



Accordature e temperamento: due aspetti di fondamentale rilievo nell'esecuzione di musica corale

di Marco Croci

L'archicembalo, di cui siamo occupati nella sezione conclusiva della precedente parte del presente studio, fu solo il progettore di vari strumenti enarmonici costruiti tra Cinque e Seicento: la possibilità di scomporre il tono in cinque parti per circolo di quinte ascendenti ad un quarto di comma sintonico, comportava la conseguenziale suddivisione dell'ottava in ben trentuno parti! Questa idea ispirò strumenti come il *Tricembalo* e il *Pentorgano* costruiti da Scipione Stella e la *Sambuca Lincea*, di Fabio Colonna, napoletano come lo Stella ed anche accusato da quest'ultimo di plagio per la somiglianza della Sambuca con i suoi strumenti:¹ le illustrazioni seguenti (si vedano le Figg. 1 e 2 nella pagina seguente), riguardano alcuni particolari di queste curiose tastiere.²

Tutto ciò testimonia una attenzione allo studio di soluzioni che consentissero l'apprezzamento di differenze molto piccole conservando comunque le consonanze pure. Questa ricerca continuerà fi-

no alla fine del Seicento, sia dal punto di vista teorico (basti citare per tutti *Harmone universelle* di Marin Mersenne del 1636, dove si propongono modelli di tastiere con decine di tasti, si veda la Fig. 3) che da quello pratico (si pensi ad esempio agli strumenti scavezzi del cembalario napoletano Onofrio Guarracino costruiti a fine Seicento).

Bisogna tuttavia sottolineare come tutto ciò non fosse la norma ovunque e non fosse neppure alla portata di tutti. Nella pratica quotidiana si avevano spesso strumenti con i consueti dodici tasti per ottava: poteva accadere che nella realizzazione del Basso continuo (specie in ambito profano) vi fossero più strumenti nei quali le alterazioni venivano ricavate su alcuni per quinte ascendenti (quindi i *diesis*) e su altri discendenti (quindi i *bemolli*): la cosa è deducibile nei casi in cui vengono poste le alterazioni omologhe a distanza ravvicinata.

Riportiamo due esempi monteverdiani

* Seguito del saggio pubblicato nel n. 187 de «La Cartellina» (novembre-dicembre 2009), alle pp. 29-40.

1. Cfr. PATRIZIO BARBIERI, *Introduzione a F. C. La Sambuca Lincea [...]*, Luccan Libreria Musicale Ita-

liana, 1991, pp.VIII-XII.

2. Illustrazioni tratte da FABIO COLONNA, *La Sambuca Lincea ovvero dell'istromento musico perfetto [...]* in Napoli appresso Costantino Vitale 1615.

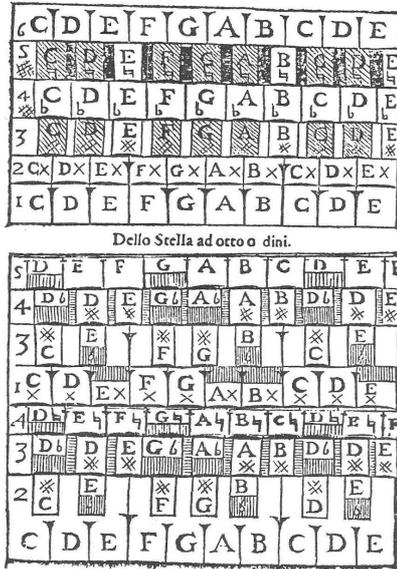
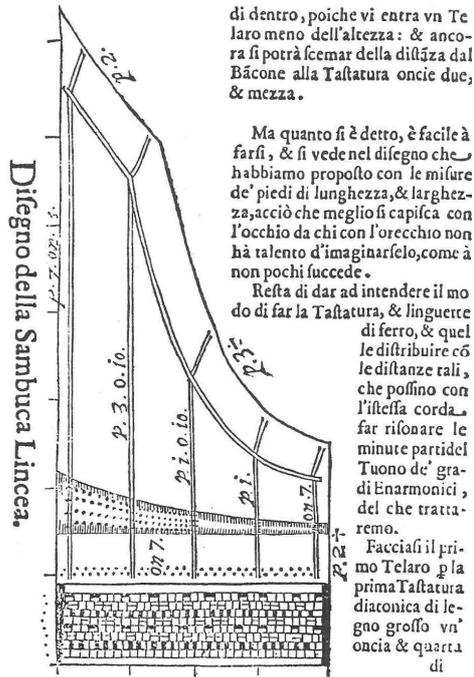


FIG. 1 - RAFFIGURAZIONE DELLE TASTIERE DELLA SAMBUCA LINCEA DI COLONNA E DEL PENTORGANO DI STELLA



di dentro, poiche vi entra vn Telaro meno dell'altrezza: & ancora si potrà scemar della distiza dal Bâcone alla Tastatura oncie due, & mezza.

Ma quanto si è detto, è facile à farsi, & si vede nel disegno che habbiamo proposto con le misure de' piedi di lunghezza, & larghezza, acciò che meglio si capisca con l'occhio da chi con l'orecchio non hà talento d'imaginarfelo, come à non pochi succede.

