante in Napoli, che è riuscito come si desideraua di perfettione» (*S*, 76); esso costò ben 60 ducati, come risulta da un pagamento effettuato nel 1621 a favore di quest'ultimo:

Ad Annibale Falese Duc. 14.2.10 e per lui a Francesco Beghini per lo prezzo di un cimbalo a levatore di cascia (8 agosto 1620).

A Jacovo Pera e Francesco de Rinaldi Duc. 20 e per essi a Francesco Beghini in conto di Duc. 60 per prezzo di un cimbalo a cinque ordini (5 ottobre 1621)³⁶.

³⁴ Cfr. G. GABRIELI, *Il carteggio Linceo della vecchia Accademia di Federico Cesi (1603-1630)*, in «Memorie della Reale Accademia Nazionale dei Lincei — Classe di scienze morali, storiche e filologiche» serie VI - vol. VII - fasc. 1 e sgg. (1938) (la memoria in oggetto costituisce un volume di ben 1446 pagine), p. 673.

³⁵ Cfr. NUNZIO FEDERICO FARAGLIA, *Fabio Colonna Linceo Napoletano*, Napoli, Giannini & Figli, 1885, p. 52: già in «Archivio storico per le prov. napoletane» X (1885) pp. 665-749. Faraglia fa anche notare che il ritratto — in cui Colonna è raffigurato all'età di 38 anni — fu pubblicato per la prima volta nel 1606, il che gli permette di collocare nel 1566-67 il probabile anno di nascita del nostro Autore.

³⁶ «Notizie tratte dai Giornali copia-polizze del Banco della Pietà» e pubblicate da FRANCO STRAZZULLO, *Inediti per la storia della musica a Napoli*, in «Il Fuidoro» II (1955) pp.106-108:109 (articolo gentilmente segnalatomi da Arnaldo Morelli). Faccio comunque notare che tutte le rimanenti testimonianze si riferiscono immancabilmente allo strumento di Stella; lo stesso Colonna, pur riferendosi genericamente alla *Sambuca*, nella sezione costruttiva offre una descrizione di un clavicordo ad otto ordini (*S*,77-79).

Polemiche a parte, più tardi anche Giambattista Doni confermerà che lo stesso Stella trovava enormi difficoltà nell'accordare il suo archicembalo³⁷.

Il volume si chiude con un estratto delle annotazioni che Colonna aveva redatto per la *Pneumatica* di Erone Alessandrino, opera rimasta a tutt'oggi manoscritta³⁸. In esso descrive un dispositivo idraulico di sua invenzione — applicabile a qualsiasi organo e da lui fatto sperimentare anche da Giovanni de Macque — inserito il quale l'organista può ottenere dal suo strumento «vna voce differente dal Tremolante che sogliono fare gli communi Organi, che è malinconica, & che interrompe, & sbatte la voce, imperoche che questa è allegra, & continua, ma gargante: che raddoppia la voce senza interrompimento, & par che sia moltiplicato il suono [...]» (S, 112-3).

1618-19 — Nel dedicare il suo trattato a Paolo V Borghese — in data 18 novembre 1618 — Colonna suggerisce al pontefice di far costruire nella basilica di S. Pietro un organo avente la stessa divisione della Sambuca, in modo da superare «il bellissimo Organo di S. Giovanni Laterano, non solo nella spesa, ma nella perfettione, & artificio della Musica Enarmonica»³⁹; esso avrebbe anche dovuto essere dotato del registro di «suono gargante» al quale abbiamo poco sopra accennato (S, 115). Il principe Federico Cesi vede nel volume una buona occasione per 'reclamizzare' la sua Accademia presso la Curia romana; appena un mese dopo — il 20 dicembre — così scrive infatti al tedesco Giovanni Faber, medico nell'Arcispedale romano di S. Spirito e lettore di Botanica alla Sapienza:

Nella presentation della *Sambuca* a N.S. e S.r Card. Borghese [= Scipione Caffarelli, figlio di Ortensia Borghese, sorella di Paolo V], V. S. potrà con bona occasione dir due parole alla nostra comune professione di naturalistici e matematici studi [...]⁴⁰.

E il 24 dicembre, ancora allo stesso:

³⁷ Io. Baptistae Doni Patricii Florentini *Lyra Barberina [...] accedunt eiusdem opera, pleraque nondum edita [...]*, Florentiae, Typis Caesareis, 1763, [I], p.58: «Quod Scipionem Stellam Musicum apprime nobilem domo Neapolitanum, qui plurimum in studio harmoniae versatus est, ac polychordum fabricari curavit octonis taxillorum (quibus subsilia cientur) versibus, de quo Fabius Columna in *Sambuca Lyncaea*, utpote qui candido ingenioque animo fuit familiaribus suis fateri solitum accepi, efficere non potuisse, ut plures quaternis diesibus in Toniae diastemate reperiret. Cum enim quartum sumpsisset si aliquanto magis chordam intenderet, toni intervallum excedebat; si vel pauxillum laxaret, sonitum quartae dieis rursus deprehendebat». Cfr. anche p. 420 (versione leggermente modificata dello stesso testo).

³⁸ *Annotazioni di Fabio Colonna alle Macchine Spirituali di Herone Alessandrino*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. Marciano Cl. IV n. 43 (= 5448).

³⁹ Costruito da Luca Blasi nel 1599, lo strumento — com'è apparso da recenti rilievi — era dotato di tasti spezzati per l'E♭/D♯ e il G♯/A♭.

⁴⁰ G. GABRIELI, *Il carteggio* cit., in nota 34, p. 673: Federico Cesi (Acquasparta, 20.XII.1618) a Giovanni Faber (Roma).

Credo a quest'ora havrà presentata la *Sambuca*; desidero intendere le risposte ad verbum, et in Roma che se ne dice dalli Musici⁴¹.

