



# Uso e repertório del violoncello piccolo a 4 e 5 corde nel XVII e XVIII secolo

---

*Edoardo Sbaffi*

Tese apresentada à Universidade de Évora  
para obtenção do Grau de Doutor em Música e Musicologia  
Especialidade: Interpretação

ORIENTADORES: *Prof.Doutor Benoît Gibson*  
*Prof.Doutor Marc Vanscheeuwijck*

ÉVORA, Abril 2013





## Ringraziamenti

Il mio primo, sentito ringraziamento va al prof. Marc Vanscheeuwijck, la cui generosità nel condividere il suo sapere ha reso possibile questa Tesi. Sono grato a tutti i ricercatori che hanno voluto contribuire in prima mano alle molte questioni che la ricerca sollevava nel corso di questi tre anni: Carlo Chiesa autore, tra l'altro, del mio bellissimo strumento a 5 corde, Bettina Hoffmann, John Dilworth e Georg Stoppani. Grazie anche al prof. Benoît Gibson per la sua disponibilità e l'incoraggiamento dato. Un grazie sentito ai musicisti che hanno contribuito alla realizzazione dei tre recitals che completano questa ricerca: António Carrilho, Duncan Fox, Flávia Castro, Javier Aguirre, Liliana Bizineche, M<sup>a</sup> João Sousa, Mário Trilha, Pedro e Saul Falcão.

A mio figlio Luís, che ho privato della mia compagnia molto più di quanto avrei voluto, dedico questo mio lavoro.



## Riassunto

Dopo una analisi dell'evoluzione dei bassi di viola da braccio in generale e del violoncello in particolare nel XVI, XVII e XVIII secolo si fundamenta l'esistenza, l'uso e il repertorio del violoncello a 5 corde e del violoncello piccolo a 4 e 5 corde. Vengono analizzate le differenti tecniche di esecuzione del violoncello: da Spalla, da Collo e da Gamba così come la tecnica d'arco prona e supina e la loro utilizzazione nell'ottica di una esecuzione storicamente informata.

## Resumo

Após uma análise da evolução dos baixos de *viola da braccio* em geral e do violoncelo em particular nos séculos XVI, XVII e XVIII fundamenta-se a existência, o uso e o repertório do violoncelo a 5 cordas e do violoncelo *piccolo* a 4 e 5 cordas. São analisadas as diferentes técnicas de execução do violoncelo: *da Spalla*, *da Collo* e *da Gamba* assim como a técnica de arco prona e supina e a sua utilização do ponto de vista de uma execução historicamente informada.

## Abstract

Following an analysis of the evolution of the *bassi di viola da braccio* in general, and of the violoncello, particularly in the 16th-18th centuries, my work demonstrates the existence, the use, and the repertoire of the five-string cello, and of the four- and five-string *violoncello piccolo*. It also describes different performance techniques on the cello such as *da Spalla*, *da Collo*, and *da Gamba* as well as the over- and underhand bow techniques, and it provides a better understanding of their use in a historically informed performance practice.



## **Parole-chiave**

Violoncello a 5 corde, Violoncello piccolo, Violone piccolo, Violoncino, Violoncello da Spalla, Violoncello barocco, Viola da Braccio.

## **Palavras-chave**

Violoncelo a 5 cordas, Violoncelo piccolo, Violone pequeno, Violoncino, Violoncelo da Spalla, Violoncelo barroco, Viola da Braccio.

## **Keywords**

Five String Cello, Violoncello piccolo, Cello piccolo, small Violone, Violoncino, Violoncello da Spalla, Baroque Cello, Viola da Braccio.



## Legenda:

Il sistema di notazione che sarà utilizzato è quello inglese. Le differenti ottave saranno identificate con lettere maiuscole e minuscole associate a numeri per identificare la loro posizione:



Per una maggior chiarezza verrà utilizzato sempre il carattere **Bold**. Secondo questo sistema di notazione l'accordatura del violoncello moderno sarà **C-G-d-a**; quella della viola **c-g- d<sub>1</sub>-a<sub>1</sub>**; e quella del violino **g-d<sub>1</sub>-a<sub>1</sub>-e<sub>2</sub>**.

Le chiavi musicali saranno rappresentate dalla nota che identificano (F, C, G) e dalla linea del pentagramma in cui si scrivono. Le due chiavi del pentagramma rappresentato sopra sono quindi: F<sub>4</sub> e G<sub>2</sub>.

Gli strumenti possono essere classificati per il suono più grave emesso comparandolo con la lunghezza, in piedi, del tubo dell'organo che produce la nota corrispondente:

2 Piedi = **c<sub>1</sub>**

3 Piedi = **f**

4 Piedi = **c**

6 Piedi = **F**

8 Piedi = **C**

12 Piedi = **F<sub>1</sub>**

16 Piedi = **C<sub>1</sub>**

Secondo questa classificazione il violoncello moderno è un basso di 8 piedi.



# Indice

|   |      |
|---|------|
| Ringraziamenti .....  | iii  |
| Riassunto .....   | v    |
| Parole-chiave .....   | vii  |
| Legenda: .....  | ix   |
| Indice .....  | xi   |
| Indice delle Figure .....   | xiii |
| Introduzione e stato dell'arte .....  | xvii |
| Capitolo 1: Viole da Gamba e Viole da Braccio: il percorso di due famiglie molto<br>prossime..... | 1    |
| Vihuelas de mano e de arco.....   | 2    |
| Relazione e differenze tra le due famiglie .....  | 4    |
| Diffusione delle viole in Italia .....  | 8    |
| Il Concerto delle viole .....   | 9    |
| L'aspetto sociale.....  | 11   |
| Conclusioni.....  | 16   |
| Capitolo 2: L'evoluzione del violoncello .....  | 17   |
| Il violoncello moderno .....  | 17   |
| Il violoncello dell'epoca classica.....   | 19   |
| Molteplicità del violoncello barocco .....  | 21   |
| Violone, Violoncino e Violoncello: una questione di corde?.....                                   | 25   |
| Antonio Stradivari l'inventore del violoncello: un mito da sfatare .....                          | 32   |
| L'arco prono e supino.....  | 33   |
| I cosiddetti strumenti "ibridi" .....   | 35   |
| Conclusioni.....  | 38   |
| Capitolo 3: Il violoncello a 5 corde e il violoncello piccolo a 4 e 5 corde .....                 | 39   |
| Fonti letterarie primarie:.....   | 39   |
| Fonti iconografiche.....  | 41   |
| Il repertorio specifico.....  | 50   |
| Gli strumenti originali .....   | 54   |
| Violoncello da Spalla (o da Collo) .....  | 63   |
| Violoncello da Spalla: conclusioni .....  | 72   |
| Conclusione .....   | 74   |

|  |     |
|--|-----|
| Capitolo 4: Aspetti interpretativi .....   | 75  |
| Conclusioni.....   | 89  |
| Bibliografia.....  | 95  |
| Fonti Primarie:.....   | 95  |
| Fonti Secondarie:.....   | 96  |
| Breve dizionario degli strumenti gravi ad arco nell'epoca barocca .....  | 99  |
| Bassett/Basset/Bassetto (Viola di): (tedesco/francese/italiano) .....  | 100 |
| Basso di Viola/Bassa Viola: .....  | 101 |
| Basso di Viola da Braccio: .....   | 102 |
| Bas(se) de violon, Bass violin, Kleine Bass Geigen (francese/inglese/tedesco):.....                            | 102 |
| Lira e Lirone da Gamba:.....   | 102 |
| Viola: .....   | 104 |
| Viola bastarda:.....   | 105 |
| Viola da Gamba:.....   | 105 |
| Violoncello/Violoncino/Violonzino:.....  | 106 |
| Violoncello da Spalla/Viola da Collo/Fagottegeige:.....  | 107 |
| Violone: .....   | 108 |
| Violone grande contrabasso/contrabasso/violone grosso/ violone doppio/violone grande/viola contrabbasso: ..... | 109 |

## Indice delle Figure

|   |    |
|---|----|
| Figura 1: <i>vihuela de mano</i> (a sinistra), <i>Cantigas de S. Maria</i> (c.1260), Spagna.....  | 2  |
| Figura 2: Timoteo Viti (1469-1525), <i>Madonna con bambino</i> , dettaglio.....   | 3  |
| Figura 3: Pala dell'organo dell'Abbazia Saint Pierre et Saint Paul, 1508, Gonesse, Francia. ....  | 3  |
| Figura 4: Kircher, Athanasius, <i>Musurgiae universalis</i> , Roma, 1650. (dettaglio p.487). .  | 5  |
| Figura 5: Composizione di miniature dal <i>libro delle ore</i> della famiglia Sforza, c.1490. Milano.....   | 7  |
| Figura 6: Raffaello Sanzio, <i>Santa Cecilia</i> , circa 1510, dettaglio. ....  | 8  |
| Figura 7: Accordatura delle Viole secondo Martin Agricola in <i>Musica instrumentalis deudsch</i> [...], Wittemberg, Georg Rhaw, 1545. ....   | 10 |
| Figura 8: <i>Incoronazione della Vergine</i> , particolare, c. 1510-15. Affresco di attribuzione incerta: Panetti, Mazzolino o M. Coltellini, S. Maria della Consolazione, Ferrara...                 | 10 |
| Figura 9: Chiesa, Carlo, <i>Brescia e la liuteria barocca italiana</i> , atti della conferenza, Brescia, 11 Ottobre del 2004, p.36. ....  | 11 |
| Figura 10: Ferrari, Gaudenzio, Santa Maria dei Miracoli, Saronno (Italia), 1534-36....  | 15 |
| Figura 11: Particolare del basso di Viola.....  | 15 |
| Figura 12: Ludovico Fiumicelli, 1537, Musei Civici di Padova. ....  | 16 |
| Figura 13: incisione impressa nella 2° pagina del metodo di Corrette. Si noti la viola da Gamba abbandonata dietro il violoncellista, una metafora che la storia confermerà pochi anni dopo.....      | 21 |
| Figura 14: l'accordatura dei violoni comune a Banchieri e Praetorius. ....  | 24 |
| Figura 15: Saraceni, Carlo, <i>Santa Cecilia e l'Angelo</i> , c.1610, olio su tela, Galleria Nazionale d'arte Antica in Palazzo Barberini, Roma. L'angelo regge con la mano un violone a 6 corde..... | 24 |
| Figura 16: F. Bonanni, <i>Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori indicati e spiegati</i> , Roma, Placo, 1722. ....  | 32 |
| Figura 17: Stampa di Carlo Buffagnotti in <i>Sonate per camera</i> di G.Jacchini op.3 (Bologna, 1688). ....   | 35 |
| Figura 18: Christopher Simpson: le due forme della viola da gamba. ....   | 37 |
| Figura 19: testa e corpo di una viola da Gamba di R.Antoniazzi, Museo degli Strumenti Musicali, Milano. (foto Edoardo Sbaffi del 10/06/2010). ....  | 38 |
| Figura 20: Claesz, Pieter, 1623, Musée du Louvre, Paris. Violone a 5 corde. ....  | 42 |

|   |    |
|---|----|
| Figura 21: Van Honthorst, Gerrit, <i>The Concert</i> , 1625, Roma, Galleria Borghese. A destra in dettaglio.....  | 42 |
| Figura 22: Palamedesz, Antonie, <i>Party Scene with Music</i> , 1635-40.....  | 43 |
| Figura 23: Metsu, Gabriel, <i>Woman at Her Toilette</i> , c.1658, The Norton Simon Foundation, Pasadena. ....   | 44 |
| Figura 24: Gerritsz, Jacob, 1594 – c.1652, <i>A Vanitas Still Life with an Angel Blowing Bubbles</i> , Collezione privata. ....   | 45 |
| Figura 25: Molenaer, Jan Miense, 1610-1668, <i>Merry company on terrace Sun</i> .....   | 45 |
| Figura 26: Puget, François, <i>Réunion de musiciens</i> , 1688, Musée du Louvre, Paris.....   | 46 |
| Figura 27: Auger, Lucas, 1685-1765 <i>Amorini musicanti</i> , olio su tela. L’attaccatura delle fasce sul manico e la presenza dei tasti fa sorgere il legittimo sospetto che di viola/violone da Gamba potrebbe trattarsi..... | 46 |
| Figura 28: Il violoncellista Giacobbe Basevi detto il Cervetto (1682 – 1783) in una stampa inglese dell’epoca. ....   | 47 |
| Figura 29: Il violoncellista Andrea Caporale in una stampa inglese (c.1740). ....   | 47 |
| Figura 30: La didascalia è di Badiarov, Dmitry, in “The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice”, <i>Galpin Society Journal</i> ; Apr 2007; 60, p.134. ....                                       | 49 |
| Figura 31: Cornelis Troost (1697 – 1750), <i>Portrait of a music lover of the Van der Mersch family</i> , 1736 (Amsterdam, Rijksmuseum). ....   | 50 |
| Figura 32: Cello by A & H Amati, (5 String), Cremona (Royal Academy of Music Museum, London).....   | 57 |
| Figura 33: tabella di Druner/Badiarov in: Badiarov, Dmitry, “The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice” <i>Galpin Society Journal</i> , Apr 2007, p.143. ....                                   | 61 |
| Figura 34: continuazione della tabella in Badiarov, Dmitry, “The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice” <i>Galpin Society Journal</i> , Apr 2007, p.144. ....                                   | 62 |
| Figura 35: continuazione di Badiarov, Dmitry, “The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice” <i>Galpin Society Journal</i> , Apr 2007, p.145. ....   | 63 |
| Figura 36: angelo ligneo che integra un altare scolpito da Peter Spring (c.1593-1613) nella chiesa di Saint-Maurice a Fribourg in Svizzera. ....  | 64 |
| Figura 37: Andrea Celesti: Papa Benedetto III visita il Monastero di San Zaccaria, 1672. (Venezia, Chiesa di San Zaccaria). Lo strumento rappresentato ha 5 corde. ....   | 66 |