Resta di dar ad intendere il modo di far la Tastatura, & linguette di ferro, & quelle distribuire cõ le distanze tali, che possino con l'istessa corda far risonare le minute parti del Tuono de' gradi Enarmonici, del che tratteremo.

Facciasi il primo Telaro p la prima Tastatura diatonica di legno grosso vn oncia & quarta di

FIG. 2 - SCHEMA COSTRUTTIVO DELLA SAMBUCA LINCEA

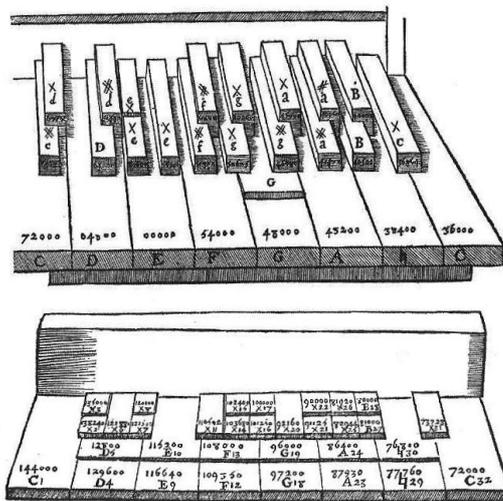


FIG. 3 - MODELLI TEORICI DI TASTIERE A 27 e 32 TASTI PER OTTAVA DA HARMONIE UNIVERSELLE DI MARIN MERSENNE

di questa prassi: il primo è tratto dal brano che conclude l'Ottavo libro di madrigali (*Madrigali guerrieri et amorosi*), il celeberrimo *Ballo delle ingrato*. In un passaggio del dialogo tra Plutone e Venere si può notare come il primo canti con una

linea di Continuo che prevede la terza maggiore sul Si (quindi *RE diesis*), mentre la seconda canta in un *protus* trasposto al SOL, ed il Continuo in posizione ravvicinata prevede una triade maggiore su Mi *bemolle*:

P

Ca - li - gi - no - sa - ce ne - - - ra e de l'A - nime - in - gra - te tra - he - te qui

V

Non sen - z'al-tro di - let - to di ma

P

la con-dan-na - ta schie - - - ra.

V

-gna - ni-mi Re - gi il piè por - rai - nel l'a-mi - ra - bil tet - - - to

VICINANZA TRA Re diesis e Mi Bemolle

ES. 1 -CLAUDIO MONTEVERDI, MADRIGALI AMOROSI (LIBRO VIII) *BALLO DELLE INGRATE*

Altro caso interessante è il monologo di Penelope che apre il primo atto de *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1641): dopo un *Prologo* con degli Dei che discutono attorno all'umana fragilità, al quale segue la ripresa della *Sinfonia*, ritornello strumentale a cinque parti scritto nel modo di Re con gli accidenti necessari per cadenze con terza di piccardia, si passa alla scena

seguinte dove appunto entra in azione Penelope che lamenta la interminabile lontananza di Ulisse. Con una sorprendente *modulatio toni* si passa in un particolare ambito affine al Do minore: a questo punto risulta chiaro che Do e Sol diesis non servono, ma occorrono RE e LA bemolle.

Sinfonia [in tempo allegro]

ES. 2 -CLAUDIO MONTEVERDI, IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA, SINFONIA

[Penelope]

Di mi-se-ra Re - gi-na non ter-mi-na-ti mai do - len - ti af - fan-ni

[Basso Continuo]

non ter-mi-na-ti non ter-mi-na-ti ma - i ma - i mai do-len - ti af - fan - ni

ES. 3 - CLAUDIO MONTEVERDI, IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA, ATTO I SCENA I. PENELOPE (INIZIO)

Essendo ovviamente inverosimile ipotizzare una *fermata* della rappresentazione per ritoccare il temperamento del cembalo, fare fronte a situazioni di questo genere comportava con ogni probabilità l'uso di differenti strumenti, uno accordato con i diesis, e uno con i bemolli: è ormai assodato che la realizzazione della linea del Continuo non fosse affidata ad un solo esecutore, ma a vari strumenti che conferivano in tal modo colori ed affetti differenti.²

La diseguaglianza tra bemolli e diesis non veniva quindi considerata un *problema* (come una tradizione sbagliata ci porta generalmente a credere), ma come un vero e proprio valore aggiunto, che, in particolare nella *Seconda prattica*, caratterizzava personaggi diversi e situazioni contrastanti.

Il vero problema da risolvere era la *quinta del lupo*, che diventa un ostacolo soprattutto nel momento in cui ci si comincia a discostare dal sistema modale e ad entrare in ambiti mai esplorati prima; va anche detto che i semitoni grandissimi di questa accordatura potevano essere considerati scomodi da intonare quando si suonava con altri strumenti (per esempio gli archi).