Purtroppo non ci sono pervenute le risposte di Faber, dato che le lettere ricevute dal principe Cesi sopravvivono solo a partire dal 1623; dalla successiva di quest'ultimo, del 14 gennaio, possiamo comunque arguire che la presentazione della *Sambuca* non lasciò del tutto indifferente l'ambiente musicale romano:

Le dispute filosofiche che vanno interserendo, o quanto sono belle, e conformi al senso mio. Quella delle proporzioni musicali, et della rispondenza delle corde nell'istromenti, che V.S. m'accenna, passammo già copiosamente col Sig.r [Galileo] Galilei nostro in Tivoli, et veramente sarebbe bene fusse pienamente distesa in carta⁴².

Lo stesso Fabio Colonna si recò a Roma nella prima metà del febbraio 1619, ma non si sa se riuscì a farsi ricevere dal sommo pontefice. Così scrive infatti il principe Cesi a Galileo Galilei, col quale doveva evidentemente aver già parlato della *Sambuca*:

Il S.r Fabio Colonna nostro, nell'esser venuto per quattro soli giorni in Roma, ha voluto favorirmi di venire sino qua a vedermi, che invero m'è stato di grandissima consolatione, e massime vedendolo sempre più infervorato e nelle sue assidue compositioni e nella commune impresa. Bacia a V.S. le mani, e l'invia tre copie della sua *Sambuca*, che potrà darne una al S.r Pandolfini [= Filippo Pandolfini, Linceo fiorentino]⁴³.

In ogni caso il tentativo di Colonna non sortì l'effetto sperato, come Giambattista Doni — con manifesta soddisfazione — ci farà sapere nel 1647, parlando della *Sambuca*:

quo nescio [...] an quidquam ineptius, atque [indoctius] iam dudum prodierit. Et tamen non	[...] del quale [libro] non so se qualcosa di più inetto e di più inerudito sia comparso da lunga
--	---

⁴¹ *Ivi*, p. 674.

⁴² *Ivi*, p. 678: F. Cesi (Acquasparta, 14.I.1619) a G. Faber (Roma). Che Federico Cesi dovesse nutrire un certo interesse anche per la teoria musicale è testimoniato dal seguente passo, tratto da una lettera scrittagli dal Linceo Vincenzo Mirabella (Siracusa, 1.IX.1623): «Altra cosa non ho così prontamente in ordine, giacché due volumi di Musica speculativa ci vorrebbe alcun tempo ad ordinarsi e copiarsi» (*Ivi*, p. 812).

⁴³ *Ivi*, p. 680: Cesi (Acquasparta, 15.II.1619) a Galileo Galilei (Firenze). Allo stesso Galileo furono successivamente inviate altre copie della *Sambuca* (cfr. lettere di Cesi e F. Stelluti, *Ivi*, pp. 681, 692, 695).

defuerunt in illa tunc Aula imperiti quidam existimatores, qui Paulo Pont. Maximo suaderent, vt hominem Neapoli accitum; atque vberi stipendio autoratum conduceret: eique curam fabricandi physauli, iuxta ipsius dogmata non leui sumptu, in Vaticana basilica demandaret; confectaque res fuisset, nisi Princeps praeparcus, nec vsqueadeo Musis addictus, impensam fieri recusasset⁴⁴.

pezza. Eppure in quell'Aula allora non mancarono alcuni imperiti estimatori che cercarono di convincere il sommo pontefice Paolo [V] a far venire da Napoli quell'uomo e ad assumerlo al proprio servizio con un lauto stipendio, come somma autorità, per affidargli la sovrintendenza della costruzione di un organo — secondo le sue teorie e con non lieve spesa — per la basilica vaticana: e l'impresa sarebbe riuscita, se quel parsimoniosissimo principe — che non era dedito alle Muse fino a tal punto — non si fosse rifiutato di effettuare una simile spesa⁴⁴.

1622 — Il seguente 'elogio' ci fornisce la data di morte di padre Stella:

Nel 1622 [20 maggio] morì nella medesima Casa [S. Paolo Maggiore] il P.D. Pietro Paolo Stella Napolitano virtuoso, e singolare, specialmente nel comporre, e mettere in Musica le cose sacre, e devote, da cantarsi in Chiesa; quali voleva, che fossero insieme di diletto, e di profitto al popolo, che l'ascoltava⁴⁵.

1626 — Il «Pellegrino» Pietro della Valle — di ritorno dal suo famoso viaggio in Persia, con un bagaglio ricco di reperti di storia naturale — fa tappa a Napoli. Fabio Colonna ha ovviamente modo di frequentarlo, ma nelle sue lettere al principe Cesi⁴⁶ non dice di aver discusso con lui di musica (è noto che solo qualche anno dopo il nobile romano si farà però costruire un «cembalo triarmonico» conforme alle teorie di G.B. Doni, ponendosi quindi indirettamente in antitesi con quelle esposte nella *Sambuca*).

1630 — Con la morte di Federico Cesi e il conseguente scioglimento dell'Accademia dei Lincei, Fabio Colonna si vede privato delle motivazioni e dei finanziamenti da cui dipendeva la sua attività scientifica. In cattive condi-

⁴⁴ GIAMBATTISTA DONI, *De praestantia musicae veteris*, Florentiae, Massa, 1647, pp. 32-33.

⁴⁵ Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. S. Martino 501 (*Memorie giornali de CC. RR. defunti*), giorno 20 maggio. Padre Francesco Andreu mi segnala che lo stesso elogio è riportato nelle *Notizie raccolte dal Diario di S. Paolo* (Roma, Archivio generale dei Teatini, Ms. 113, cc. 384-385).

⁴⁶ Del febbraio-marzo 1626, pubblicate nel *Giornale de' letterati* [...], anno 1749 (Roma, Pagliarini) pp. 325-326, 355-356.

zioni economiche e sofferente di epilessia, dal 1629 è inoltre affetto da una grave infermità al femore. Iniziano i suoi ultimi dieci anni di vita, su cui poco o nulla si sa⁴⁷.

1632 — Il francese Jean-Jacques Bouchard effettua un viaggio a Napoli; dopo aver enumerato alcuni grandi uomini della città, afferma⁴⁸

Reste à parler de trois autres, lesquels je n'oseroi presque compter au nombre de vivans, tant ils sont semblables à des morts, lesquels neantmoins, tous tels qu'ils sont, valent mieus que tous ces jeunes et gaillards que j'ai nomez ci dessus.