|  |     |
|--|-----|
| Figura 38: Particolare da una Miniatura in pergamena raffigurante il presbiterio di S.Petronio a Bologna, il 4 Ottobre 1722 dipinta da Leonardo Sconzani. Bologna, Archivio di Stato, Archivio di Regimento Anziani, <i>Insignia</i> , Vol XIII, p.37° ..... | 66  |
| Figura 39: Dettaglio dell' <i>Apparato per l'incoronazione della SS. Vergine</i> esposto per la detta solenne funzione nella chiesa di S. Nicolò, 3 novembre 1709 (Verona). .....  | 67  |
| Figura 40: Abraham Bosse, <i>La Rhétorique dès Dieux</i> , MS 78C12, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, c.1652. ....  | 67  |
| Figura 41: Ghirardini Stefano (attr.), <i>Concertino</i> , c.1730, collezione privata (foto: Stefano Martelli). ....   | 71  |
| Figura 42: Particolare della partitura per il violoncello nell'op.IV di Giuseppe Torelli pubblicata da Carlo Buffagnotti ne 1687. ....   | 71  |
| Figura 43: Barbelli, Gian Giacomo, dettaglio della <i>Glorificazione di Maria</i> , 1641, Crema, S. Maria delle Grazie. (foto Vanscheeuwijck). ....  | 72  |
| Figura 44: Quadro attribuito a Martinelli, Girolamo, <i>Concerto in casa Lazzari</i> , (Dettaglio) c.1650-60. ....   | 72  |
| Figura 45: Sigiswald Kuijken suona un violoncello da Spalla. ....  | 73  |
| Figura 46: Schizzo realizzato da Giovanni Pistocchi (c.1669), Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna. ....   | 81  |
| Figura 47: Pier Leone Ghezzi, caricatura di Antonio Vandini. Anche se ritratto di spalle è visibile la posizione supina della mano destra. ....  | 83  |
| Figura 48: Vittore Carpaccio - la presentazione di Gesù al tempio, olio su tela, 1510, conservato nell'Accademia di Venezia. Lo strumento è chiaramente una lira da braccio. ....  | 104 |
| Figura 49: Praetorius, Michael <i>Tomus Secundus De Organographia, Sciagraphia</i> tav.VI, Wolfenbuttel, Elias Holbein, 1619. ....   | 110 |
| Figura 50: l'accordatura dei violoni per Banchieri. ....   | 110 |
| Figura 51: Lely, Peter, <i>Violone</i> , c.1640. ....  | 111 |



## Introduzione e stato dell'arte

Come quasi tutti i violoncellisti che intraprendono lo studio delle 6 Suites per violoncello solo di J.S.Bach ho osservato per anni con curiosità la dedica scritta in calce al manoscritto della 6° suite in Re Maggiore “*a cinque cordes*” seguito dall'accordatura delle cinque corde: **C-G-d-a-e1**. Oltremodo inaccettabile mi sembrava il fatto che apparentemente nessuno si preoccupasse di investigare che cosa fosse e che forma avesse un violoncello a 5 corde e, più rilevante ancora, perchè un compositore del livello di J.S.Bach avesse dedicato una delle sue 6 Suites, unanimemente considerate un punto alto del repertorio violoncellistico di tutti i tempi, ad uno strumento che (oggi) quasi nessuno conosce. Per la verità un osservatore attento si sarebbe messo in allarme già leggendo la dedicatoria scritta per la 5° Suite in Do minore: “*discordable*” con l'accordo: **C-G-d-g**. Questa Suite però presenta un vantaggio: è in realtà perfettamente<sup>1</sup> suonabile con l'accordatura standard e la dedicatoria è conseguentemente facilmente ignorata dai più.

Osservando l'insieme delle Suites del Maestro di Leipzig con un occhio critico si intuisce che queste due dedicatorie hanno un'intenzione pedagogica, sono, più che probabilmente, un omaggio reso ai differenti tipi di violoncello in circolazione a quei tempi in Sassonia (e non solo). La mia curiosità era costantemente frustrata dal vuoto di conoscenza riguardo questo “mitico” violoncello a 5 corde. In un mondo che soffre di eccesso di informazione la mia investigazione è partita da una constatazione scoraggiante: non esiste ad oggi un unico libro dedicato al violoncello a 5 corde o, in generale ai vari modelli di violoncello barocco. Esistono riferimenti fugaci in libri dedicati più o meno genericamente alla storia del violoncello, riferimenti che normalmente non superano la lunghezza di un paragrafo corredato al più con poche fotografie di strumenti a cinque corde. Tra questi libri posso mettere in evidenza in ordine cronologico:

-Malusi, Mauro, *Il Violoncello*, Zanibon, Padova, 1973.

-Cowling, Elisabeth, *The Cello*, C. Scribner's Sons, New York, 1975.

-Walden, Valerie, *One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840*, Cambridge University Press, New York, 1998.

---

<sup>1</sup> Esiste in verità un unico accordo del Preludio (**G-d-g**) che non è eseguibile con la normale accordatura, ma che è facilmente realizzabile in “arpeggiato”.

-Stowell, Robin, *Cello*, Cambridge University Press, New York, 1999.

-Laird, Paul, *The Baroque Cello Revival an Horal History*, Scarecrow Press, Lanham (Maryland), 2004.

Meglio informate sono le riviste specializzate in musica antica: *Early Music*, *Chelys* (Viola da Gamba Society Journal), *Journal of America Music Instrument Society* (JAMIS), *Galpin Society Journal*, *Performance Practice Review*, *Ricercare*, *Journal of Seventeenth-Century Music*, solo per citarne alcune, che hanno pubblicato, negli ultimi 30-40 anni alcuni articoli (non più di una dozzina in realtà) che sono stati fondamentale punto di partenza per questo mio lavoro. Gli autori di questi articoli compongono un gruppo molto ristretto di ricercatori, la maggior parte di essi legati ad università Americane, quali: Stephen Bonta, che negli anni settanta ha aperto il cammino con i suoi memorabili articoli “From Violone to Violoncello: A Question of Strings?” (*JAMIS* III, 1977) e “Terminology for the Bass Violin in Seventeenth-Century Italy” (*JAMIS* IV, 1978), Brent Wissik, Gregory Barnett, Marc Vanscheeuwijck, Julie A.Sadie, Peter Holman, Dmitry Badiarov e pochi altri. In Italia posso ricordare i lavori di Rodolfo Baroncini, Renato Meucci ed Elena Ferrari Barassi. Purtroppo il loro contributo scarso impatto ha avuto finora nella comunità degli esecutori di musica storicamente informata (o suppostamente tale...) in generale e dei violoncellisti barocchi in particolare per lo meno qui in Europa. Altra fonte di informazioni sono i convegni e le pubblicazioni che ad essi fanno seguito (gli “Atti del convegno”) realizzati per lo più nell’ultima decade. Tra tutti vale la pena citare: Orlando, Susan, *The Italian Viola da Gamba Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba*, Ed. Manzoni, Torino, 2002.

John Dilworth ammette l’ignoranza dominante e le controversie tra musicologi affermando:

There is little in the historical development of the cello that is cut-and-dried. Its size and shape have varied immensely throughout its evolution, and its role and tuning are a constant source of debate among musicologists.<sup>2</sup>

Con questa ricerca spero quindi dare un contributo al dibattito sull’universo dei bassi a corda strofinata nell’epoca barocca.

Nell’elaborazione del presente lavoro di investigazione ho focalizzato la mia attenzione sulle fonti primarie (trattati, partiture pubblicate e manoscritte così come

---

<sup>2</sup> Dilworth, John, “Brothers Amati”, *The Strad magazine*, February 2008, p.32.

fonti iconografiche) e secondarie (libri e articoli) che evidenziassero testimonianze dell'uso del violoncello piccolo a 4 e 5 corde e del violoncello a 5 corde e dell'esistenza di un repertorio specifico per questi strumenti.

Poche sono le fonti storiche che parlano del violoncello prima della metà del XVIII secolo. Il primo trattato, vero metodo dedicato al violoncello, fu pubblicato soltanto nel 1741 a Paris da Michel Corrette. Prima di questo esiste soltanto un manoscritto del 1677 redatto da un prete italiano, Bartolomeo Bismantova, a Ferrara. Tutti gli altri trattati del XVI, XVII e XVIII secolo (Agricola, Ganassi, Jambe de Fer, Zacconi, Banchieri, Praetorius, Rognoni per citarne alcuni) non parlano di violoncello, ma di strumenti che precedettero il violoncello. Questi testi (in francese, tedesco e italiano) utilizzando una terminologia complessa, ricca in sinonimi, piena di traduzioni dubbie da lingue straniere condite con ortografie fantasiose o dialettismi, descrivono una grande varietà di strumenti gravi della famiglia delle viole da Braccio e da Gamba. Sebbene il termine violoncello faccia la sua prima apparizione nel 1665 lo strumento che questo termine definisce esisteva già da più di un secolo in una quantità di modelli e varianti morfologiche, ma con identica funzione armonica.

Un aspetto che ho trovato rilevante per la mia investigazione è lo studio della produzione e ricostruzione delle corde armoniche di minugia nel XVI, XVII e XVIII secolo. In questo ambito specifico sono rilevanti i lavori investigativi e, in qualche caso, anche la produzione e commercializzazione dei prodotti di Mimmo Peruffo, Ephraim Segerman, Oliver Webber e George Stoppani.

Il primo grande ostacolo che ho dovuto oltrepassare è rappresentato dalla definizione terminologica: che cosa è un violoncello e quali sono i limiti di questa definizione. La mia opinione, che riflette la posizione di alcuni musicologi già citati (Vansheeuwijk, Barnett, Wissik e Badiarov, tra gli altri), è che il termine violoncello non si limita a definire uno strumento *da Gamba*, ma includa una quantità di varianti (violoni di variatissime forme e misure, con 4, 5 e 6 corde) fino ad oggi comodamente relegati alla categoria di "ibridi" che venivano suonati con tecniche differenti (in posizione più o meno orizzontale: da Spalla, da Collo, o verticale, tanto da Gamba come appoggiati su supporti vari, quali banchetti o puntali, o semplicemente per terra).

Adottando questa definizione ampia del termine violoncello il violoncello a 5 corde e il violoncello piccolo a 4 e 5 corde passano a rappresentare due sottogruppi del violoncello. Per questi due sottogruppi ho constatato due situazioni differenti per quel che riguarda lo stato dell'arte:

Il primo caso è rappresentato dal violoncello a 5 corde: tutti i violoncellisti conoscono la 6<sup>a</sup> suite BWV 1012 di J.S.Bach, conseguentemente tutti i violoncellisti sanno dell'esistenza di un "mitico" violoncello a 5 corde. La conoscenza dei più si ferma qui.

Per il secondo sottogruppo: la grande maggioranza dei violoncellisti e alcuni musicologi e investigatori preferiscono ridimensionare l'importanza dei violoncelli di ridotte dimensioni preferendo riferirsi a questi come casi particolari, strumenti per bambini o semplici curiosità: tutti gli strumenti che non si inquadrano nello stereotipo del violoncello barocco standardizzato<sup>3</sup> sono visti come tappe intermedie dell'evoluzione degli strumenti gravi a corda strofinata fino ad arrivare alla perfezione del violoncello moderno. Danno loro, insomma, uno scarso valore storico. L'opinione prevalente è ancor oggi dominata dalla storia finora raccontata che parla di un violone grosso e poco pratico che ad un certo punto fu ridotto nelle dimensioni per raggiungere i 75,5 cm di cassa armonica dell'attuale violoncello: tuttavia violoncelli di misura inferiore a questa continuarono ad essere costruiti ed usati durante quasi un secolo dopo "l'invenzione" del violoncello<sup>4</sup>; questa contraddizione è accettata con difficoltà nella comunità degli "esperti".

Ancora più difficile è accettare il concetto di un violoncello da Spalla: un violoncello spesso di piccole e medie dimensioni, ma anche di misura normale suonato in posizione orizzontale e appeso sulle spalle con una fascia o cinta alla stregua dei chitarristi folk dei nostri giorni. Un'altra questione: fino a che punto un violoncello può essere piccolo o, detto in altre parole, quanto piccolo può essere un violone? Potrà allora essere considerato un violoncello uno strumento con una lunghezza della corda vibrante di 43-45 cm? (il violoncello moderno misura 68-69 cm). Il liutaio Dmitry Badiarov e il musicista Sigiswald Kuijken rispondono affermativamente<sup>5</sup> e sostengono che il violoncello da Spalla fu una realtà consolidata a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo.

Esiste una naturale resistenza nella accettazione di un concetto così allargato di violoncello. Musicologi come Marc Vanscheeuwijck parlano apertamente di una varietà

---

<sup>3</sup> Nel corso del mio lavoro chiamerò questo strumento il violoncello classico o post-Corrette.

<sup>4</sup> Lo stesso Stradivari ne costruì due nel 1730 e 1732, ventitre anni dopo aver disegnato la forma "B", per molti il punto di arrivo nell'evoluzione del violoncello.

