

Patrizio Barbieri

Cembali a tasti spezzati: “cromatici” oppure “enarmonici”?

Una indubbia confusione regna sulla terminologia adottata per designare due tipi di strumenti da tasto che – in Italia, nel corso del tardo Rinascimento e del Barocco – hanno avuto una limitata ma non trascurabile diffusione: i cembali detti “cromatici” e quelli “enarmonici”. Ciò che oggi desta una certa perplessità è che i “cromatici” presentavano la successione di note C-C#-Db-D-D#-Eb-E-E#-F-F#-..., successione che noi moderni tenderemmo invece a definire “enarmonica”.

Tipologia armonica delle antiche tastiere

Prima di passare alle testimonianze storiche è utile fornire un quadro dell'estensione armonica reperibile sugli strumenti da tasto dell'epoca in oggetto, tutti accordati con temperamenti di tipo mesotonico. Essa si può suddividere nelle seguenti classi¹:

- L'estensione degli usuali strumenti a 12 tasti per ottava si basava su di una catena di quinte temperate che andava dall'Eb al G#, per cui i cinque tasti “neri” potevano fornire solamente due bemolli (Bb, Eb) e tre diesis (F#, C#, G#).
- Per allargare tale ristretto ambito armonico, alcuni dei tasti “neri” potevano venire suddivisi trasversalmente in due parti; la soluzione più usuale consisteva nelle “spezzature” G#/Ab e D#/Eb, il che allargava l'ambito armonico di una quinta sia verso il grave (Eb-Ab) che verso l'acuto (G#-D#). A causa dei temperamenti di

¹ Per i relativi riferimenti bibliografici vedi Patrizio Barbieri, *The evolution of open-chain enharmonic keyboards c1480-1650*, in “Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft”, xxii (2002), pp. 145-84 (anche in versione italiana, pp. 185-228).

tipo mesotonico allora adottati, risultava inoltre che i diesis erano di circa un quinto di tono più gravi rispetto ai bemolli enarmonicamente equivalenti (il G#, ad esempio, era intonato più grave rispetto all'Ab). Comparivano quindi microintervalli del tipo G#-Ab, detti "diesis enarmonici" dai teorici.

- Prolungando ulteriormente la catena delle quinte, si arrivava all'estensione Gb-B#, tipica dei cembali detti "cromatici" (Fig. 1).
- Estendendo ancora oltre tale catena si cominciavano ad incontrare i doppi diesis e, superati il Cb e il Fb, anche i doppi bemolli. La successione di note della scala assumeva quindi il seguente aspetto: C-Dbb-C#-Db-C##-D-Ebb-D#-Eb-D##-E-Fb-E#-F-Gbb-... (il che, ad esempio, si aveva nel famoso "Archicembalo" descritto da Nicola Vicentino nel 1555: Fig. 2).

Questa, in sintesi, era la tipologia armonica delle tastiere che hanno avuto la loro evoluzione grosso modo dal 1468 (prima segnalazione certa dei tasti "spezzati") fino al tardo Seicento (tramonto di tale pratica)².

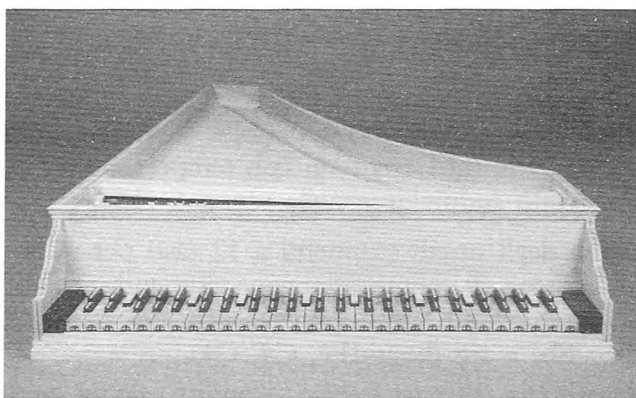


Fig. 1

"Cembalo cromatico" costruito da Denzil Wraight (Cölbe-Schönstadt, Germania, 1988), per gentile concessione del proprietario, Christopher Stembridge.