Resta da parlare di tre altri, che non oserei quasi contare tra il numero dei viventi, tanto sono simili a dei morti; essi tuttavia, benché così ridotti, valgono più di tutti quei gagliardi giovani che ho appena nominato.

I tre risultano essere: padre Antonio Caracciolo, Fabio Colonna e Giulio Cesare Capaccio. Dopo aver parlato del primo, Bouchard passa al nostro Linceo:

Fabio Colonna est encore en pis estat que ce premier, car, outre la vieillesse, il est assailli de douleurs si extremes dans toutes les jointures du corps qu'il nous dit qu'il y avoit plusieurs ans qu'il ne sçavoit plus ce que c'estoit que joye ni repos, et outre cela il est tellement accablé de pauvreté qu'il est réduit dans un meschant grenier. [...] Ce Fabio cy, outre les sciences qu'il a possédées, il a eu une merveilleuse dextérité à faire des instruments de mathématique et de musique, ayant fait entre autre au P. Stella une espinette à cinq rances de touches au clavier, pour soner dessus les trois genres diatonique chromatique et enarmoni-

Fabio Colonna è ancora più malandato di costui, poiché, oltre alla vecchiazza, è assalito da dolori così estremi in tutte le giunture del corpo, che ci ha detto di non sapere più — ormai da diversi anni — cosa sia gioia o riposo, e oltre a ciò è afflitto da una tale povertà da essersi ridotto in una malsana soffitta. [...] Questo Fabio, oltre alle scienze che ha posseduto, ha avuto una meravigliosa destrezza nel costruire strumenti di matematica e di musica, avendo fra l'altro fatto per il padre Stella una spinetta con una tastiera a cinque ordini di tasti, per suonare sopra i tre generi diatonico, cromatico ed enarmonico; il nipote del padre

⁴⁷ Cfr. N. F. FARAGLIA, *op. cit.* in nota 35. Nel 1634 GIULIO CESARE CAPACCIO (*Il forastiero* [...]), Napoli, Roncagliolo, p. 928) riporterà l'ultima testimonianza scritta su F. Colonna vivente («creato dalla Natura per far constare quanti tesori di letteratura può collocare in vn soggetto [...]).».

⁴⁸ JEAN-JACQUES BOUCHARD, *Journal*, Torino, Giappichelli ed., 1977, II (*Voyage dans le Royaume de Naples*), pp. 303-304 (opera gentilmente segnalatami da Keith A. Larson).

que; le neveu du P. Stella⁴⁹ a chez lui cet instrument, et luy en ai vu jouer avec fort bel effet. Depuis Fabio fit une autre espinette où il n'y a que trois rangs de touches au clavier, avec quoi il pretend faire le mesme effect qu'avec le premier, et a fait imprimer un livre in-4° là dessus, intitulé *De Sambuca*, où il y a tout plein de curiositez concernant la musique. Ce second instrument causa une forte querelle entre Fabio et Stella, celuy cy pretendant que l'autre luy avoit desrobé son secret.

Stella⁴⁹ ha presso di sé questo strumento e glie l'ho visto suonare con bellissimo effetto. In seguito Fabio costruì un'altra spinetta, dotata di una tastiera a soli tre ordini di tasti, con la quale sostiene di ottenere lo stesso risultato della prima, e ha fatto stampare un libro in 4° su di essa, intitolato *De Sambuca*, tutto pieno di curiosità concernenti la musica. Questo secondo strumento causò un'accesa disputa tra Fabio e Stella, quest'ultimo sostenendo che l'altro lo aveva derubato del segreto.

Nonostante le evidenti imprecisioni di Bouchard, sembra quindi che — fra i due strumenti — sia stato proprio quello di Stella a continuare ad essere suonato.

L'accusa di plagio contenuta nel manoscritto trova conferma in alcune annotazioni autografe apposte da Stella ad un esemplare della *Sambuca*, ora conservato presso la Library of Congress di Washington⁵⁰. Da esse apprendiamo che il religioso teatino, oltre allo strumento da lui chiamato «tricembalo», si era fatto anche costruire un «pentorgano». Tali annotazioni — della cui conoscenza sono debitore a Warren Kirkendale, al quale erano note dal 1963 e che ho già avuto modo di ringraziare — contrappuntano in modo assai vivo e illuminante alcuni dei passi più 'incriminati' della *Sambuca*. Ecco le principali:

Testo di Colonna
(le sottolineature sono di Stella)

[p. 3] È vero che nel Leuto vi sono le Terze maggiori sopra Ffaut semitonato, che li fanno i Semituoni di Alamiré, che non sono nel Cembalo, & nell'Arpa, come anco ha il Leuto le terze maggiori sopra Bfabemi per Bequadro, che le fanno i Semituoni di Dsol-

Annotazioni
manoscritte
di Stella

La terza maggiore di Ffaut col semituono, non l'ha il leuto: ma invece della vera alamire col semituono li leutisti si servono del bfa et è falso. Così dicasi della terza maggiore di bmi che sarebbe desolre col semitono et in sua vece usano elami col b.molle

⁴⁹ È probabilmente Francesco, lo stesso che nel 1610 aveva firmato la dedica al card. Montalto degli *Inni ecclesiastici* (cit. in nota 25) di Scipione.

⁵⁰ Con collocazione: ML.697.A2C75 (Music Dept.).