<sup>5</sup> Si veda in: Badiarov, Dmitry, "The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice", *Galpin Society Journal*; Apr 2007; 60. Si veda inoltre l'intervista televisiva di Sigiswald Kuijken in : <http://www.earlymusicworld.com/id19.html>

di violoncelli barocchi con differenti forme, numero di corde e una quantità di possibili accordature.<sup>6</sup>

Il violoncello piccolo da Spalla è chiamato in causa spesso in una serie di articoli che furono scritti riguardo a una polemica sorta tra il violoncello da Spalla e la Viola Pomposa. Questa disputa nasce dal fatto che la Viola Pomposa è uno strumento con una morfologia quasi identica ad alcuni modelli di violoncello piccolo da Spalla (lunghezza e larghezza della cassa armonica, numero di corde) con la differenza sostanziale che risiede nella larghezza delle fasce, molto ridotta nella Viola Pomposa, che la rendono affine, per lo meno timbricamente, alle viole contralto intonate un'ottava sopra il violoncello (**c-g-d<sub>1</sub>-a<sub>1</sub>**).

Leopold Mozart, nel suo celebre *Versuch einer gründlichen Violinschule* del 1756, scrive una frase lapidaria quanto intrigante proprio nel suo capitolo primo; enumerando i vari strumenti a corda strofinata del suo tempo afferma:

Die siebente Art heißt das Bassell oder Bassette, welches man, nach dem italiänischen Violoncello, das Violoncell nennet. Vor Zeiten hatte es 5. Seyten; itzt geigt man es nur mit vieren.<sup>7</sup>

Questa frase è il punto di partenza della mia questa ricerca che è organizzata in 4 capitoli principali e un'appendice.

Nel primo capitolo (Viole da Gamba e Viole da Braccio) verrà esaminato il panorama organologico da cui nascono le viole da Braccio prima e il violoncello successivamente facendo un parallelo con lo sviluppo della famiglia delle viole da Gamba.

Il secondo capitolo analizza la storia del violoncello in una forma retroattiva: definendo il violoncello per quello che è oggi si ripercorre a ritroso il suo percorso che passa dalla fase classica (il violoncello che oggi è definito come “barocco”) alla molteplicità dei modelli barocchi. Dopo aver esaminato le due prese d'arco, prona e supina, che caratterizzarono il modo di suonare dei violoncellisti del XVII e XVIII secolo si analizzerà inoltre il ruolo dei cosiddetti strumenti ibridi.

Nel terzo capitolo si entra nel merito della ricerca con l'esposizione delle prove scientifiche dell'esistenza, dell'uso e del repertorio specifico del violoncello a 5 corde e

---

<sup>6</sup> In: Vanscheeuwijck, Marc, “In Search of the Eighteenth-Century “Violoncello”: Antonio Vandini and the Concertos for Viola by Tartini”, *Performance Practice Review*: Vol.13: No.1, Article 7. <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol13/iss1/7/>

<sup>7</sup> Mozart, Leopold, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, 1756, p.3. “Il settimo tipo è chiamato Bassell o Bassete, che gli italiani chiamano Violoncello. Anticamente aveva cinque corde, oggi soltanto quattro.”

dei violoncelli piccoli a 4 e 5 corde. Si esaminerà anche la tecnica di suonare il violoncello da Spalla.

Il quarto capitolo prende in esame gli aspetti interpretativi del repertorio scelto per realizzare i 3 recitals che completano questa investigazione.

L'appendice (Breve dizionario degli strumenti gravi ad arco nell'epoca barocca) è un tentativo di far luce sul labirinto terminologico che è la classificazione organologica degli strumenti gravi ad arco nell'epoca barocca; una classificazione di tipo illuministico che per certi aspetti finisce per essere del tutto vana.

# Capitolo 1: Viole da Gamba e Viole da Braccio: il percorso di due famiglie molto prossime

Per capire bene l'origine del violoncello è necessario tracciare un quadro complessivo del panorama organologico da cui emerge. Il violoncello è un'evoluzione del basso della viola da Braccio. Le Viole da Braccio e da Gamba sono divenute, nel tempo, due famiglie di strumenti distinte, anche se strettamente imparentate e hanno mantenuto, nei tre secoli di convivenza (XVI, XVII e XVIII), una relazione molto più promiscua di quanto molti siano disposti ad ammettere.

Focalizzando la nostra attenzione in particolare sui bassi da Gamba e da Braccio riscontriamo successive sovrapposizioni terminologiche dovute al fatto che gli strumenti ricoprivano la medesima funzione nelle composizioni. Nella tecnica come nel repertorio osserviamo molti caratteri comuni tra i vari modelli di basso esistenti: si veda, per l'aspetto tecnico, l'uso della medesima posizione d'arco (posizione supina, un aspetto che sarà approfondito in un apposito paragrafo) per tutti gli strumenti suonati verticalmente per lo meno fino alla fine del seicento o, nella letteratura, frequenti "ossia" ovvero parti scritte per un non meglio specificato basso ad arco. Si ricordi che era frequente che un violista fosse anche violonista, ovvero che suonasse un po' tutti gli strumenti gravi ad arco.<sup>8</sup> Elucidativa è, per esempio, la scrittura tipicamente gambistica dell'*Allemande* della Suite n.6 Bwv 1012 di J.S.Bach, una dimostrazione del maestro di Liepzig di come le differenze tra la letteratura idiomata per viola e per violoncello fossero realmente esigue. Si vedrà come quasi tutti i caratteri che la tradizione vuole come distintivi delle due categorie di bassi sono stati rivisti e contestati dai recenti studi musicologici. La classificazione nelle due famiglie rimane comunque doverosa, ma è sempre più evidente che si concretizza più che altro su un piano sociale (le diverse classi sociali adottano differenti strumenti con i quali identificarsi) e sulle preferenze imposte dalla società in generale: mi riferisco alla chiara preferenza degli Inglesi e Francesi data alla viola da Gamba alla quale si contrappone la preferenza degli Italiani e, in parte, dei popoli germanici per il violone/violoncello.

---

<sup>8</sup> Si veda questo in Bonta, Stephen, "Terminology for the Bass Violin in Seventeenth-Century Italy", *Journal of the American Musical Instrument Society* IV (1978).

La volontà di classificare le viole da Gamba e da Braccio in famiglie separate è evidente già nei primi trattati: Lanfranco da Terenzio in *Scintille di Musica* (1533)<sup>9</sup> suddivide gli strumenti ad arco in “Violette da Arco senza tasti” e “Violoni da tasti & da Arco”.

L’attribuzione di caratteri specifici distintivi a ciascuna delle due famiglie non è però né semplice né scontata e merita un approfondimento. Attraverso un excursus storico cercherò di presentare un quadro complessivo dell’evoluzione degli strumenti a corda strofinata più prossimi alla viola/violoncello dal medio evo all’età barocca.

### ***Vihuelas de mano e de arco***

Il termine viola è, probabilmente, la traduzione fonetica del castigliano *vihuela*, strumento dal quale discende direttamente. La *vihuela* era uno strumento a corda pizzicata con una cassa armonica grosso modo in forma di parallelepipedo spesso sagomata ad otto per facilitarne l’ergonomicità ed era in uso nel regno di Aragona sin dal secolo XIII. Nei quattro manoscritti sopravvissuti delle “*Cantigas de Santa Maria*”, opera risalente al regno di Afonso X detto “El Sabio” (1221-1284), esistono numerose miniature di strumenti tra cui sono riconoscibili varie *vihuelas de mano*.



**Figura 1:** *vihuela de mano* (a sinistra), in una miniatura de *Cantigas de S. Maria* (c.1260), Spagna.

Nella prima metà del secolo XIV, in Andalusia, Juan Ruiz, Arciprete di Hita, ci parla per la prima volta di *vihuela de arco* nel suo *Libro de buen amor*. La *vihuela* aveva acquistato quindi un accessorio importante: l’arco. Non che l’arco fosse un’invenzione recente: era stato introdotto nell’XI secolo con il *rebab* (strumento in uso ancor oggi nel

---

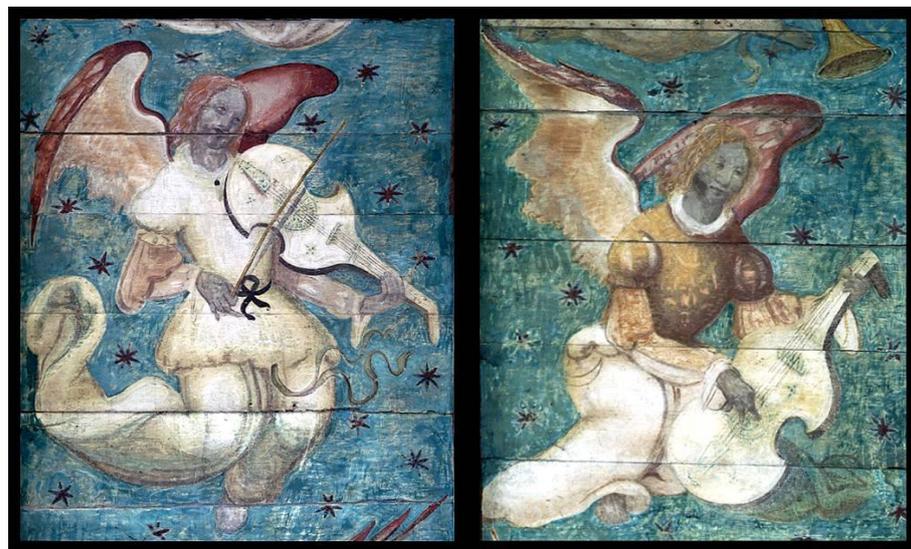
<sup>9</sup> G.M.Lanfranco da Terenzio, G.M., *Scintille di Musica*, Brescia, Lodovico Britannico, 1533, p.137 e 142.

nord Africa), l'innovazione era il suo utilizzo, mediante l'applicazione di un ponticello arcuato, su uno strumento fino ad ora usato esclusivamente in pizzicato. È ben probabile che lo strumento fosse lo stesso e che il passaggio dal pizzicato all'arco fosse esclusivamente, in una prima fase, una questione di ponticello. Osservando questa immagine di Timoteo Viti possiamo verificare un raro esempio di doppio ponticello.



**Figura 2:** Timoteo Viti (1469-1525), *Madonna con bambino*, dettaglio. Una *Viuhela* con doppio ponticello.

La *vihuela de mano* (a corda pizzicata) e *de arco* (a corda strofinata) erano quindi gli strumenti a corda che dominavano la scena musicale dell'Andalusia nella fine del secolo XV.<sup>10</sup>



**Figura 3:** Pala dell'organo dell'Abbazia Saint Pierre et Saint Paul, 1508, Gonesse, Francia. Un esempio di *Viuhela de mano* e *de arco*.

<sup>10</sup> Si veda il testo di Segerman, Ephraim, *The Development of European Bowed Instruments up to the baroque: a closer look*, 2002, in: <http://www.nrstruments.demon.co.uk/Bowed1.html>

Da un punto di vista organologico il passaggio dalla *vihuela de arco* alla viola da Gamba è semplice. Lo strumento è basicamente lo stesso con la sagoma della cassa armonica che passa da quella di un otto ad avere delle vere e proprie “C” più o meno pronunciate. Questa innovazione permette l’aumento progressivo delle dimensioni di questi strumenti e le viole raggiungono, già nel primo decennio del XV secolo, le dimensioni di un uomo. Il numero di corde è variabile: 4 o, più spesso, 5 o 6. La posizione in cui lo strumento è suonato è anch’essa variabile e dipende dalla dimensione: da Gamba o appoggiata a terra per le grosse viole e da Braccio, da Spalla, ma anche appoggiate sulle ginocchia<sup>11</sup> per quelle più piccole. Questa varietà di posizioni produce una prima evidente contraddizione nella classificazione organologica: le viole da Gamba si suonavano anche da Braccio, così come vedremo come il basso di viola da Braccio era suonato anche da Gamba.

### ***Relazione e differenze tra le due famiglie***

Il XVIII secolo è il punto di arrivo di un’evoluzione non lineare e neppure Darwiniana<sup>12</sup> degli strumenti ad arco: si cristallizza a poco a poco una forma e una accordatura per i diversi modelli di viole. Si è voluto quindi fare l’analisi delle differenze scegliendo come punto di partenza la fine della storia evolutiva delle due famiglie: i modelli del tardo seicento e del settecento. Il motivo è semplice: soltanto in questa epoca i caratteri distintivi sono chiaramente riconoscibili nella maggior parte degli strumenti.

Da un punto di vista linguistico violino è una viola piccola. Organologicamente le differenze sono però profonde quando analizziamo i modelli settecenteschi: la tavola della Figura n.4 di Athanasius Kircher illustra i bassi di viola da Braccio e da Gamba come si presentavano a metà del secolo XVII<sup>13</sup>.

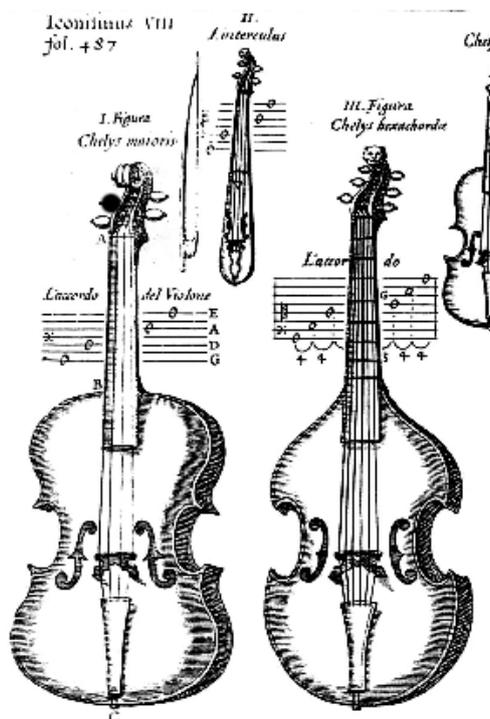
---

<sup>11</sup> Si intende con *da braccio* la posizione del moderno violino e con *da spalla* quella che appoggia lo strumento sul petto. Quest’ultima posizione può anche essere definita *da collo*.