Questo splendido strumento non è firmato e lo stesso Wraight me ne ha spiegato la ragione: «Ho perso l'abitudine di firmare gli strumenti dopo aver visto tanti buoni vecchi strumenti non firmati!».

² Per i riferimenti specifici relativi agli strumenti dotati di tasti spezzati vedi: Denzil Wraight, Christopher Stembridge, *Italian split-keyed instruments with fewer than nineteen*

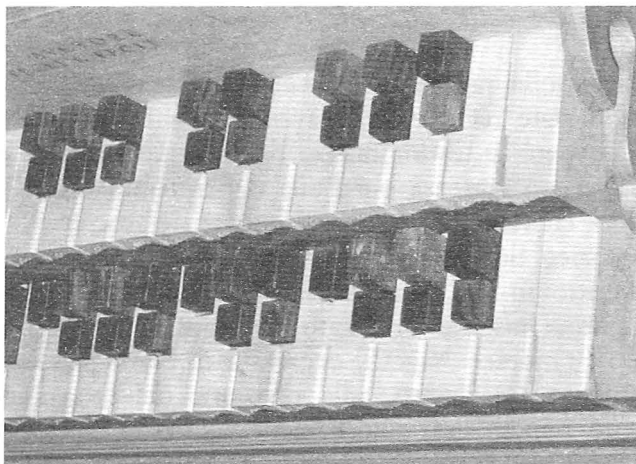


Fig. 2

L'Archicembalo di Nicola Vicentino, nella ricostruzione di Marco Tiella, realizzata nel 1974 da Barthélemy Formentelli (Pedemonte, Verona): dettaglio delle due tastiere (tasti sopraelevati scuri = note diesate, tasti sopraelevati chiari = note bemollizzate). Per gentile concessione di Marco Tiella.

L'estensione armonica complessiva dello strumento è Gbb-A##: la tastiera inferiore non è altro che un cembalo "cromatico" (estensione Gb-B#), mentre i rimanenti tasti ("enarmonici") sono reperibili nei primi due ordini della tastiera superiore. Il rimanente ordine (il sesto) era destinato a un secondo tipo di accordatura, che Vicentino aveva escogitato per tale pionieristico strumento.

divisions to the octave, in "Performance Practice Review", vii-1 (1994), pp. 150-81; Pier Paolo Donati, *L'arte degli organi nell'Italia del Quattrocento. IV. Gli ideali sonori, i protagonisti*, in "Informazione organistica", xix-1 (2007, "Nuova serie", n.º 16), pp. 3-55: pp. 37-41 ("Accordatura partecipata e tasti 'spezzati'"). Un elenco di subsemitoni esistenti negli organi europei costruiti tra il 1468 e il 1721 si può trovare in Ibo Ortgies, *Subsemitones in organs built between 1468 and 1721: introduction and commentary with an annotated catalog*, in *Goart research reports. Volume 3*, Göteborg, Länstryckeriet, 2003, pp. 11-74. Una recensione di tale ultimo lavoro, con alcune aggiunte all'elenco, è stata pubblicata da Pier Paolo Donati in "Informazione organistica", xv-3 (2003, "Nuova serie", n.º 6), pp. 256-7, che conclude: «Dei 77 organi con subsemitoni citati, quelli italiani sono 29, i tedeschi 22; a cui seguono con cinque-tre attestazioni gli altri paesi. Più del numero, è rilevante il fatto che dal 1468 al primo decennio del Seicento tutte le notizie relative agli organi con tale caratteristica riguardano solo l'Italia, con l'eccezione dello strumento della cattedrale di Granada». Per quanto concerne Roma, può essere fatta una ulteriore aggiunta alla lista: essa riguarda l'organo progettato da Armodio Maccioni per il non più esistente convento di S. Anna in Arenula, dotato di «doi semitoni spezzati nel tasto di Elami», cioè tasto Eb/D# spezzato in due ottave (Patrizio Barbieri, *More on the Italian activities of the Jesuit organ-builder Willem Hermans, 1650-1674*, in "The Organ Yearbook", xxxiv (2005), pp. 61-94: p. 83).