- ré, che ne meno sono nel Cembalo [...] [precisazione che si adatterebbe ad un liuto accordato con un temperamento di tipo mesotonico].
- [p.4] [...] dal che si conosce apertamente esser diuiso il Tuono da noi in parti tanto proporzionali, che si fa la circolazione da per tutto [...]
- [p. 5] [...] la nostra Sambuca [...] bugia
- [...] la nostra diuisione [...] bugia
- [p. 6] ben era noto a detto Padre [Stella], che non solamente le Speculatiue, ma le Mechaniche ancora à noi erano molto famigliari; ne richiese perciò che pensassimo in qual modo si potesse far vn'Istromento, che fusse facile ad accordarsi, & mantenersi [...] bugia
- [...] & poco dopoi gli dicemmo, che à noi pareua già cosa facile, fare vn Cembalo di forma, ma di suono Monacordo [...] ogni cosa l'ho imparato io col darli un mio monacordo ad otto ordini, dalli quali copio i gradi, e harmonie, et ogni cosa
- [p. 7] [...] restaua la maggior difficoltà, in che modo, & con che regola potessimo disporre le distanze delle linguette de' tasti, che diuidessero la corda, e'l Tuono in più minute parti, di Come secondo egli [= Stella] diceua di otto gradi. bugia
- [p. 7] Alcuni divisero il Monacordo [...] Cose copiate, come tutto il seguente
- [p. 16] Hora tocca a noi [...] à dimostrare le osseruate proporzioni, & dimensioni della corda diuisa in Ottaua, Tuoni, & Semituoni, & minute parti di quelli; non già da supposti Methodi, ma dalla stessa Natura cosi create [...] ogni cosa sta perfettamente nel mio pent'organo et da esso ha pigliato il tutto

[p. 69] Ma perché dal Padre Stella fu fatta di sua inuentione la tastatura di otto ordini, di che ne son fatti Cembali, & la nostra Sambuca; sarà necessario per la diuersità che è da quelli alla nostra di sei ordini, & per coloro à chi più piacesse quel modo, trattar dell'accordo di quella.

[p. 70] [...] non può diuidersi in Musica il tuono in piu di cinque interualli con quattro diuisioni dall'vn tuono all'altro, come si è tante volte replicato, & dimostra-
to, cosa da noi soli ritrouata [...]

[p. 92] [...] presto si spera vsciranno le compositioni del Padre Stella, che ci hà fatto particular studio, dalle quali ogni vno se potrà maggiormente sodisfare, hauendo con il suo Istromento ritrouato bellissime cose, che senza stamparsi non le comunica prima.

[p. 97: cfr. riprod. fotografica]

qui dice il Colonna che lui ha pigliato i sei ordini del mio tricembalo et ha fatto la Sambuca

[semplicemente sottolineato; figurano poi molte scritte «falso» in corrispondenza degli esempi musicali di Majone che seguono]



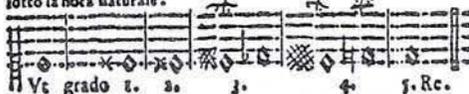
[p. 104: seconda e terza battuta del pentagramma all'inizio della

brutto contraponto

pagina]

[p. 110: cfr. riprod. fotografica]

Perche ogni vno si intenda ponemo il sottoscripto Estepio dell'ald
 gerazione di cinque gradi Enarmonici eguali dall'vn Tuono all'altro,
 & perche da moderni per Semituono maggiore se pone il Bmolle
 alla nota seguente, che la bassa di tuono, va semitono minore;
 & non le tre croci, che inalzano la nota antecedente: & similitu-
 dine di quello ci scriuamo del segno, che Squadro chiamano li
 moderni, che no ci è l'ouento segno migliore, ma noi ci se scriuamo
 per Bmolle Enarmonico, il quale fa bassare per metà del Bmolle
 la stessa nota segnata di Bmolle, che bassa vn grado Enarmonico
 solo, & il Bmolle bassa due gradi; che fanno il Semituono minore
 sotto la nota naturale.



Et tanto faranno tre croci in C solfaut, quanto il Bmolle in D folre,
 & così le quattro croci quanto il segno di Squadro, come stanno
 segnati come altre volte habbiamo detto di sopra.

D B L

segno falso. i. ii. iii. iv.

1637 — Padre Marin Mersenne dedica ben due pagine della sua *Harmonie universelle* al monocordo di Colonna, senza tuttavia far rilevare (o forse nemmeno accorgersi) che tale divisione è basata sulla teoria dei residui. Pur concedendo che la notazione adottata è ingegnosa, afferma che il tono non può assolutamente essere scomposto in cinque parti uguali; ritiene inoltre che Colonna, cercando un sistema circolante, avrebbe molto più semplicemente risolto il problema adottando un temperamento equabile a sole 12 note per ottava⁵¹. Già in precedenza due corrispondenti del religioso francese, Claude Bredeau e G. B. Doni, avevano espresso giudizi fortemente negativi nei riguardi della Sambuca⁵².

⁵¹ MARIN MERSENNE, *Harmonie universelle* [...], Paris, Cramoisy, 1636-37, *Traitez des consonances* [...], pp. 169-170.

⁵² Claude Bredeau, in una lettera del 16.V.1625, dice che non vede come Fabio Colonna abbia potuto dividere il tono in cinque parti, concludendo: «Timeo ne tandem Parturiant montes, nascatur ridiculus mus» (cfr. *Correspondance du P. Marin Mersenne* [...] *éditée et annotée par Cornelis de Waard*, Paris, Presses Universitaires de France, 1945, I, p. 218). Particolarmente 'cattivo' è poi G.B. Doni (maggio 1636): «[...] j'ai tousjours fait peu de cas des divisions irrationales de Vicentin et du Colonne (qui n'y met rien du sien et a fait un livre tout à fait inutile) veu qu'ils se rendent par trop malaisez et impraticables, ains de nul usage, comme nous cognoissons par deça avec l'experience. D'autant qu'il y a plusieurs de ces instruments fort divizez qui ne servent presque que pour les pieces et musiques ordinaires, si vous y adjoustez celle qu'ils appellent *Circulation*, pratiquée toutesfois de fort peu de gens» (ID., *Éd. du C.N.R.S.*, 1960, VI, p. 81). Lo stesso, il 7.VIII.1638, rincara la dose: «[...] les imaginations et divisions de Fabio Colonna, qui n'apporte rien qui vaille dans tout son livre, où il semble combattre (ou pour mieux dire provoquer sans coup frapper) les Anciens à yeux clos *Andabatarum more* [= con l'elmetto coi paraocchi, come quello dei gladiatori]. D'autant qu'il n'apporte rien de nouveau que de la confusion, puisque la division du ton en 5 parties n'est pas sienne mais de Vicentin; laquelle toutefois reussit fort mal [...]» (ID., 1963, VIII, pp. 8-9). Anche Nicolas-Claude Fabri de Peiresc — in una lettera a Pierre Gassendi, del 21.XII.1632 — accenna alla Sambuca, ma afferma di non poter esprimere giudizi, non avendo incontrato alcuno che l'avesse udita (ID., 1946, III, p. 351).