<sup>12</sup> Nel senso che non è corretto pensare che uno strumento può derivare da un altro come se di esseri viventi si trattasse. Per molto tempo si è voluto credere che il violoncello sarebbe stato discendente diretto del violone (ma di quale violone non è dato sapere, già che il termine *violone* includeva quasi tutti i bassi ad arco usati nel cinque/seicento) che si sarebbe rimpicciolito poco a poco: dimostrerò che questa tesi è incorretta oltre che inaccettabilmente semplicistica.

<sup>13</sup> Da notare che il Kircher utilizza il termine Violone per lo strumento a sinistra dell’immagine, strumento che ha un’accordatura **G-d-a-e1**, una accordatura all’ottava col violino che è tipica del Bassetto, un modello di violone piuttosto piccolo diffuso a quell’epoca nel nord Italia e non solo.

Riscontriamo qui i tratti caratteristici di ciascuna categoria di viola, tratti che corrispondono all'immaginario stereotipato che oggi identificano la viola da Gamba e il violoncello.



**Figura 4:** Kircher, Athanasius, *Musurgia universalis*, Roma, 1650. (dettaglio p.487).

Queste differenze si sono sedimentate a partire da un'origine molto promiscua particolarmente per quanto riguarda gli strumenti gravi delle due famiglie. La viola, come si è detto, discende direttamente dalle *vihuelas de arco*, ha quindi il fondo piatto e una struttura della cassa armonica relativamente leggera. Le corde in numero di 4, 5 o 6, sono intonate per 4° con una 3° al centro (una 7° corda al grave sarà aggiunta soltanto nella 2° metà del secolo XVII). Questo modello di accordatura è identico a quello del liuto, strumento chiaramente prossimo alle *vihuelas de mano*.

Anche il violino nasce dall'evoluzione della *vihuela* tardo medioevale (viella/vielle nelle lingue romanze). La pratica del suonare solisticamente e l'accordatura per 5° però è presa in prestito da un altro strumento: la rebeca. Una versione ridotta della rebeca si suonava in posizione da braccio ed era molto usata dai menestrelli di corte (anche detti ribecchini). L'uso di questo strumento si prolungò ben oltre il rinascimento (soprattutto fuori dall'Italia) come strumento per la musica da ballo.

La viella si suonava da braccio o da spalla e aveva 4 o 5 corde appoggiate su un ponticello basso e poco curvo. L'intonazione di questo strumento ci è data da Jerome di Moravia che nella fine del XIII secolo scrive il *Tractatus de Musica* dove descrive tre differenti tipologie di accordatura basate in linea di massima su intervalli di 5° e 8°. <sup>14</sup>

Nel XVI secolo l'applicazione del modello morfologico delle vihuelas a questo strumento dà probabilmente origine a quelle che Lanfranco, nel 1533, chiama *violette da arco senza tasti* specificando nella prima frase del paragrafo che ci sta parlando di *Violette da Braccio*<sup>15</sup>. In questo trattato solo il basso ha 4 corde (soprano e tenore ne hanno 3) tutte intonate per 5°. Per comparazione, a pagina 142 dello stesso lavoro, Lanfranco definisce le viole come *Violoni da tasti: & da Arco*. Questi hanno 6 corde intonate per 4° con una 3° maggiore al centro. Lanfranco ci dà una pista per distinguere le due famiglie: la presenza o meno dei tasti. Questo elemento sarà, insieme all'accordatura, una caratteristica distintiva importante, ma non determinante, tra le due famiglie.

Nel XVI secolo le viole da Gamba raggiungono le dimensioni e la conseguente estensione del registro al grave maggiore delle viole da Braccio. Sono anche strumenti con fattura più raffinata. Zacconi, nel 1592, dice a questo proposito:

[...] & questo poco che io ne ho ragionato, io ne ho ragionato per altro che semplicemente per scoprire queste due sorte di Viole, accioche volendole il compositore ne i suoi concerti introdurre sappia che ve ne sono da gamba, & da braccio: & che quelle da gamba non solo vanno più basso che non vanno quelle da braccio: ma anco sono piu compite & perfette, per le divisioni moltiplicate che in esse si trovano: che per altro si veggano piu nei concerti esser adoprate, che non sono le altre; se non che piu perfettamente servano alle compositioni.<sup>16</sup>

Myrna Herzog, nel suo interessante articolo *Violin Traits in Italian Viol Building, Rule or Exception?*<sup>17</sup>, ci elenca i caratteri fondamentali che, nella sua opinione, distinguono la viola da gamba dalla viola da braccio<sup>18</sup>:

- numero di corde e loro intonazione,
- Posizione della mano destra sull'arco,

---

<sup>14</sup> Per la storia degli strumenti ad arco vedasi il già citato Segerman, Ephraim, *The Development of European Bowed Instruments up to the baroque: a closer look*, 2002, in:

<http://www.nrinstruments.demon.co.uk/Bowed1.html>

<sup>15</sup> Lanfranco da Terenzio, G.M., *Scintille di Musica*, Brescia, Lodovico Britannico, 1533, p.137.

<sup>16</sup> Zacconi, Ludovico, *Prattica di musica*, Venezia, 2ª ed. di Bartolomeo Carampello, 1596, Libro IV, p.217.

<sup>17</sup> Herzog, M., articolo contenuto in *The Italian Viola da Gamba Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba*, Ed. Angelo Manzoni, Torino, 2002.

<sup>18</sup> Sugli aspetti morfologici la Herzog ci dimostra come poco o nulla resta esclusivo della viola quando analizziamo i modelli bresciani e cremonesi del cinque e seicento, modelli questi che sono stati ingiustamente definiti come "ibridi". Herzog, op. cit., p.163.

-Tasti in budello.

Ora sul numero di corde abbiamo un'abbondante iconografia cinquecentesca (si veda, ad esempio, la Figura n.5 raffigurante viole tastate a 3 e 4 corde) e il trattato di Martin Agricola<sup>19</sup>. Agricola ci mostra una intera famiglia di viole tastate a 4 corde intonate per intervalli di 4° con una 3° (**G-c-f-a** per il Bassus; **c-f-a-d** per il Tenor e l'Altus e **g-c1-f1-a1** per il Discantus). L'accordatura delle stesse rimane in effetti un carattere distintivo piuttosto stabile nel tempo: l'intervallo di 4° con una 3° più o meno al centro è la soluzione ideale per uno strumento con pretese polifoniche, pretesa che la viola *da Gamba* non ha mai abbandonato nella sua storia. L'accordatura per 5° è utile ad ampliare al massimo l'estensione raggiungibile ed è chiaramente pensata per servire il proposito del suonare monodico<sup>20</sup>.



**Figura 5:** Composizione di miniature dal *Libro delle ore* della famiglia Sforza, c.1490. Milano, rappresentante *viuhelas de arco* tastate a quattro corde usate da Braccio.

Per quanto riguarda l'impugnatura dell'arco, sappiamo bene che questa posizione, prona ovvero col palmo della mano verso l'alto, fu condivisa dallo strumento basso delle due famiglie durante molto tempo. Dedicherò un paragrafo specifico a questo aspetto nel capitolo n.2. Resta infine la presenza dei tasti, un carattere comune agli strumenti a pizzico (chitarre e liuti) il cui uso resterà marginale, ma documentato, nelle viole da Braccio, ma che è sempre presente in quelle da Gamba. Il violoncello poteva quindi avere tasti: Quantz parla dei tasti sul violoncello come di un fatto acquisito:

<sup>19</sup> Agricola, Martin, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittemberg, Georg Rhaw, 1545, p.48v.

<sup>20</sup> Si veda in proposito Hoffmann, Bettina, *La Viola da Gamba*, Palermo, L'Epos, 2010, p.333.

Wenn an einem Violoncell Bände sind, mie bey der Viola da Gamba üblich ist: so muß der Violoncellist, bey denen mit b bezeichneten Tönen, die Seyten, mit den Fingern, ein wenig über die Bände hinaus, und zwar etwas strärker niederdrücken; um solche so viel höher zu greifen, [...] <sup>21</sup>

Nel bellissimo dipinto di Raffaello è già possibile notare un modello di viola (del 1510) molto simile alla viola da Gamba così come la incontreremo due secoli dopo.



**Figura 6:** Raffaello Sanzio, *Santa Cecilia*, c.1510, dettaglio della viola da Gamba.

### ***Diffusione delle viole in Italia***

A due personaggi aristocratici si deve un importante impulso per la diffusione delle *vihuelas* in Italia: un Papa Andaluso e una nobildonna Ferrarese. Nel 1492 Roderic Llançol de Borja originario di Valencia (Spagna) e nipote di Papa Callisto III (al secolo Alonso de Borja) viene incoronato Papa (con il nome di Alessandro VI). A corte, nella città di Roma, chiama un nutrito seguito di musicisti della sua Valencia composto da un buon numero di *viuhelas de mano e de arco* finora mai viste in Italia. Il loro suono armonioso suscita meraviglia e desta l'interesse di una donna molto influente e di grande cultura: la Marchesa di Mantova Isabella d'Este, figlia del Duca di Ferrara. Isabella manda a costruire un certo numero di "viole a la spagnola" perché siano suonate nella sua corte. La corte degli Estensi diventa così la prima corte a esibire *consort* di viole e sarà presto imitata dalle altre corti del nord e del centro d'Italia<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Quantz, Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, Johann Friedrich Voß, 1752, p.217.

"Se il Violoncello ha i tasti, com'è uso nella Viola da Gamba, il Violoncellista deve, su le note col bemolle, premere le dita sulle corde un po' al disopra dei tasti con forza maggiore; [...]"

<sup>22</sup> Si veda a questo proposito: Holman, Peter, *Four and Twenty Fiddlers: The Violin at the English Court 1540- 1690*, Oxford: Clarendon Press, 1993, Capitolo 1°.

Nello stesso anno, il 1492, un altro fatto storico potrà aver dato un definitivo impulso alla diffusione delle *vihuelas de arco* nel Nord Italia: l'espulsione degli ebrei dal Regno di Castiglia da parte dei Re cattolici Ferdinando e Isabella. Non sarà una coincidenza che:

[...] most if not all the string-players who came from Italy to the English court in the 1540s and 1550s were Sephardic Jews, whose families had earlier moved from the Iberian peninsula to the northern Italian towns.<sup>23</sup>

Tanto successo ebbero questi strumenti che già nel 1528 il Conte Baldessar Castiglione nel suo *Il Libro del Cortegiano*, asserendo come indispensabile per un cortigiano praticare lo studio di uno strumento musicale, intesse le sue lodi alla viola sia come strumento d'accompagnamento della voce sia utilizzata in *consort*:

[...] ma ancor molto più il cantare alla viola perchè tutta la dolcezza consiste quasi in un solo e con molto maggior attenzione si nota ed intende il bel modo e l'aria non essendo occupate le orecchie in più che in una sol voce, e meglio ancor vi si discerne ogni piccolo errore;

E ancora nello stesso capitolo:

E non meno diletta la musica delle quattro viole da arco, la quale è soavissima ed artificiosa.<sup>24</sup>

## ***Il Concerto delle viole***

Come abbiamo visto dalle parole di Castiglione le viole suonavano frequentemente in gruppi omogenei (i cosiddetti concerti delle viole) che riproducevano i registri della voce umana: Soprano, Contralto, Tenore e Basso. Del resto il repertorio era principalmente quello della polifonia vocale sacra e profana (mottetti e madrigali). I *consort* di strumenti omogenei furono una moda diffusa in tutto il secolo XVI. La viola da Gamba fu forse il primo strumento creato esplicitamente per essere suonato in gruppo. Pochi anni dopo la diffusione della viola in Italia settentrionale abbiamo notizia di un *consort* a Ferrara:

[...] we can be fairly sure that a violin consort was in use in Ferrara in the first decade of the sixteenth century.<sup>25</sup>

Questi *consort* cinquecenteschi erano formati normalmente da 3, 4 o 5 elementi. Il Soprano e il Basso avevano spesso una relazione 1:2 ossia il Basso era di dimensioni

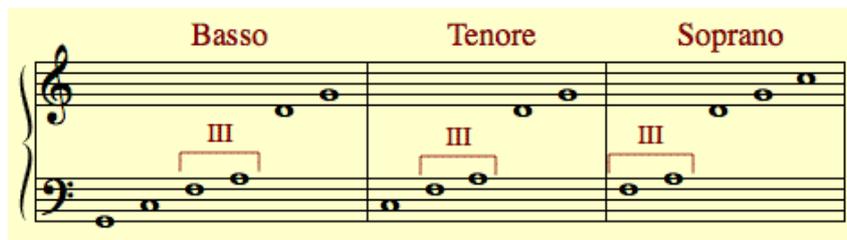
---

<sup>23</sup> Holman, Peter, *Four and Twenty Fiddlers...*, op. cit., p15.

<sup>24</sup> Castiglione, Baldessar, *Il Libro del Cortegiano*, Venezia, 1528, Libro II, Capitolo XIII.