Il primo passo è quindi quello di tentare di ammorbidire l'accordatura mesotonica, *stringendo un po' meno le quinte*: se anziché far calare una quinta pura di un quarto di comma sintonico (ricordiamo in cents $702 - 5.5 = 696.5$), usiamo *un quinto di comma sintonico* la situazione cambia notevolmente.

In cents un quinto di comma sintonico risulta:

$$22(\text{c.s.}) \div 5 = 4,4 \text{ QUINTO DI COMMA SINTONICO}$$

Rispetto al nostro zero equabile, le quinte caleranno ora di 2.4 cents, e non più di 3.5. Raffrontiamo i valori dell'ac-

cordatura a un quarto di comma con quelli ottenuti ad un quinto:

VALORI IN CENT	1/5 DI COMMA	+ 7,2	+ 4,8	+ 2,4	0	- 2,4	- 4,8	- 7,2	- 9,6	- 12	- 14,4	- 16,8	- 19,2
VALORI IN CENT	1/4 DI COMMA	+ 10,5	+ 7	+ 3,5	0	- 3,5	- 7	- 10,5	- 14	- 17,5	- 21	- 24,5	- 28
	GRADI RICAVALI	Mi \flat	SI \flat	Fa	Do	Sol	Re	La	Mi	Si	FA \sharp	DO \sharp	Sol \sharp

Se prima avevamo una *quinta del lupo* crescente di 38.5 cents rispetto all'equabile, ora risulta di 26.4, data da un SOL *diesis* meno calante (-19.2 contro -28) con un Mi *bemolle* meno crescente (+7.2 contro + 10.5). Creando quinte più larghe ovviamente si ottengono terze un po' più

grandi di quella pura. Osservando ad esempio la terza Do-Mi, notiamo che essa risulta essere pari a 391.2 cents contro i 386 dell'intervallo puro: la terza maggiore non è più giusta, avrà un leggero battimento, ma anche dolcezza e morbidezza simili.

2. Prassi peraltro documentata in modo dettagliato dall'edizione a stampa del 1609 dell'*Orfeo* dello Stesso Monteverdi dove prima di ogni brano viene indicato lo strumento o gli strumenti con i quali *fu fatto*, probabilmente la prima volta. Abbondano didascalie del tipo «Questo canto fu concertato al suono di tutti gli strumenti», oppure «Questo ri-

tornello fu suonato di dentro da un clavicembalo, duoi chitarroni et duoi violini piccoli alla francese», o sull'ingresso della messaggera che annuncia la morte di Euridice «un organo di legno e un chitarro-ne». Cfr. C. MONTEVERDI, *Orfeo Favola in musica* [...] Riccardo Amadino 1609, Ristampa anastatica per S. P. E. S. 1993.

Altra possibilità fu rappresentata dall'cosiddetto *temperamento francese*, tramandatoci dal già citato Marin Mersenne: pur esponendo indicazioni abbastanza enigmatiche, alle quali sono state date varie interpretazioni, nel *Harmonie Univer-*

selle l'autore indica di accordare *fort* Mi *bemolle*, cioè forte, forse *giusto*, ed ancora, nel *traitè des instruments* prescrive che Si *bemolle* e Mi *bemolle* siano accordati giusti.³ Ricavando i due bemolli per quinta pura otteniamo:

VALORI IN CENT	MERSENNE	Fort - 0,5	Fort + 1,5										
VALORI IN CENT	1/4 DI COMMA	+ 10,5	+ 7	+ 3,5	0	- 3,5	- 7	- 10,5	- 14	- 17,5	- 21	- 24,5	- 28
	GRADI RICAUVATI	Mi \flat	SI \flat	Fa	Do	Sol	Re	La	Mi	Si	FA \sharp	DO \sharp	Sol \sharp

La *quinta del lupo* c'è sempre ma risulta piú scarsa del mesotonico regolare: SOL *diesis*-Mi *bemolle* cresce di 27.5 cents.

La presunta commistione tra quinte pure (giusta o sbagliata che sia) e quinte strette è il presupposto essenziale per comprendere il cambiamento di mentalità che andrà affermandosi nei decenni e nel secolo successivo in Europa: a questo punto il problema non è piú soltanto l'ottenimento di terze o quinte pure, ma è riuscire a trovare un compromesso dignitoso per salvare la purezza (o quasi) degli

intervalli, riducendo di molto o eliminando la *quinta del lupo*, in modo da rendere utilizzabili (anche se non perfetti o anche soltanto belli), gli intervalli che fino ad ora *recavano offesa all'udito* o, come diceva Zacconi, «schifavano il buon musico».

Credo di sapere cosa il Lettore stia a questo punto pensando, ma, come vedremo nel prossimo capitolo, l'agognato compromesso non è il temperamento equabile!

(continua)

3. La lettura proposta è quella data da M. Barbour nel 1951; sta di fatto che comunque il tutto è interpretabile in vari modi, dato che Mersenne altrove descrive perfettamente il temperamento me-

sotonico. Cfr. PATRIZIO BARBIERI, *Acustica accordatura e temperamento nell'illuminismo veneto*, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo 1987, pp. 222-223.