1640 — Parlando dei tre generi greci, in un suo metodo per chitarra stampato a Napoli, lo spagnolo Nicolas Doizi de Velasco afferma⁵³:

Sin duda ninguna seria perfectissimo el instrumento, que tuuiesse capacidad para tañer en el distintamente cada vno de los tres generos por qualquiera de sus interualllos, y aunque he visto algunos que tenian diuidido el tono, en çinco distancias [...] no por esso se puede decir, que tañian en ellos los dichos generos, rigurosamente, conforme sus proporciones, ni los variauan segun sus muchos interualllos, antes la abundancia de sus teclas, y de sus trastes seruia de haçerlos intratables, que de mas varios.

Senz alcun dubbio sarebbe perfectissimo lo strumento che permettesse di suonare distintamente nei tre generi, e benché ne abbia visto alcuni che avevano il tono diviso in cinque parti [...] non per questo possiamo affermare che su di essi si suonava nei tre generi secondo le loro rigorose proporzioni, né si sfruttavano i loro numerosi intervalli, poiché l'abbondanza delle loro *teclas* [= tasti di cembali, organi, ecc.] e dei loro *trastes* [= tasti di strumenti da manico] li rendeva più intrattabili che universali.

Considerando che Doizi soggiornò a Napoli dal 1636 al 1644⁵⁴, è probabile si riferisse a cembali e liuti ispirati alla Sambuca o a quello del Domenichino (che vedremo nel § 5.1).

1640 — Il 25 luglio muore Fabio Colonna. Nel suo ultimo testamento, risalente all'anno precedente, vengono citati due monocordi, ma non — stranamente — la Sambuca:

Item io predetto Testatore voglio che li dui miei Monacordi fatti da me et tutti li miei libri stampati si ripongano nella Libreria delli Reverendi Padri Paulini della Chiesa dei S. Apostoli di questa città di Napoli [...]⁵⁵.

⁵³ NICOLAS DOIZI DE VELASCO, *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra* [...], Napoles, 1640, pp. 10-11.

⁵⁴ Cfr. ROBERT STEVENSON, *Doizi de Velasco Nicolàs*, in *The New Grove Dictionary* [...], London, Macmillan, 1980, V, p. 525.

⁵⁵ Cfr. N. F. FARAGLIA, *op. cit.* in nota 35, p. 83; i due monocordi dovevano essere del tipo illustrato a p. 34 della *Sambuca*. Il testamento pubblicato da Faraglia è conforme alla copia tuttora conservata all'Archivio dell'Annunziata; Domenico Antonio D'Alessandro — che desidero ringraziare per la preziosa collaborazione prestatami nel corso delle ricerche a Napoli — ha recentemente controllato l'originale all'Archivio di Stato (Notai del XVII secolo, prot. 205/41, notaio Nicola Evangelista), fornendomi gentilmente la sofferta firma autografa riprodotta in Fig. 8; il testamento fu rogato il 10 febbraio 1639, nell'abitazione dello stesso Colonna («sita vicino la chiesa di S.to Martinello»), ormai impossibilitato a lasciare il letto.

Non ho più testatore, & ho a testare Niccolò Casanovi
 di tanti. Etati d'idei per la chiusura, apertura, et ogni
 del presente mio testamento pro una vice tantum.

Fabius Colonna

Fig 8 — Firma autografa di Fabio Colonna, dal testamento del 10 febbraio 1639 (Napoli, Archivio di Stato)

5. Gli archicembali di Domenico Zampieri, N. Pomar e Felix Falcò

5.1. È noto che il bolognese Domenico Zampieri non fu solamente un grande pittore, ma coltivò con passione anche la teoria musicale⁵⁶. Ho deciso di inserirlo — quasi a bruciapelo — nella presente relazione, perché la sua attività in tale settore si innesta nel filone già aperto da Luzzaschi, Gesualdo, Stella e Colonna. In una lettera scritta durante il suo ultimo soggiorno napoletano e indirizzata al pittore Francesco Albani (Bologna), dice infatti:

In questi ultimi tempi, per necessità, non hauendo alcuna conuersatione, ne diuertimento, casualmente mi diedi un poco di diletto alla musica, e per udirne, mi posi à fare istrumenti, & ho fatto un liuto, & un cembalo, & ora faccio fare un'arpa con tutti li suoi generi Diatonico, Cromatico, & Enarmonico: cosa non più stata fatta, né inuentata. Mà perche è cosa nuoua alli musici del secolo nostro, non ho potuto per anco farli sonare. Mi rincresce non sia viuo il Signor Alessandro [Piccinini], il quale disse ch'io non hauerei fatto cosa alcuna, mentre il Luzzasco ne hauea fatto proua. Qui in Napoli vi è stato il Principe di Venosa, e lo Stella de' primi musici, e non l'hanno potuto ritrouare: se verrà alla patria, voglio far fare un'organo in questa maniera. *Napoli li 7. Decemb. 1638*⁵⁷.

⁵⁶ Cfr. ad esempio: 1) CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina Pittrice*, Bologna, Erede D. Barbieri, 1678, II, p. 339; 2) BENVENUTO DISERTORI, *Il Domenichino pittore trascrittore di musiche e musicologo*, in «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati» serie VI - vol. VI - fasc. A (1966) pp. 5-23 + Tavv. I-IV (anche riedito in B. DISERTORI, *La musica nei quadri antichi*, Calliano - Trento, Manfrini ed., 1978, pp. 53-68); 3) RICHARD E. SPEAR, *Domenichino*, New Haven and London, Yale University Press, 1982, I, pp. 40-46 («Domenichino and Music»).

⁵⁷ Cfr. GIOVANNI PIETRO BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori, et architetti moderni*, Roma, succ. Mascardi, 1672, p. 358. Sull'identificazione del «Signor Alessandro» col liutista Piccinini cfr. B. DISERTORI, *op. cit.* in nota 56, p. 57.