Le ragioni teoriche della differente terminologia, secondo Bresciani

Tre ipotesi sulle ragioni della summenzionata distinzione terminologica sono state recentemente avanzate da Rudolf Rasch³. Fino a mancavano però le testimonianze documentarie che ci permettessero di optare con certezza per l'una o per l'altra di tali ipotesi. A tale riguardo ci viene provvidenzialmente in soccorso Benedetto Bresciani, teorico fiorentino che – verso il 1719 – redasse un trattato manoscritto in cui viene illustrato il famoso “Cembalo onnicordo” a cinque tastiere inventato nel secolo precedente dal suo concittadino Francesco Nigetti, organista di Santa Maria del Fiore. Detto strumento era basato sulla divisione dell'ottava in 31 parti acusticamente uguali: era quindi sicuramente di tipo enarmonico, avendo il tono suddiviso in cinque parti. Bresciani riporta la seguente classificazione⁴:

- Negli strumenti detti “cromatici” ogni nota diatonica è dotata sia del diesis che del bemolle, il che porta a una estensione armonica di 20 quinte (Fb-B#). Essi vengono così definiti perché presentano solo semitoni cromatici, dato che tutti quelli diatonici risultano essere suddivisi in due parti (ad esempio, il C# suddivide C-Db, il B# il B-C, ecc.). C'è da osservare che a rigore i cembali detti “cromatici” presentavano l'estensione Gb-B# (di due quinte più ristretta di quella indicata da Bresciani), che però era anch'essa sufficiente a suddividere in due parti tutti i semitoni diatonici.
- Negli strumenti detti “enarmonici” la suddetta estensione veniva allargata ai doppi diesis e ai doppi bemolli (Gbb-A##, pari a trenta quinte), per cui tutti i semitoni cromatici si trovavano a loro volta a essere suddivisi in due “diesis enarmonici”.

³ Rudolf Rasch, *On terminology for diatonic, chromatic, and enharmonic keyboards*, in “Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft”, xxii (2002), pp. 21-33.

⁴ Benedetto Bresciani, *Opere sulla musica*; Firenze, Biblioteca Nazionale, Ms. Pal. 802, capitoli 3, 18, 21 del *Trattato del sistema armonico nel quale si spiega il Cembalo Onnicordo e i molti suoi usi*. I capitoli più significativi di tale trattato sono stati pubblicati in Patrizio Barbieri, *Il ‘Cembalo onnicordo’ di Francesco Nigetti in due inedite memorie di G. B. Doni (1647) e B. Bresciani (1719)*, in “Rivista italiana di musicologia”, xxii (1987), pp. 34-113: pp. 89-111, e – con l'aggiunta del “Capitolo 3°” – in Id., *Enharmonic instruments and music 1470-1900. Revised and translated writings. CD included*, Latina, Il Levante, pp. 490-91.

La terminologia dei “pratici”

C'è comunque da osservare che la pur logica regola di Bresciani non sempre trova riscontro nelle testimonianze dei “musicisti pratici” fino a noi giunte, peraltro rare:

- Il madrigale *Musica prisca*, di Nicola Vicentino (1555), risulta essere diviso in tre sezioni, esemplificanti – rispettivamente – i generi: diatonico (estensione armonica Bb-B), cromatico (Ab-D#, e quindi eseguibile su di un cembalo “cromatico”), enarmonico (catena estesa ai doppi bemolli, fino a Cbb=A##). Tale composizione è quindi pienamente conforme alla summenzionata regola⁵.
- Nella sua *Toccata e ricercar sopra il cimbalo cromatico* (1615), Giovanni Maria Trabaci si serve del F## al fine di ottenere la terza maggiore sopra il D#, avvertendo però: «ma sappia (benigno Lettore) che queste corde nel cimbalo cromatico non si ritrovano; ma si bene nell'armonico [= enarmonico] le troverete»⁶. Da sottolineare, inoltre, che Trabaci operò a Napoli proprio nel periodo in cui in tale città entrambi tali strumenti erano reperibili.
- Dal 1621 al 1634 Martino Pesenti ebbe a sua disposizione un cembalo dotato di 28 note per ottava (con estensione Fb-B##), costruito da Vito Trasuntino nel 1601⁷. Nel 1645 egli diede alle stampe una raccolta di pezzi per strumenti da tasto, trenta dei quali sono anche dotati di una versione trasposta in tonalità dotate di molte alterazioni in chiave. Di questi ultimi, undici sono da lui classificati come “cromatici” (e tutti sono in accordo con la regola di Bresciani), mentre, dei diciannove classificati come “enarmonici”, sei risultano essere in disaccordo con detta regola⁸.