<sup>25</sup> Holman, Peter, op. cit. p19.

doppie rispetto al Soprano ed intonato quindi un'ottava sotto a questo. Tra i due si collocavano il Contralto e il Tenore spesso accordati allo stesso modo<sup>26</sup>. Molte erano però le varianti possibili; nell'illustrazione n.5 è rappresentata un'accordatura alternativa delle viole:



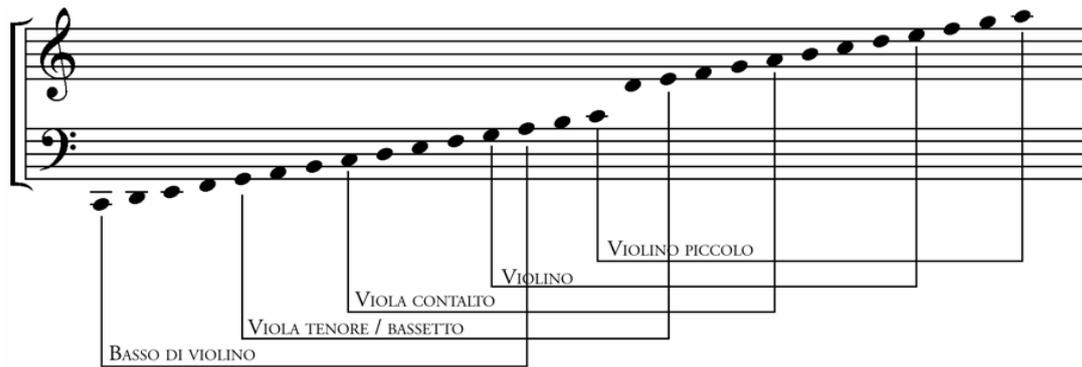
**Figura 7:** Accordatura delle Viole secondo Martin Agricola in *Musica instrumentalis deudsch* [...], Wittenberg, Georg Rhaw, 1545.



**Figura 8:** *Incoronazione della Vergine*, particolare, c. 1510-15. Affresco di attribuzione incerta: Panetti, Mazzolino o M. Coltellini, S. Maria della Consolazione, Ferrara.

Anche le viole da Braccio operavano in *consort*. Qui sotto vediamo comparata l'estensione dei vari componenti della famiglia delle viole *da braccio*. Per il Basso Carlo Chiesa utilizza l'accordatura del moderno violoncello, un'accordatura che sarà predominante solo alla fine del XVII secolo.

<sup>26</sup> Vedasi Lanfranco da Terenzio, G.M., op. cit., p.142 e Banchieri, A., *Conclusioni del suono dell'organo*, Bologna, 1609, p.54.



**Figura 9:** Chiesa, Carlo, *Brescia e la liuteria barocca italiana*, atti della conferenza, Brescia, 11 Ottobre del 2004, p.36.

## **L'aspetto sociale**

Come anticipato nell'introduzione si analizzerà qui l'aspetto sociale che è recentemente indicato come l'elemento centrale nella classificazione delle viole.

Peter Holman, nel suo libro *Four and Twenty Fiddlers: The Violin at the English Court 1540-1690* spiega come molte delle differenze tra le due famiglie di viole possano essere viste da un punto di vista sociale e culturale. I *consort* strumentali divennero una moda a cavallo dei secoli XV e XVI; gli ambienti umanisti e eruditi rigettavano i *consort* di strumenti a fiato associandoli alle bande e alle fanfare militari.

Wind instruments, with their indecorous warlike and phallic associations, were considered doubly unsuitable for court ladies.<sup>27</sup>

La viola diviene allora lo strumento preferito delle classi sociali più elevate e istruite, ma qui le differenze tra le due famiglie di viole, da Braccio e da Gamba, diventano rilevanti.

Le viole da Gamba obbligano il musicista a suonare seduto in una posizione comoda in sintonia con un atteggiamento ozioso del far musica. Segerman scrive:

Decorum required professional musicians, who were of servant class, to stand when performing for their social superiors, unless given permission to sit down. If they had to walk while playing, an instrument with a 2-foot strings top was about as large as is practical to carry around. It was supported with the neck upwards by a hook in the middle of the back (with the bow held horizontally), or later, with a strap holding the back of the lower bout against the right shoulder, with the neck held diagonally downwards to the left (and the bow held from lower-right to upper-left). In a domestic situation it was played seated, like the violoncello or viol.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Holman, Peter, *Four and Twenty Fiddlers...*, op. cit., p.13.

<sup>28</sup> Segerman, Ephraim, "The Name "Tenor Violin", *The Galpin Society Journal*, Vol. 48, 1995, p.182.

Inoltre, avendo in linea di massima, un maggior numero di corde, tali viole esigevano una manutenzione più cara; anche il suono armonioso (prevalentemente polifonico) e soave di questi strumenti rispondeva al gusto raffinato di gentiluomini. Una serie di fattori, quindi, contribuirono a che, fin dall'inizio, le viole da Gamba fossero preferite dagli aristocratici.

Le viole da Braccio divennero popolari tra i musicisti delle classi inferiori per le opposte ragioni (basso costo di manutenzione e suono più potente, ma anche facilità ad essere trasportate e posizione eretta durante l'esecuzione). Quest'ultima caratteristica, oltre a salvaguardare l'etichetta in circostanze sociali quando i borghesi non si potevano sedere, facilitava l'uso di questi strumenti in feste e balli all'aria aperta così come nelle processioni religiose, ovvero in tutte quelle occasioni dov'era necessario deambulare. I musicisti di basso ceto sociale suonavano per sopravvivere e vivevano frequentemente una vita nomade: diapason differenti e continue "scordature" facevano della presenza dei tasti negli strumenti un'inutile complicazione. Ludovico Zacconi, nel 1592, ci spiega:

Questo nome ch'abbraccia due cose, & che ha bisogno di essere diviso & distinto: non è altro che il nome della Viola: trovandosi la Viola da braccio, & la Viola da gamba: l'uno e l'altro Istrumenti d'una istessa specie: & chi m'adimandasse perche causa si trovano le suddette Viole da gamba & quelle da braccio: io direi che le non se trovano per altro che per potersene servire per le case & per le vie, non essendo conveniente, ne men si facile il portar le Viole da gamba per le vie, come sono piu commode da sonar in casa, & fanno piu soave armonia:[...]<sup>29</sup>

I tasti sono ancora oggi un valido ausilio all'intonazione per principianti e dilettanti. L'assenza di tasti era sinonimo quindi di uno strumento costruito per uso professionale. La forma convessa del fondo degli strumenti combinata con un minor numero di corde provoca una maggiore produzione del suono; la posizione da Braccio, altresì aumenta vieppiù la proiezione del suono nello spazio. La combinazione delle due caratteristiche si rivelarono molto utili per chi doveva suonare frequentemente all'aperto o in grandi sale piene di (rumorosi) invitati.

Alla viola da Gamba fu dedicata sin dall'inizio molta letteratura dilettantistica. Gli strumenti erano finemente lavorati e decorati con intarsi e pitture: si trasformavano rapidamente in oggetti da collezione tra i casati più ricchi dell'epoca.

---

<sup>29</sup> Zacconi, Ludovico, *Prattica di musica*, Venezia, 2ª edizione di Bartolomeo Carampello, 1596, Libro IV, p.217.

Le viole da Braccio sono rudimentali e spesso costruite dagli stessi suonatori con legname di bassa qualità; questo spiega perchè così pochi strumenti del XVI secolo di questa famiglia sono sopravvissuti fino ai nostri giorni.

Jambe de Fer descrive così questi strumenti nel 1556:

Il [violon] est en forme de corps plus petit, plus plat, & beaucoup plus rude en son [...]

Le ne vous ay mis en figure le dict violon par ce que le pouvez considerer sus la viole, ioint qu'il se trouve peu de personnes qui en use, si non ceux qui en vivent, par leur labeur.<sup>30</sup>

Francesco Rognoni, quasi 70 anni dopo, aveva ancora da dire che:

Le Viole da braccio, particolarmente il violino, è instrumento in se stesso, crudo, & aspro, se della soave archata non viene temprato [...]<sup>31</sup>

I musicisti professionali improvvisavano frequentemente o suonavano da musica manoscritta. Questa pratica ci spiega perchè manca una letteratura pubblicata specificamente per questi strumenti prima del XVII secolo. Professionisti di basso ceto sociale non compravano trattati, imparavano suonando e vivendo accanto a suonatori più vecchi, spesso tramandando l'arte di padre in figlio. Nel secolo XVI non ci sono quindi trattati nè metodi per violino non perchè non ci fossero suonatori; mancava invece l'interesse del ceto sociale che era il destinatario naturale di queste costose edizioni: la classe ricca.

Interessante è anche il commento di G.B. Doni sul carattere delle differenti viole:

Le viole da gamba convengono molto alle cose gravi, posate e meste: quelle da braccio, a soggetti allegri e spiritosi.<sup>32</sup>

Nell'ultimo ventennio del XVI secolo si verifica un cambiamento importante: la Chiesa integra nelle sue cappelle il violino e la sua famiglia<sup>33</sup> dignificando socialmente le cosiddette *Bande de Viollons* (piccole orchestre di Viole da Braccio) che fino ad

---

<sup>30</sup> Jambe de Fer, Philibert, *Epitome Musical*, Lyon, 1556, p.62 e 63.

“Il [violino] ha il corpo più piccolo e più basso ed ha un suono molto più rude [...]”

“Io non ho illustrato detto violino perchè possiate compararlo con la viola, dato che si trovano poche persone che lo usano, se non quelli che ci vivono, per il loro lavoro.”

<sup>31</sup> Rognoni, Francesco, *Selva dei varii pasaggi parte seconda*, Milano, 1620, p.3.

<sup>32</sup> Doni, Giovanni Battista, *Trattato e lezioni sopra la musica scenica*, Roma [1635–39] (in *Lyra Barberina ampicordos*, vol. 2 [Firenze: Caesareis, 1763; ristampato, Bologna: Forni, 1974]).

<sup>33</sup> Note di pagamenti attestano la presenza del violino nella Cappella di S. Marco in Venezia nel 1582 e di S. Petronio, em Bologna, nel 1584.

allora avevano dominato da protagonista la vita mondana dell'Italia del Nord e della Francia. Il fenomeno è ampiamente descritto da Baroncini<sup>34</sup> che afferma:

Che la prima storia del violino converga essenzialmente con quella dell'insieme di "violini" e che quest'ultimo, lungi dall'essere una chimera, fosse una delle formazioni più frequentate del sedicesimo secolo, lo rivelano, con abbondanza di particolari, numerose evidenze documentarie.

Da questo momento in poi il "parente povero" delle Viole da Gamba avrà un riconoscimento crescente da parte della società che culminerà nel dominio assoluto del panorama musicale a partire dalla 2<sup>a</sup> metà del XVIII secolo. Le viole da Gamba, così come i liuti, s'identificavano con una aristocrazia oziosa e libertina e non erano ben visti dal clero. Le viole da Braccio erano invece gli strumenti del popolo; il suono ricco e poderoso, particolarmente nei bassi, era perfetto per accompagnare i grandi cori delle basiliche italiane.

L'affresco riprodotto nelle Figure n°10 e 11 del pittore Gaudenzio Ferrari (1480-1546) è importante: si tratterebbe della prima rappresentazione iconografica di un *consort* della famiglia della Viola da Braccio e la prima di un basso di questa stessa famiglia. L'affresco è databile intorno all'anno 1535 e si trova nel Santuario della Madonna dei Miracoli di Saronno. Rappresenta un concerto angelico con percussioni, liuto, una lira da Braccio, e tre esponenti della famiglia della viola da Braccio: un soprano (di spalle e suonato in pizzicato), un contralto/tenore e un basso. Focalizzando l'attenzione su quest'ultimo strumento possiamo notare la posizione appoggiata dello strumento (quindi non *da gamba*) e la presenza di tasti nel braccio dello strumento<sup>35</sup>. La posizione della mano destra per l'arco è atipica: forse una licenza artistica del pittore o una tecnica d'arco primordiale.

---

<sup>34</sup> Baroncini, Rodolfo, "Contributo alla storia del violino nel sedicesimo secolo; i "sonadori di violini" della Scuola Grande di San Rocco a Venezia", *Ricerca* VI, 1994, p.64.

<sup>35</sup> La presenza dei tasti crea un legittimo dubbio se di viola da Gamba si tratti; la mia opinione è che è perfettamente ammissibile che un basso di viola da braccio avesse i tasti. Forse, in questa epoca dovremmo semplicemente chiamarlo basso di viola e desistere dal cercare un'inconfutabile differenza organologica tra Braccio e Gamba, per lo meno tra i bassi.



**Figura 10:** Ferrari, Gaudenzio, Santa Maria dei Miracoli, Saronno (Italia), 1534-36.



**Figura 11:** Particolare del basso di Viola.

Se in Ferrari il basso in questione potrebbe essere reclamato come una viola da Gamba per la presenza dei tasti, nell'illustrazione successiva abbiamo l'inconfutabile rappresentazione di un basso (o di un tenore, vista la proporzione col liuto) di viola da Braccio a tre corde sostenuto verticalmente, accompagnato da una viella e da un liuto. Il dipinto è datato giusto un anno dopo l'affresco del Ferrari.



**Figura 12:** Ludovico Fiumicelli, 1537, Musei Civici di Padova. Rappresentazione di un Basso (o Tenore) da Braccio a tre corde.

## **Conclusioni**

Potremo concludere che il XVI secolo è il secolo che vede la diffusione delle viole, prima in Italia e poi in tutta Europa. Dall'iconografia e dai trattati sembrerebbe che le viole da Gamba siano apparse per prime rispetto a quelle da Braccio: questa constatazione però non ci dà alcuna certezza che non ci fosse uno sviluppo parallelo delle due famiglie di viole, la seconda era diffusa probabilmente ad un livello popolare e non colto. La storia è raccontata dai vincitori e la viola da Gamba ebbe per tutto il XVI secolo e oltre l'indubbia preferenza delle classi alte (aristocrazia e mercanti) e quindi è con questi strumenti che i membri delle famiglie importanti si fecero ritrarre ed è per questi strumenti che nacquero i primi manuali: mi riferisco al lavoro di musicisti quali il Ganassi (1543)<sup>36</sup> e Diego Ortiz (1553)<sup>37</sup>.

Dopo questa breve panoramica sui bassi ad arco del rinascimento e del primo barocco analizzeremo più attentamente l'apparizione e l'evoluzione del violoncello o, più correttamente, dei diversi modelli di violoncello del XVII e XVIII secolo.