Fig. 9 — Domenico Zampieri, detto il Domenichino: David (Parigi, Louvre)

Prima di occuparci del cembalo, voglio ricordare che il Domenichino aveva già raffigurato con meticolosa cura — nel *David* dipinto verso il 1617 (Fig. 9)⁵⁸ — un'arpa a tre ordini. È noto però che in tale allora nuovo strumento i due ordini esterni erano accordati all'unisono, dato che le note diatoniche venivano duplicate al fine di agevolare l'esecutore; per un'accordatura in E^b si sarebbe cioè avuto⁵⁹:

— 1° e 3° ordine: B^b, C, D, E^b, F, G, A, B^b, ...

— 2° ordine: B^b, C[#], D[#], E^b, F[#], G[#], A[#], B^b, ...

Essendo tale strumento sostanzialmente equivalente ad un comune cembalo dotato di due 'spezzature' (per il D[#]/E^b e l'A[#]/B^b), esso non poteva certamente essere classificato fra quelli di tipo enarmonico⁶⁰. Non ci è possibile ipotizzare se il pittore bolognese — nel 1638 — lo avesse trasformato in arpa enarmonica mediante semplice 'scordatura' del 3° ordine (avrebbe in tal caso avuto a disposizione 21 differenti note per ottava, pari ad un'estensione F^b-B[#]), oppure alterandone radicalmente il numero e/o la disposizione delle caviglie.

Per quanto riguarda gli altri strumenti, Giambattista Passeri — amico nonché allievo del Domenichino — ci fornisce ulteriori informazioni⁶¹:

Coll'occasione della lettura di Vitruvio per lo studio Architettonico s'internò nel trattato, che egli fa della musica in proposito dell'armonia, la quale debbono avere fra di loro le proporzioni delle misure, sicché si invogliò di mettere in pratica l'appresa Teorica, e fabbricò con le sue proprie mani alcuni istrumenti musicali, cioè a dire Arcileuti, ma di stravagante figura, ed io li vidi in Roma⁶² nel tempo che egli vi dimorò,

⁵⁸ La riproduzione fotografica del dipinto (Parigi, Louvre) è stata tratta da LUIGI SERRA, *Domenico Zampieri detto il Domenichino*, Roma, Calzone, 1909, p. 84.

⁵⁹ Cfr. ANN GRIFFITHS - JOAN RIMMER, *Harp*, in *The New Grove Dictionary* [...], London, Macmillan, 1980, VIII, pp. 201-204: «Triple harps». Tale schema è del resto indirettamente confermato da Fabio Colonna, secondo cui D[#] e A[#] non solo non si trovano sul cembalo, ma «ne meno si ritrouano nell'Arpa, se non siano di tre ordini» (S, 3; a riguardo, cfr. anche l'annotazione di Stella, riportata nel § 4 del presente articolo). Da un manoscritto del secolo XVII risulta che D[#] e A[#] potevano anche essere riaccordati, all'occorrenza, rispettivamente in D^b e A^b; dallo stesso documento l'E^b sembra inoltre essere collocato nel 2° ordine: cfr. il mio volume *Acustica accordatura e temperamento nell'Illuminismo veneto* (P.I, Sez. III, C.11), Roma, Ediz. Torre d'Orfeo, 1987.

⁶⁰ A conferma di ciò, nel Museo Nazionale degli Strumenti Musicali di Roma (Sala XIV) mi è capitato di osservare un'arpa tripla che dovrebbe essere addirittura priva del D[#] e dell'A[#], non figurando alcuna corda (o gancio di attacco) nei luoghi del 2° ordine corrispondenti a tali due note: quest'ultima può quindi considerarsi l'equivalente di un cembalo ordinario, con estensione E-G[#]. Lo stesso Museo conserva anche la celebre Arpa Barberini (1625?, Sala XIII), la cui disposizione delle corde è analoga a quella raffigurata nel *David* (nelle ottave estreme i tre ordini si riducono però a due).

⁶¹ GIAMBATTISTA PASSERI, *Vite de' pittori scultori ed architetti che anno lavorato in Roma — Morti dal 1641 fino al 1673*, Roma, Settari, 1772, p. 44 (ed. postuma).

⁶² G.B. Passeri ebbe modo di conoscere il Domenichino nell'estate 1634, quando quest'ultimo — fuggito da Napoli — trovò ospitalità nella villa Belvedere di Frascati. Trasferitosi a Roma nel settembre successivo, il Domenichino tornò definitivamente a Napoli verso il giugno del 1635 (cfr. R. E. SPEAR, *op. cit.* in nota 56, pp. 20-21).

quando fuggissi da Napoli. Pensava egli d'introdurre in questi tali istrumenti con novo modo, ed inusitato, tutti li toni, e semitoni delle quattro parti della musica per via di molte spezzature ne' tasti fatti ad uso del manico delle cetre tanto nel modo, come nella materia, e voleva portare in un sol tono la varietà di tutta l'armonia Diatonica, Armonica, e Cromatica, presa dal Dorio, dal Lidio, e dal Frigio con cavarla da quella sua tastatura, avendovi spartito tutta la melodia, che per natura, o per accidente vien compresa nell'artificio della musica in tutte le sue parti. Questo suo nuovo modo, benché non male inteso quanto alla scienza, si rendeva impraticabile sul fatto, avendo già l'esperienza di tanti anni facilitato l'uso di adoperare quell'istrumento con la soddisfazione di tutti gli accompagnamenti; nulladimeno egli fece conoscere la sottigliezza dell'animo suo in una cosa tanto lontana dalla propria professione. Fece anche fabbricare per se un cimbalò da Orazio Albani in quei tempi celebre cimbalista, ed io vi fui presente quando n'ordinò a quello la tastatura, nella quale aveva fatto un cantone proporzionato alla grandezza del cimbalò, che conteneva oltre le ottave stese tanto nella parte del basso, come del soprano, molte spezzature di semitoni nelli tasti neri per cavare tutti li diesis, e li bemolli, che possono accadere in una perfetta armonia nell'accompagnare; ma questa sua fatica non portò nessun'utile, e nessuna imitabile novità.