⁵ Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* [...], Roma, Barre, 1555: vedi le composizioni pubblicate alle cc. 67-70v. Una trascrizione in notazione moderna di tale madrigale si può trovare in Patrizio Barbieri, *I temperamenti ciclici da Vicentino (1555) a Buliowski (1699): teoria e pratica 'archicembalistica'*, in “L'Organo”, xxi (1983), pp. 129-208: p. 170. Una versione digitale dello stesso, inserita nel CD citato in nota 4, è stata fatta ascoltare nel corso della relazione presentata al convegno relativo ai presenti atti.

⁶ Giovanni Maria Trabaci, *Il secondo libro de ricercate* [...], Napoli, Carlino, 1615; ed. mod. a cura di Armando Carideo, Colledara (Teramo), Andromeda Editrice, 2005 (Collana “Tastature. Musiche intavolate per strumenti da tasto” n° 15).

⁷ Barbieri, *The evolution*, p. 158; Denzil Wraight, *The cimbalo cromatico and other Italian string keyboard instruments with divided accidentals*, in “Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft”, xxii (2002), pp. 105-36: p. 121.

⁸ Martino Pesenti, *Correnti, gagliarde, e balletti diatonici, trasportati parte cromatici, e parte benarmonici* [...], Venezia, Vincenti, 1645.

Nella letteratura non tecnica del tempo detti termini venivano inoltre spesso tra loro confusi. Tali documenti ad esempio individuano l'archicembalo suonato da Luzzasco Luzzaschi verso la fine del Cinquecento – sicuramente di tipo enarmonico, essendo dotato di 31 note per ottava – sia come di un “certo strumento inarmonico” sia come di “un’istrumento cromatico con due tastature una sopra l'altra” (Fig. 2)⁹. Anche il cembalo costruito nel 1548 da Domenico da Pesaro per Zarlino – che sul versante dei diesis è sicuramente enarmonico, avendo l'estensione Gb-A##¹⁰ – nell'inventario dei beni lasciati dal famoso teorico (1590) viene semplicemente registrato come un “clavicembalo cromatico”¹¹. I tre organi positivi fatti costruire da Emilio de' Cavalieri (1592-1602), aventi il tono diviso in ben dieci “commi”, negli inventari medicei del tempo vengono poi indifferentemente descritti come “orghano cromatico enarmonico” (1592), “organo enharmonico” (1596), “organi doppii inarmonici, e diatonici” (1640), “organo gromatico” (1654, 1669)¹².

⁹ Wraight, *The cimbalo cromatico*, p. 106.

¹⁰ Barbieri, *The evolution*, p. 156.

¹¹ Isabella Palumbo-Fossati, *La casa veneziana di Gioseffo Zarlino nel testamento e nell'inventario dei beni del grande teorico musicale*, in “Nuova Rivista Musicale Italiana”, xx (1986), pp. 633-49: p. 640 (“[...] Un clavicembalo cromatico [...] Monocordo sordo”).

¹² Vedi, rispettivamente: Renzo Giorgetti, *Documenti inediti*, in *Arte nell'Aretino. Seconda mostra di restauri dal 1975 al 1979. La tutela e il restauro degli organi storici. Organi restaurati dal XVI al XIX secolo. Catalogo*, a cura di Pier Paolo Donati, Renzo Giorgetti, Carlo Alberto Livi, Oscar Mischiati, Luigi Ferdinando Tagliavini, Firenze, EDAM, [1979], pp. 262-88: p. 279; Pier Paolo Donati, *Emilio dei Cavalieri: un organologo del Cinquecento*, in “Informazione Organistica”, xiv-3 (2002, Nuova serie, n°. 3), pp. 185-231: p. 207; Frederick Hammond, *Musical instruments at the Medici court in the mid-seventeenth century*, in “Analecta musicologica”, xv (1975), pp. 202-19: p. 205.