---

<sup>36</sup> Ganassi, Silvestro, *Regula Rubertina*, 1542. *Letzione seconda pur della prattica di sonare il violone d'arco da tasti*, Venezia, Stampato per l'auttore pròprio, 1543. Facsimile Forni ed.

<sup>37</sup> Ortiz, Diego, *Trattado de Glosas sobre clausulas y otros generos de punctos en la musica de violones nuevamente puestos en luz*, Roma, ed. Valerio e Luis Dorico, 10 Dicembre 1553.

## Capitolo 2: L'evoluzione del violoncello

### *Il violoncello moderno*

Il basso della famiglia del violino è oggi conosciuto con il nome di Violoncello. Il termine violoncello ha una ortografia simile nelle varie lingue europee. La sua origine è italiana e significa piccolo violone, sostantivo che, a sua volta, significa grande viola. Il violoncello sarebbe quindi una piccola grande viola o, detto in altre parole: una grande viola di ridotte dimensioni. Questa denominazione appare per la prima volta nel 1665 nelle *sonate a due e a tre con violoncello a beneplacito Op.IV* di Giulio Cesare Arresti<sup>38</sup>. Si noti che l'indicazione "a beneplacito" significava che lo strumento poteva essere sostituito con un altro equivalente e si usava quando lo strumento in questione aveva scarsa diffusione. Ora, con tanta contraddizione contenuta nel suo nome, non c'è da stupirsi che il termine violoncello abbia dovuto aspettare oltre cinquant'anni per essere accettato soltanto in Italia. Ecco la grafia in alcune delle lingue europee:

|                        |                    |
|------------------------|--------------------|
| Violoncello            | (italiano)         |
| Violoncelo             | (português)        |
| Violonchelo/Violoncelo | (español)          |
| Violoncelle            | (français)         |
| Violoncello/cello      | (english)          |
| Violoncell/cello       | (deutsch, svenska) |

Oggi il violoncello si presenta standardizzato nelle seguenti misure:

- Lunghezza del corpo dello strumento (cassa armonica): 75,5-75,8 cm.
- Larghezza delle fasce: 11,7 cm (in corrispondenza del manico) e 12,3 cm (in corrispondenza del puntale).
- Diapason (lunghezza della corda vibrante dal capotasto al ponticello): 68-69 cm.

Esistono, oggi, esemplari di violoncelli con misure ridotte: sono i cosiddetti  $\frac{1}{8}$ ;  $\frac{1}{4}$ ;  $\frac{1}{2}$ ;  $\frac{3}{4}$ ;  $\frac{7}{8}$ .

La tabella qui in basso riassume le misure di detti modelli:

|               |              |         |
|---------------|--------------|---------|
| Intero (4/4)  | 30" (inches) | 760 mm. |
| $\frac{7}{8}$ | 29"          | 730 mm. |
| $\frac{3}{4}$ | 27"          | 690 mm. |

---

<sup>38</sup> Arresti, Giulio Cesare, Venezia, Magni, 1665.

|     |         |         |
|-----|---------|---------|
| 1/2 | 25 1/2" | 650 mm. |
| 1/4 | 23"     | 580 mm. |
| 1/8 | 21"     | 530 mm. |

Sono strumenti usati esclusivamente da (giovani) studenti che, fino a pochi anni fa, nessun violoncellista professionale avrebbe utilizzato in una sala da concerto.

Attraverso un'attenta analisi storica sappiamo, però, che le cose non sono sempre state così.

La forma e le dimensioni attuali del violoncello sono il frutto di uno sforzo di standardizzazione che si realizzò nel corso del XVIII secolo. La filosofia illuminista esigeva che si trovasse una formula definitiva (perfetta?) per gli strumenti della famiglia del violino (come per tutti gli altri strumenti). Se lo strumento soprano (il violino) aveva la sua forma (e l'accordatura **g-d1-a1-e2**) pressochè definita sin dalla fine del '500 gli altri registri della famiglia erano, a quell'epoca, ancora in piena evoluzione. Per il contralto (l'odierna viola) si preferì uno strumento sufficientemente piccolo da essere suonato da Braccio e con l'accordatura **c-g-d1-a1**; mentre per il basso (l'odierno violoncello) si consolidò l'accordatura **C-G-d-a**. A questi strumenti è doveroso aggiungere il contrabbasso con una necessaria specificazione: questo strumento, per molto tempo, non appartenne ad una famiglia definita. Il suo nome completo era *Viola* o *Violone (in) Contrabbasso* ovvero viola capace di suonare l'ottava sotto al basso (ossia 16 piedi contro gli 8 piedi del basso<sup>39</sup>). Il moderno contrabbasso non è veramente mai arrivato ad una forma definitiva e ancora oggi coesistono strumenti con la cassa armonica simile al violino con strumenti, invero i più numerosi, con la cassa armonica che richiama chiaramente quella della viola da gamba (C arrotondate, attaccatura delle fasce sul manico non perpendicolare, fondo e piano armonico non sporgenti sulle fasce). Le misure di un contrabbasso sono attualmente molto variabili (lo sono sempre state) e la stessa impugnatura dell'arco (le cosiddette scuole tedesca e italiana) denuncia l'origine ibrida di questo strumento. Per la storia dell'evoluzione del contrabbasso aspettiamo ancora oggi uno studio esaustivo e attualizzato.

Da questo processo di standardizzazione settecentesca risultò l'eliminazione dello strumento tenore.

---

<sup>39</sup> Questa specificazione sulla misura in piedi del registro degli strumenti è resa necessaria da una lacuna del nostro (imperfetto) sistema di notazione: la chiave di Fa (F4) si utilizza, oggi come allora, indifferentemente per il violoncello come per il contrabbasso. Questo fatto ha motivato dubbi riguardo l'interpretazione delle partiture del XVII secolo e non solo, un'epoca in cui con il termine *violone* si identificavano entrambe gli strumenti (traspositori e non).

Durante le ultime decadi del XVII secolo e per buona parte del XVIII secolo continuò ad essere utilizzato uno strumento che oggi chiameremmo *violino tenore* o *violoncello piccolo* (sono termini questi creati “a posteriori”) con accordatura **G-d-a-e1** (o nella sua variante a 5 corde: **C-G-d-a-e1**). Questi strumenti potevano essere suonati tanto da gamba come da spalla. Su questi specifici modelli di violoncello verterà la 2° parte di questa tesi.

Il risultato della scomparsa dello strumento tenore ha un parallelo nel passaggio dell'uso di 4 voci nella scrittura polifonica strumentale all'inizio del XVIII secolo. I compositori di musica da danza del XVII secolo (Legrenzi, Vivaldi, Colonna, Perti in Italia o G.B. Lully in Francia) avevano avuto come riferimento l'uso delle cinque voci. A questo riguardo David K. Wilson, nel suo lavoro su Georg Muffat, cita Eppelsheim dicendo:

[...] and he described how the normal five-part texture in Lully operas was reduced to four parts in the early eighteenth century, when the four-part texture was becoming standard, by simply eliminating the *quinte* or third inner part, without changing any of the other parts.<sup>40</sup>

## ***Il violoncello dell'epoca classica***

Il violoncello come lo conosciamo oggi è un discendente diretto di quello che qui definirò come “violoncello classico”<sup>41</sup> che a sua volta rappresenta un'evoluzione di uno dei modelli di Basso di Viola da Braccio usato in posizione da Gamba. C'è una data che marca la storia del violoncello: l'anno 1741. Nel 1741 infatti, a Parigi, viene dato alle stampe il primo metodo per violoncello della storia: il *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de temps le violoncelle dans sa perfection* di Michel Corrette<sup>42</sup>.

Lo strumento descritto in questo trattato è il violoncello come sarà usato in tutta l'epoca classica. In questo capitolo si sono volute distinguere due tappe nel continuum evolutivo dello strumento: il violoncello classico (post Corrette) e i modelli barocchi del XVII secolo e di parte del XVIII secolo (pre Corrette). Per facilitare l'identificazione dello strumento con i modelli da cui è scaturito si è preferito il percorso cronologicamente inverso descrivendo prima il violoncello classico e risalendo poi ai modelli barocchi che lo precedettero.

---

<sup>40</sup> Wilson, D.K., *Georg Muffat on performance practise*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, pp.93-94.

<sup>41</sup> Definisco “violoncello classico” quel violoncello che è oggi comunemente indicato come “violoncello barocco”.

<sup>42</sup> Corrette, Michel, *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de temps le violoncelle dans sa perfection*, Paris, Alyon, 1741.

A partire dalla 2<sup>a</sup> metà del XVIII secolo quindi quando si parla di violoncello sappiamo con buona certezza che stiamo parlando dello strumento di Corrette. Questo strumento ha 4 corde (accordate definitivamente **C-G-d-a**) ed è già molto simile al violoncello moderno differenziandosi solamente per alcuni particolari acquisiti in anni successivi e frutto di adattamenti tecnologici alle nuove esigenze della musica romantica e moderna. Tra questi particolari incontriamo:

1. l'uso sistematico del puntale<sup>43</sup> a partire della 2<sup>a</sup> metà del XIX secolo (diffusione attribuita al violoncellista belga F. Servais)
2. l'uso di corde esclusivamente metalliche e la conseguente diffusione dei tiracantini per facilitare l'accordatura (a partire della 2<sup>a</sup> metà del XX secolo<sup>44</sup>)
3. Al braccio del violoncello, ma anche del violino, viene aumentato l'angolo con il piano armonico; questo provoca un aumento dell'altezza del ponticello e una conseguente maggiore pressione delle corde su di esso. Questo fatto, unito al generalizzato aumento del diapason utilizzato dai musicisti che si stabilizzerà nell'odierno  $a_1=440$  Hz, obbligò i liutai ad aumentare lo spessore e la lunghezza della catena.
4. La lunghezza della tastiera è aumentata accompagnando la progressiva conquista di registri sempre più acuti da parte degli esecutori.
5. il modello di arco "Tourte" soppianta alla fine del XVIII secolo l'infinita varietà degli archi più o meno convessi in uso nel periodo classico e pre-classico.

---

<sup>43</sup> Il suo uso sporadico prima del XIX secolo è documentato nel trattato di Robert Crome *The Compleat Tutor for the Violoncello*, London, 1765, p. 1 che lo consiglia ai principianti:

"[...] the lower part is to rest on the calves of the legs supported with the knees, but for the greater ease of the learner we wou'd advise him to have a hole made in the tail-pin and a Wooden Peg to screw into it to rest on the floor which may be taken out when he pleases."

<sup>44</sup> In *Brescia e la liuteria barocca italiana*, atti della conferenza, Brescia, 11 Ottobre 2004, p.33, Carlo Chiesa afferma: "I primi utilizzi delle corde di metallo sul violino risalgono all'ultimo decennio del XIX secolo, da parte degli americani Willy Burmeister e Anton Witek. Nonostante gli indubbi vantaggi del metallo dal punto di vista della tenuta dell'intonazione, questo nuovo materiale non venne utilizzato in Europa fino a dopo la II Guerra Mondiale, quando la difficoltà nel reperire budello di buona qualità convinse presto i musicisti ad adottare corde in metallo. Il budello, comunque, venne sempre ritenuto da parte dei grandi violinisti, un materiale dalle qualità sonore superiori: le registrazioni effettuate negli anni '40 da Jascha Heifetz dei grandi concerti per violino e orchestra utilizzano ancora corde di budello."



**Figura 13:** incisione impressa nella 2° pagina del metodo di Corrette. Si noti la viola da Gamba abbandonata dietro il violoncellista, una metafora che la storia confermerà pochi anni dopo.

Concludono perfettamente questo paragrafo le parole di Marc Vanscheeuwijck:

I believe that it is only with an increasing number of primarily French cellists/composers/pedagogues of the generation of the brothers Jean-Pierre Duport *l'ainé* (1741-1818) and Jean-Louis Duport *le jeune* (1749-1819) and their contemporaries and followers in short, cellists active from the 1760s on, who determined what the new Conservatoire would eventually adopt as the (quintessential?) violoncello who advocated through their performances, methods, and tutor books for a violoncello with four strings, tuned in fifths (C-G-d-a), played exclusively *da gamba*, with overhand bow grip and chromatic left-hand technique, and with the consistent adoption of thumb position for alto and treble registers, that the violoncello was reduced to the one type we use today.<sup>45</sup>

### ***Molteplicità del violoncello barocco***

Lo strumento in uso prima del periodo classico è generalmente e erroneamente definito come “violoncello barocco”: una terminologia semplicista che tenta riunire in *uno* strumento una varietà di modelli e tecniche esecutive complessa e disomogenea nel

<sup>45</sup> Vanscheeuwijck, Marc, “In Search of the Eighteenth-Century “Violoncello”: Antonio Vandini and the Concertos for Viola by Tartini”, *Performance Practice Review*: Vol.13: No.1, Article 7. <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol13/iss1/7/>

tempo e nello spazio. Come ci spiega Marc Vanscheeuwijck la ricerca recente basata su fonti iconografiche e su una attenta rilettura dei trattati coevi e delle varie fonti primarie esistenti ci raffigura un quadro piuttosto differente. Prima del violoncello classico esisteva quindi una varietà di violoncelli (ma utilizzare il termine violoncello è, in questo caso, riduttivo). Parlando del violoncello pre-Corrette, Vanscheeuwijck scrive:

At this point we can no longer assume that the term violoncello was used everywhere in Europe exclusively to denote the four-string small bass violin (tuned C-G-d-a) played in “*da gamba*” position with overhand bow grip, as Corrette shows and is the first to describe. Based on in-depth critical re-reading of treatises and documents, on a more nuanced (re-) consideration of iconographic sources, and on a more open-minded questioning of the repertoire itself, the scholarly and performing communities have come to realize that all “violoncello” means is a small bass violin, literally a “small violone.” Whether it was held *da gamba*, *da spalla*, *da braccio*, across the player’s lap, or standing on the floor, on a stool, or hung with a rope around the neck or shoulders; whether it had four, five, or six strings; whether the bow was held overhand or underhand; whether the left-hand position was diatonic or chromatic; or whether the strings were tuned in fifths or in a combination of fourths and fifths—all these factors are to be ascertained by situational, regional and even local practices, through information gathered in the various types of sources mentioned above, and very importantly, in the repertoire as well.<sup>46</sup>

Durante i secoli XVI e XVII musicisti suonavano spesso vari strumenti (il polistrumentismo era frequente, se non addirittura la regola) e non si preoccupavano molto con la loro specificità timbrico–morfologica, ma piuttosto con il risultato pratico: un violone grande funzionava in un contesto di un grande complesso strumentale che suonasse davanti a molta gente o in un ambiente ampio (una cattedrale, per esempio). Per la stessa composizione suonata in una sala più piccola o con un gruppo di musicisti più esiguo lo strumentista avrebbe probabilmente sostituito il violone con un violoncello/violoncino o uno strumento ancora più piccolo da Braccio o da Spalla. Da un punto di vista geopolitico le differenze potevano riflettere mode e tradizioni locali che privilegiavano determinati strumenti o accordature. È il caso dell’accordatura del *bas(se) de violon* a 4 corde che in Francia era **Bb1-F-c-g** fino alla fine del XVII secolo quando in Italia il violone, poi divenuto violoncello, era accordato prevalentemente **C-G-d-a** o **C-G-d-g**; quest’ultima variante è conosciuta come accordatura Bolognese ed è verificabile in alcuni lavori di Domenico Gabrielli. Brent Wissick analizza quest’ultima accordatura:

Mark Chambers calls this the Italian tuning, but I prefer to call it the Bolognese tuning, because it seems to be most associated with that city. I am not convinced that it was much used in Venice or Rome. Admittedly, the tuning is never notated explicitly in any

---

<sup>46</sup> Vanscheeuwijck, Marc, “In Search of the Eighteenth-Century “Violoncello”...” op.cit.

Bolognese source (as it is for instance in Bach's Fifth Cello Suite), but it is certainly needed to play a passage from Domenico Gabrielli's Sixth Ricercar, and many others.<sup>47</sup>

E propone una teoria plausibile:

The Bolognese tuning is arguably a raised alteration of the old B-flat tuning rather than a *scordatura* of C tuning with a lowered top string. The invention of covered strings encouraged a general move toward higher tunings on smaller instruments that still had a full bass quality. It makes sense that initially the familiar violone gut *g* string on top was retained while the bottom three strings were raised a tone, resulting in a tuning of two fifths and one fourth.<sup>48</sup>

Resta aperta la domanda del perchè Bach la richieda esplicitamente nella 5° Suite Bwv 1011, un caso unico nella letteratura violoncellistica. Una possibilità è quella che Bach abbia voluto dedicare le 6 Suites ai differenti modelli di violoncello che si usavano all'epoca, che ci sia stata quindi un'intenzione didascalica: il violoncello a 4 corde **C-G-d-a** e la versione scordata **C-G-d-g** nonché il modello a 5 corde **C-G-d-a-e1**.

Nel XVII secolo una quantità impressionante di nomi designava un gruppo di strumenti gravi a corda strofinata con la medesima funzione armonica e morfologicamente simili. Questi nomi precedettero e coesistirono con il termine "violoncello" funzionando, a volte, come sinonimi in aree geografiche differenti: cercheremo di fare un po' di chiarezza in merito.

Per capire meglio lo scenario che proveremo a descrivere è necessario eliminare l'associazione preconcepita del termine violoncello allo strumento che oggi chiamiamo violoncello e cercare di spostare invece il nostro punto di vista retroattivamente, nei primi decenni del XVII secolo: il termine Violoncello è nato per definire uno strumento che, pur esistendo essenzialmente già nella sua forma e nel modo di essere suonato, aveva un'accordatura differente.

Consultando i due trattati più importanti della 1° metà del seicento (Banchieri<sup>49</sup> a Bologna nel 1609 e Praetorius<sup>50</sup> dieci anni dopo a Braunschweig, nell'attuale Bassa Sassonia) queste erano le tipologie di bassi ad arco:

- 1) Violone in Contrabbasso in Re (**D1-G1-C-E-A-d**) uno strumento quasi sicuramente traspositore.
- 2) Violone in Sol (**G1-C-F-A-d-g**) che era di fatto una viola da gamba basso, ma non contrabbasso, quindi non traspositore.

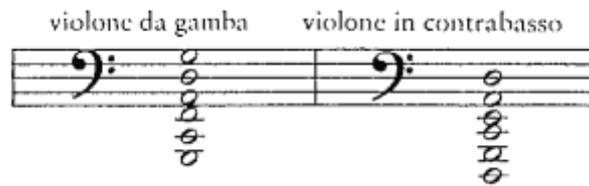
---

<sup>47</sup> Wissick, Brent, "The Cello Music of Antonio Bononcini: Violone, Violoncello da Spalla, and the Cello "Schools" of Bologna and Rome", *Journal of Seventeenth-Century Music*: Vol.12: N.1, 2006.

<sup>48</sup> Wissick, Brent, "The Cello Music of Antonio Bononcini..." op. cit.

<sup>49</sup> Banchieri, A, *Conclusioni del suono dell'organo*, Bologna, Heredi Gio. Rossi, 1609, p.53-54.

<sup>50</sup> Praetorius, Michael, *Syntagma Musicum II*, Woffenbuttel, Elias Holbein, 1619, p.26.



**Figura 14:** l'accordatura dei violoni comune a Banchieri e Praetorius.



**Figura 15:** Saraceni, Carlo, *Santa Cecilia e l'Angelo*, c.1610, olio su tela, Galleria Nazionale d'arte Antica in Palazzo Barberini, Roma. L'angelo regge con la mano un violone a 6 corde.

3) Gross Quint Bass a 5 corde e accordato per 5° (**F1-C-G-d-a**), forse anche questo strumento era traspositore.

4) Bas(se) de violon (Jambe de Fer), Bass viol da braccio (Praetorius), Basso di Viola da Braccio, ma anche semplicemente Violone o Viola: strumento a 4 corde intonate per 5° (**Bb1-F-c-g** ma anche **C-G-d-a** ). Della prima accordatura ci fanno menzione implicita: Lanfranco, p.137 (1533) e Jambe de Fer, p.63 (1556). Zacconi<sup>51</sup> (1592) ce ne parla invece esplicitamente. Per l'accordatura con il basso in **C** abbiamo la testimonianza di Praetorius (1619).

Questo strumento sarà stato in tutto simile all'odierno violoncello, ma più grande (con una lunghezza della cassa armonica di circa 80 cm contro i 75,5 cm attuali). Oggigiorno i violoni originali conservati con queste misure originali sono rari: quasi

<sup>51</sup> Zacconi, Ludovico, *Prattica di Musica*, Venezia, Girolamo Pólo, 1592, Libro 4° Cap. 56.

tutti passarono sotto i ferri di liutai sette e ottocenteschi che ridimensionarono la cassa armonica (senza alcuna preoccupazione di preservazione storica, un concetto all'epoca poco diffuso) per renderli "suonabili" e dar loro un rinnovato valore commerciale.

5) il bassetto, come lo chiamavano a Ferrara, ma anche a Modena e Bologna, o primo violino (da Braccio) per il basso, come lo definisce Banchieri<sup>52</sup>, ma anche Bass viol de Braccio (Praetorius) o semplicemente violetta<sup>53</sup> era una viola da Braccio intonata una ottava sotto il violino (**G-d-a-e1**) o, secondo Praetorius e Zacconi, un tono sotto a questo (**F-c-g-d1**). Oggi lo chiameremmo violoncello piccolo o violino tenore, termini però sconosciuti ai musicisti del XVII secolo. È J.S.Bach che, cento anni dopo Praetorius, utilizza per primo il termine *violoncello piccolo* in alcune delle sue cantate composte negli anni '20 del secolo XVIII.

Un riferimento implicito a questo strumento lo troviamo in Quantz:

Wer auf dem Violoncell nicht nur accompagniret, sondern auch Solo spielet, thut sehr wohl, wenn er zwey besondere Instrumente hat; eines zu Solo, das andere zum Ripienspielen, bey großen Musiken. Das letztere muß größer, und mit dicken Saiten bezogen seyn, als das erstere. Wollte man mit einem kleinen und Schwach bezogenen Instrumente beydes verrichten; so würde das Accompagnement in einer zahlreichen Musik gar keine Wirkung thun. Der zum Ripienspielen bestimmte Bogen, muß auch starker, und mit schwarzen haaren, als von welchen die Saiten schärfer, als von den weißen, angegriffen werden, bezogen seyn [...]<sup>54</sup>

Purtroppo Quantz non ci fornisce nè misure nè accordatura di questi due strumenti e possiamo solo dedurre che si riferisca a due modelli di violoncello differenti, probabilmente di 8 e 6 piedi (in questo caso la conseguente accordatura sarebbe stata: **C-G-d-a** e **G-d-a-e1** rispettivamente).

### ***Violone, Violoncino e Violoncello: una questione di corde?***

Una considerazione che non può essere trascurata nell'esame dell'evoluzione dei bassi degli strumenti a corda strofinata è il fatto che tutte le corde utilizzate fino alla

---

<sup>52</sup> Banchieri, A., op. cit. p.55

<sup>53</sup> In una delle Sonate di Dario Castello del 1621 (ristampate nel 1629 e 1658) per la parte del basso è richiesto un trombone o una *violetta*. La partitura è scritta nella chiave C4 e scende fino al A.

<sup>54</sup> Quantz, Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, Johann Friedrich Voß, 1752, p.212.

"Coloro i quali non soltanto accompagnano al violoncello, ma suonano soli con esso, dovrebbero avere due strumenti, uno per i soli, l'altro per i ripieni e per gruppi numerosi. Quest'ultimo dev'essere più grande e dev'essere montato con corde più spesse che il precedente. Se piccoli strumenti con corde sottili fossero usati per entrambe i tipi di partiture, l'accompagnamento in grossi gruppi non sortirebbe alcun effetto. L'arco dedicato a suonare in parti di ripieno dev'essere più forte, e deve essere montato con crini neri, con i quali le corde possono essere suonate in modo più chiaro che con quelli bianchi.[...]"

prima metà del seicento erano di budello nudo. Apriremo qui una parentesi per approfondire questo importante aspetto.

Marin Mersenne, nella sua *Harmonie Universelle*<sup>55</sup>, è il primo ad investigare le leggi che regolano le corde elastiche scoprendo la relazione esistente tra la lunghezza della corda vibrante, la densità del materiale utilizzato e la tensione applicata alla corda nella produzione di una determinata frequenza. Mersenne scoprì che la frequenza è direttamente proporzionale al quadrato della sua tensione e inversamente proporzionale alla lunghezza della corda e inversamente proporzionale alla radice quadrata della sua densità lineare (massa):

$$F = \frac{1}{2L} \sqrt{\frac{T}{D}}$$

Questa è la formula matematica per il calcolo della frequenza emessa da una corda elastica di Marin Mersenne: F = frequenza, L = lunghezza della corda vibrante, T = tensione e D = densità. I liutai e i cordai conoscevano da molto tempo le implicazioni empiriche di questa legge: quasi tutti gli strumenti ad arco hanno corde che producono differenti frequenze possedendo uguale lunghezza e densità (essendo tutte fatte dello stesso materiale: budello di agnello essiccato o, meno frequentemente, di altro animale). La tensione è quindi l'unica variabile, ma esistono limiti fisici imposti a questo parametro: il budello ha un punto di rottura (la massima tensione applicabile) che corrisponde approssimativamente ad una frequenza di 260 Hz per metro lineare (qualunque sia lo spessore della corda!) La tensione esercitata dovrà essere ovviamente differente quando usiamo spessori (diametri) differenti, ma il suono emesso prima della rottura della corda sarà lo stesso). Questo significa che una corda di budello in perfette condizioni con una lunghezza di un metro potrà essere teoricamente intonata fino al **c#1** (diapason **a1**=415Hz) punto a partire dal quale la corda si spezzerà inevitabilmente. La tensione di lavoro deve essere un poco inferiore al punto di rottura per conferire alla corda un po' di longevità: la regola empirica dice che si debba intonare 3 mezzi-toni sotto il punto di rottura; nel nostro esempio sarebbe pertanto un **a#**. Il limite opposto (grave) non può essere calcolato aritmeticamente, ma soltanto acusticamente: il limite sarà la tensione minima capace di garantire l'emissione di un suono con una qualità acustica ragionevole. Una corda di maggior spessore emette suoni gravi di migliore qualità comparata con una corda sottile. Il diametro di una corda può essere aumentato

---

<sup>55</sup> Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, parte II, Paris, 1637.

fino ad un certo punto a partire del quale l'inarmonicità dovuta all'inerzia rende ancora una volta inaccettabile la qualità del suono. Il diametro della corda ha anche conseguenze pratiche nella capacità della punta del dito della mano umana di interrompere la vibrazione in un determinato punto della corda: i *violoni* avevano i tasti anche per aiutare il musicista a schiacciare corde di notevole diametro più facilmente ed efficacemente nel punto voluto.