L'operazione non sfugge ovviamente al sempre vigile Giambattista Doni — anch'egli proprio in quel tempo alle prese con gli antichi generi e modi greci —, che così la registra nel *Compendio* stampato a Roma nel 1635:

[...] a imitatione dell'Archicembalo del Vicentino, si sono vedute poi noue foggie di Clauicembali, di molte tastature, e diuisioni: ne' quali non s'è però mai sentito sin'hora alcuna vera sonata Cromatica, o Enarmonica, nonche le melodie di più d'vn Tuono. Tal'è quello del Padre Stella; e quello del Colonna, che non se n'allontana in cosa di molto rilieuo; e quello che vltimamente ha fatto fabricare il Sig. Domenico Zamperi Pittore insigne Bolognese, & di buon gusto nell'altre cose; massimamente ne' gli studii Architetonici, & Harmonici⁶³.

⁶³ GIAMBATTISTA DONI, *Compendio del Trattato de' Generi, e de' Modi della Musica* [...], Roma, Fei, 1635, p. 20. Stesse considerazioni verranno ripetute anche nel *Trattato della musica scenica* (pubblicato postumo nel *De' Trattati di musica di Gio. Battista Doni* [...]), Firenze, Stamp. Imperiale, 1763, II, p. 43): «ne cavo che è stato di poco consiglio il volere ridurre in pratica li due Generi [Cromatico ed Enarmonico] con nuovi Clavicembali di tante tastature, e divisioni ad imitatione del Vicentino (sebbene in qualche cosa si allontanano da lui lo Stella, e il Colonna, e gli altri, che hanno diversificato la forma della tastatura, come ultimamente il Sig. Domenico, Pittore insigne, e degli studi armonici, e architetonici molto intendente)».

Riunendo queste varie testimonianze⁶⁴, si può concludere che l'archicembalo del Domenichino fu costruito a cavallo del 1634-35 dal romano Orazio Albani e che anch'esso era impostato sul sistema ciclico 31; avendo le spezzature «nelli tasti neri», la sua tastiera doveva essere simile a quella riprodotta nel 1640 dallo stesso Doni (Fig. 10, raffigurante un comune cembalo 'cromatico' arricchito degli spezzati relativi ai quinti di tono)⁶⁵. Una soluzione analoga era stata adottata da Galeazzo Sabbatini, autore di un cembalo enarmonico descritto da Athanasius Kircher nella *Musurgia universalis*⁶⁶.

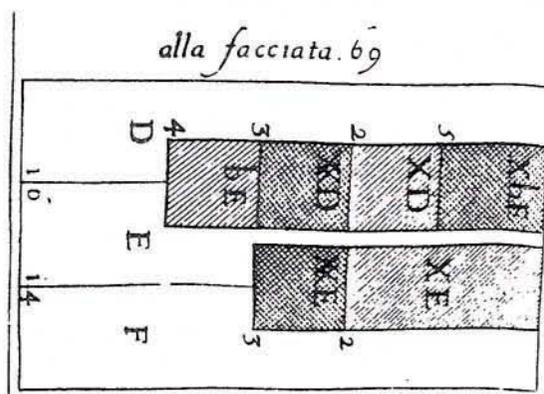


Fig. 10 — Tastiera di cembalo basato sul ciclo 31, con le spezzature nei tasti neri - Da GIAMBATTISTA DONI, *Annotazioni sopra il Compendio [...]*, Roma, Fei, 1640, p. 68 (Roma, Biblioteca del Conservatorio S. Cecilia).

5.2. In quegli anni, archicembali di tale tipo dovevano comunque avere ormai raggiunto una non trascurabile diffusione in molte città italiane. Oltre a quanto visto, basta infatti leggere ciò che Doni scrive di tali strumenti «Pa-

⁶⁴ Nella speranza di trovare ulteriori informazioni, ho rintracciato il testamento del Domenichino, finora noto solo per la sommaria descrizione pubblicata da [CAMILLO GUERRA], *Pitture della Cappella del Tesoro di S. Gennaro, nella Cattedrale di Napoli*, in [MICHELANGELO GUALANDI], *Memorie originali italiane riguardanti le belle arti*, Bologna, Tip. Sassi nelle Spaderie, 1844, V. pp. 128-177: 170-172. Il lungo documento, che è però privo dell'inventario, non contiene purtroppo alcun riferimento agli strumenti musicali; ne segnalo comunque la collocazione, nel caso potesse essere utile a qualche studioso di storia dell'arte: Napoli, Archivio di Stato, Notai del XVII secolo, prot. 218/19, notaio Giacomo De Ferraris, cc. 335^r-347^v (rogato il 3 aprile 1641).

⁶⁵ G.B. DONI, *Annotazioni sopra il Compendio de' Generi e de' Modi della Musica [...]*, Roma, Fei, 1640, p. 68.

⁶⁶ Anche tale strumento era sostanzialmente basato su di una divisione del tono in cinque parti, ma non temperata e quindi non corrispondente al ciclo 31 (sempre secondo l'impreciso monocordo riportato da Kircher nella *Musurgia*): cfr. il mio articolo *Cembali enarmonici e organi negli scritti di Athanasius Kircher — Con documenti inediti su Galeazzo Sabbatini*, in *Enciclopedia in Roma barocca — Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano fra Wunderkammer e Museo Scientifico*, a cura di M. Casciato, M. G. Ianniello, e M. Vitale, Venezia, Marsilio ed., 1986, pp. 111-128.

narmonici»: «di quattro, di sei, e sino d'otto [tastature] ne sono stati fatti; della qual sorte intendo trouarsene in Ferrara, in Napoli, & in Messina»⁶⁷. Egli fornisce anche uno schema della «circolatione» in tale sistema, completandolo con alcune istruzioni sul modo di realizzarlo in pratica, allo scopo di «rendere vana, & opprobriosa la cautelosa inuidia di quelli che tengono celate simili cose, ò per farsene honore, come di qualche gran segreto, & auuantaggiarsi sopra gl'altri, ò per rancore che hanno che altri sappia quello che stimano più raro e pregiato»⁶⁸. Nel 1650 Kircher plagerà malamente il diagramma di Doni, ma confermerà che di tali strumenti «già diversi ne sono stati costruiti in Sicilia e in Italia, soprattutto a Roma»⁶⁹.

5.3. È inoltre assai probabile che proprio attraverso il Regno di Napoli — dove, come abbiamo visto, era arrivata da Ferrara 'via Gesualdo' — tale moda si fosse diffusa in Spagna, durante il regno di Filippo IV. Il gesuita Joseph Zaragoza, astronomo del Collegio Imperial e autore di un manuale di strumenti matematici destinato al suo augusto allievo Carlo II, riporta⁷⁰:

Muy antigua es en la Musica esta diuision [= circulo musico 31]: haze mencion della Salinas, como cosa executada en Italia, y es Autor de mas de cien anos. N. Pomar, Cauallero Valenciano, hizo vn Organo de 5. teclados, que presentò al Padre de V.M. (que està ya en el Cielo) y a quel se puso en la Real Capilla⁷¹. Estos cinco teclados, no son otra

Molto antica in musica è questa divisione [= il ciclo 31]: ne fa menzione Salinas, come di cosa realizzata in Italia, e Salinas è un autore vecchio più di cent'anni. N. Pomar, Cavaliere di Valencia, costruì un organo a 5 tastiere, che presentò al padre di Vostra Maestà (che sta già in Cielo) e che fu posto nella Cappella Reale⁷¹. Queste cinque ta-

⁶⁷ *Loc. cit.* in nota 65.

⁶⁸ *Ivi*, p. 72 (il diagramma è su di un allegato f. t.) e p. 70. Cfr. anche lettera del maggio 1636 (Doni a Mersenne), già cit. in nota 52.

⁶⁹ ATHANASIVS KIRCHER, *Musurgia universalis* [...], Romae, Grignani, 1650, I, pp. 458 e 462. La frase «ad cuius normam diuersa iam in Sicilia & Italia, potissimum Romae constructa sunt» penso che effettivamente si riferisca a tali archicembali, benché egli faccia un po' di confusione, avendo riportato in modo lacunoso la «periclosi armonica» di Doni.

⁷⁰ JOSEPH ZARAGOZA, *Fabrica, y uso de varios instrumentos mathematicos con que sirvio al Rey N. S.D. Carlos Segundo en el dia de sus catorze anos* [...], Madrid, F. de Zafra, 5 novembre 1675 (la prima ed. è del 1674, Madrid, F. Nieto), pp. 204-205. Negli *art. cit.* nelle note 5 e 16 ho già avuto modo di analizzare con dettaglio il contenuto di questo rarissimo manuale.

⁷¹ Infatti Filippo IV era morto nel 1665. La notizia riguardante tale organo enarmonico viene confermata anche da THOMAS VICENTE TOSCA (*Tratado de la Musica especulativa y practica*, London, British Library. Ms. Add. 31823, c. 82; tale trattato fu poi da Tosca inserito nel suo *Compendio mathematico* stampato a Valencia nel 1709).

cosa, que la diuision del Tono en 5. partes, y de la Octaua en 31. Fue prodigio, que este Cauallero sin noticias especulatiuas, con sola la fuerça de el natural llegasse à conseguir esta diuision. Despues D. Felix Falcò de Belaochaga, con Francisco Serrano, entrambos muy peritos en la Mathematica, buscaron por numero esta diuision, aunque con incomparable trabajo de sies meses, por faltarles el artificio, que queda explicado en las practicas antecedentes. Enseñome D. Felix la Tabla, y dile la regla, con que se pudo auer hecho con suma facilidad, y la boluiò à hazer de nueuo con mucho gusto, assi por el compendio, como por vèr, que correspondia con la que auia trabajado. Executò el dicho D. Felix este Diapason en vn Clauicordio de 5. teclados, enmendando los defectos que se auian reconocido en el de Pomar; y con la mesma Tabla hizo vn Tetracordio, de que trataré despues, para facilitar el temple del Clauicordio, y de los Organos que se hizieren à su imitacion.

stiere altro non rappresentano che la divisione del tono in 5 parti e dell'ottava in 31. Fu prodigioso come questo Cavaliere — senza nozioni teoriche e col solo intuito — riuscisse ad ottenere tale divisione. In seguito Don Felix Falcò de Belaochaga, con Francisco Serrano, entrambi assai periti in matematica, calcolarono questa divisione: sebbene a prezzo di sei mesi di incomparabile lavoro, non conoscendo l'algoritmo che abbiamo illustrato nella trattazione precedente [cioè il nuovo e assai rapido metodo logaritmico]. Don Felix mi spiegò la Tavola e io gli rivelai la regola con la quale [quest'ultima] si sarebbe potuta ottenere con somma facilità; egli iniziò così a calcolarla nuovamente, con grande entusiasmo: sia per il compendio, sia per vedere se corrispondeva con quella che aveva ottenuto [in precedenza]. Il detto Don Felix pose in opera tale Diapason in uno strumento di 5 tastiere, emendando i difetti che si erano riscontrati in quello di Pomar; e con la stessa Tavola fece un Tetracordio, del quale si tratterà in seguito, per facilitare l'accordatura del cembalo e degli organi che si costruiscono a sua imitazione.

Il «magnifico organo a cinque tastiere» che Pomar regalò a Filippo IV è anche ricordato da Juan Baptista de Valda nel 1663⁷².

Tali complicati strumenti saranno però semplificati e resi perfettamente

⁷² JUAN BAPTISTA DE VALDA, *Solenes fiestas que celebros Valencia a la Inmaculada Concepción* [...], Valencia, 1663 (riferimento in *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, Barcelona, Hijos de J. Espasa, s. a. (ma 1922), XLVI, p. 184: articolo *Pomar*; in esso si conferma che Filippo IV stimò l'organo «come un gioiello di valore e lo fece collocare nella Cappella Reale»).

operativi solo dal fiorentino Francesco Nigetti, che tra il 1640 e il 1670 ne costruirà ben tre differenti versioni⁷³.

⁷³ Cfr. qui la nota 18.