D'altro canto aumentare la lunghezza della corda vibrante obbliga il musicista a suonare strumenti enormi e molto poco ergonomici. Resta il fattore densità: da tempo i liutai cercavano di aumentare la densità del budello per migliorare la qualità del suono nelle corde gravi. All'inizio del XVII secolo era stata sperimentata una tecnica per appesantire il budello organico con dei metalli. Mimmo Peruffo ci spiega:

[...] l'applicazione di un'idea fortemente innovativa: l'incremento del peso specifico del budello da utilizzare per fare le corde dei bassi mediante opportuni trattamenti di carica con sali di metalli pesanti pigmentati in rosso cupo o marrone. Nell'iconografia musicale del Seicento non è infatti infrequente osservare che le corde dei bassi si presentano con colorazioni completamente differenti da quella gialla, tipica del budello naturale, in favore del rosso cupo fino al marrone e che queste colorazioni compaiono proprio là dove oggi si utilizzano i bassi moderni. Ma la conferma più autorevole è venuta dai diametri dei fori per le corde basse nei ponticelli (quelli ritenuti originali, naturalmente) di liuti sopravvissuti e presenti nei musei: tali fori si presentano troppo sottili perché una corda di budello naturale, qualora posta in giusta intonazione, possa poi possedere tensioni di lavoro sufficienti, a meno che non sia stata opportunamente appesantita.<sup>56</sup>

I risultati raggiunti con questa tecnica furono parziali e poco soddisfacenti e la ricerca di una soluzione del problema continuò nei decenni a seguire.

Negli anni '60 del XVII secolo si sperimentò un'innovativa tecnica per appesantire le corde: un sottilissimo filo di metallo (in un primo tempo fu utilizzato l'argento per la sua duttilità) avvolgeva il budello aumentando il suo peso specifico a parità di diametro. Il processo fu possibile grazie a una scoperta tecnologica di cruciale importanza: la tecnologia capace di trafilare il metallo in fili con diametro sufficientemente sottile da poter essere avvolto in spirale su una corda di minugia. L'obiettivo di aumentare il peso specifico del budello permettendo la produzione di suoni più gravi a parità di lunghezza della corda vibrante era stato finalmente realizzato.

Queste nuove corde cambiano profondamente le possibilità di accordatura degli strumenti gravi ad arco e non solo. Mimmo Peruffo scrive a proposito di questa innovazione:

---

<sup>56</sup> Peruffo, Mimmo, *Tipologie, tecniche manifatturiere e criteri di scelta delle montature di corda per violino tra il XVIII e XIX secolo in Italia*, p.4. <http://www.aquilacorde.com/images/pdf/cordeviolino.pdf>

La più antica testimonianza cartacea manoscritta a nostra disposizione risale al 1659: ‘Goretsky hath an invention of Lute strings covered whith silver wyer, or strings which make a most admirable musick. Mr Boyle.’; ed ancora: ‘...string of guts done about with silver wire, makes a very sweet musick, being of Goretsky's invention...’. A questa seguì in ordine temporale il Trattato per Viola da gamba di John Playford del 1664, il quale rappresenta per così dire l'annuncio ufficiale dato al mondo musicale del tempo, e poi da altri. La diffusione di questi nuovi e più efficienti bassi non sembra tuttavia rapida come potrebbe apparire se il violista da gamba Sainte Colombe le introdusse in Francia solo verso il 1675 e in Italia, paese da sempre produttore di rinomate corde armoniche, se ha notizia dal 1677; risale comunque al 1685 la prima raffigurazione pittorica europea a noi nota di un violino in cui si può osservare che la quarta corda bassa è bianca rispetto alle tre più acute giallo scuro: filata con tutta probabilità in argento o rame argentato. Le conseguenze in campo costruttivo e musicale di questa nuova scoperta furono assai profonde [...]<sup>57</sup>

Non si sa dove si realizzò questa scoperta tecnologica. Bologna era, nel XVI secolo, un importante centro di produzione di corde ed esistono indizi che la indicano come uno dei primi centri ad applicare questa tecnologia. Stephen Bonta<sup>58</sup>, musicologo i cui studi pionieristici negli anni '70 e '80 hanno aperto nuovi cammini nella ricostruzione dell'evoluzione dei bassi da Braccio e da Gamba, difende questa teoria citando John Dowland che, nel 1610, consigliava i suoi colleghi e alunni a comprare corde bolognesi. Bonta, nello stesso articolo, presenta anche una nota spese della Chiesa di Santa Maria Maggiore a Bergamo datata 3 di Marzo del 1701 dove si legge:

Lista delle corde p[er] il Violone di S[an]ta Maria

|  |       |
|--|-------|
| il Canto                               | L 2—  |
| la Seconda                             | L 3—  |
| la Terza                               | L 5—  |
| la quarta coperta d'Argento di Bologna | L 8—  |
|  | ————  |
|  | L 18— |

Conclude infine il suo “From violone to violoncello...” in questo modo:

If the invention of the wire-wound string took place, as we have suggested, in Bologna, it is not unreasonable to speculate that this was so because it was a university town, and that consequently there would have been those in the town who had read and absorbed the importance of Mersenne's laws on the vibration of strings, published some thirty years earlier in 1636. (Clearly the problem of thick gut strings had been around for a very long time; it arose, in fact, the first time a bow was put to a string.) It hardly seems likely that a

---

<sup>57</sup> Peruffo, Mimmo, “Italian violin strings in the eighteenth and nineteenth centuries: typologies, manufacturing techniques and principals of stringing” (Updated version of the original article in *Recercare* IX, 1997, pp.155-203).

<sup>58</sup> Bonta Stephen, “From Violone to Violoncello: A Question of Strings?”, *JAMIS* III, 1977.

string maker would have been such a reader, or, left to his own devices, would have brought about such a radical change in string design.<sup>59</sup>

Fu esattamente in Bologna che il termine violoncello fu coniato e si affermò; una relazione tra lo sviluppo tecnologico delle corde e la nascita del termine violoncello, che accadde pochissimi anni dopo, ci sembra piuttosto legittima.

Ora con la diffusione delle nuove corde rivestite in argento diventa possibile intonare il bassetto una 5° sotto o aggiungere a questo una 5° corda grave (C): questo “nuovo” strumento è di fatto un violone piccolo (letteralmente = violoncello) strumento che si poteva continuare a suonare anche da Spalla (è il violoncello da spalla alla moderna di Bismantova<sup>60</sup>) o appeso in posizione verticale.

Negli anni tra il 1674 e il 1693 a Bologna troviamo frequentemente l’uso di un altro termine probabilmente sinonimo del violoncello: bassetto (di viola). Questo termine sembra identificabile con un editore: Giacomo Monti di Bologna.

Un altro termine degno di nota è il violoncino (o violonzono<sup>61</sup>).

The term “violoncino” for an instrument now indistinguishable from a violoncello is first encountered in a volume of sonatas by G.B. Fontana (Venezia, 1641). The earliest known use of the term “violoncello” is in Giulio Cesare Arresti’s *Sonate op.4* (Venezia 1665).<sup>62</sup>

Violoncino è un termine ambiguo apparso per la prima volta nelle 18 Sonate di G.B. Fontana pubblicate in Venezia nel 1641 (pubblicazione postuma: il Fontana morì a causa della peste circa 10 anni prima a Padova) ed è proprio in ambienti veneziani che questo nome resta in uso durante alcuni decenni. Stephen Bonta, in un 2° lavoro ugualmente importante (“Terminology for the Bass Violin in Seventeenth-Century Italy”), ci illustra la controversa attribuzione del termine violoncino:

In our previous study it was suggested that there is evidence of the existence of the smaller form of the bass violin before the advent of the violoncello in the 1660's. [...] Yet even without trustworthy organological evidence we can still adduce some terminological and musical evidence to suggest that such an instrument in fact existed before the 1660's. But since the term *violoncello* was yet to be invented, we are obliged to look for some other name, probably another diminutive form of the term *violone*. And it must be a name associated with music for the church since, as we have seen, it is doubtful that the bass viola da gamba was used in church. One candidate is *violoncino* a term that appears off and on from the 1640's through at least the end of the seventeenth century, and always in connection with a concertante bass part in *sonate da chiesa* or vocal music for the church. [...] But since the collection was published some ten years after Fontana's death by a friend from Brescia, there is some question as to whether or not Fontana was the one to specify the violoncino as an alternative bass instrument for many of the sonatas, or the violonzono

---

<sup>59</sup> Bonta Stephen, “From Violone...” op. cit. nota n.117.

<sup>60</sup> Bismantova, Bartolomeo, *Compendio Musicale*, Manoscritto, Ferrara, 1677.

<sup>61</sup> Questo termine appare nella parte del basso della Sonata n.9 di G.B.Fontana (1641).

<sup>62</sup> Marx, Klaus, “violoncello”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

for Sonata 9. In any case the compass required is D-d'. In 1653 the term *violoncino* crops up in Bergamo shortly after Maurizio Cazzati was appointed maestro di cappella in Santa Maria Maggiore, and in the company of the violone and viola. Five years later the term again appears in association with Cazzati's name, this time, however, at San Petronio in Bologna, and again shortly following his appointment as maestro di cappella. [...]But why, then, one may ask, are there two terms for the same instrument in Bologna? What is wrong with the term *violoncino*? Why must one invent a new one? We have already proposed an explanation for this: the difference between violoncino and violoncello resides in the material used for the bottom string; that on the violoncello was wirewound.<sup>63</sup>

Possiamo concludere quindi che il termine violoncello si affermò gradualmente nell'arco di per lo meno cinquant'anni vincendo la concorrenza di altri termini quali: violoncino, violonzono, bassetto di viola ma anche viola, violone piccolo o violonlino (Bonta<sup>64</sup>).

Nella città di Ferrara, nel 1677, Bartolomeo Bismantova, virtuoso di cornetto, scrive il suo *Compendio Musicale* (rimasto manoscritto) dove descrive il violoncello da Spalla definendolo "alla moderna", riferimento che fa supporre a una pratica da poco entrata in uso. Ora un basso suonato da Spalla non era una novità di quegli anni: la novità sta nell'accordatura descritta dal Bismantova: **C o D-G-d-a!**

Prima del 1660 esistevano quindi violoni piccoli (bassetto, bassa viola, violoncino, violetta da braccio ecc...) di misure variabili, ma molto probabilmente sempre inferiori al violoncello moderno e accordati in **F** e **G**, e mai al di sotto di questo limite (usavano corde in budello non rivestito). Erano suonati in piedi in posizione sia verticale che orizzontale (probabilmente, ma non necessariamente in funzione delle dimensioni: verticale gli strumenti più grossi e orizzontale quelli più piccoli). Per suonarli in posizione verticale era uso praticare un foro sul fondo dello strumento rivestito con anello in metallo per agganciare un uncino. Questo foro è presente in alcuni strumenti antichi (il violoncello dei fratelli Amati a 5 corde conservato nella Royal Academy di Londra ne è un esempio); la sua presenza denuncia che era usato in una posizione sospesa non orizzontale. Jambe de Fer, già nel 1556, ci illustra questa pratica dell'uso di un gancio di ferro:

L'italien l'appelle Violon da Braccia ou violone, par ce qu'il se soustient sus les bras, les uns avec escharpe, cordons, ou autre chose, le Bas à cause de sa pesanteur est fort malayse à porter, pour autant i lest attaché au doz dudict instrument bien proprement: à celle fin qu'il n'empesche celuy quien ioue.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Bonta Stephen, "Terminology for the Bass Violin...", op. cit, p.24.

<sup>64</sup> Bonta Stephen, "From Violone to Violoncello..." op. cit.

<sup>65</sup> Jambe de Fer, Philibert, *Epitome Musical*, Lyon, 1556, p.63.

"L'italiano lo chiama violon (violino) da braccia o violone, perché si sostiene sulle braccia, alcuni com una sciarpa, cordoni, o altra cosa, il Basso a causa della sua pesantezza é piuttosto scomodo da

Stephen Bonta ci aiuta anche a capire l'evoluzione del violone, termine ambiguo che identificò genericamente gli strumenti gravi di entrambe le famiglie delle viole. A partire di un determinato momento il termine violone (senza ulteriori aggettivi) cominciò ad includere gli strumenti di 12 e 16 piedi mentre continuava ad identificare quelli di 8 piedi.

The violone began to disappear--as a bass, not a contrabass, instrument--at just about the same time as the tenor viola. It was increasingly displaced by the violoncello after 1700. Italian makers, with few exceptions, ceased making the larger violoncello--what we call the violone--at about the same time. And since many of the older instruments were cut down in size not only the term but also the instrument vanished.<sup>66</sup>

Da Bologna il termine violoncello viene progressivamente accettato a Venezia nei primi anni del XVIII secolo e oltre vent'anni dopo anche a Roma.

The term *viola* for the bass violin persists in San Marco until at least 1708 but beginning in 1688 the violoncello gradually replaced the viola. So this viola appears to be a bass violin. But of what size? Since, as we have seen, the term *violoncino* was in use in Venice from 1656, and specifically at San Marco in 1687 and 1694, it seems likely that the viola was (or closely resembled) what would have been called outside Venice a violone — that is, our larger violoncello. Such an interpretation is supported by the illustration of the viola that appears in Bonanni's *Gabinetto Armonico* (1723).<sup>67</sup>

---

transportare, tanto che è sostenuto con un piccolo gancio dentro di un anello di ferro, o altra cosa che è attaccata esattamente al fondo dello strumento: in modo che chi suona non abbia impedimenti.”

<sup>66</sup> Bonta Stephen, “From Violone...” op.cit., p.12.

<sup>67</sup> Bonta Stephen, “From Violone...” op.cit., p.19-20



**Figura 16:** F. Bonanni, *Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori indicati e spiegati*, Roma, Placo, 1722.<sup>68</sup>

### ***Antonio Stradivari l'inventore del violoncello: un mito da sfatare***

Al famoso liutaio di Cremona è stata molte volte attribuita la paternità del violoncello. Quello che in realtà realizzò fu un modello di violoncello del quale oggi si conserva un disegno in carta nel Museo Stradivariano di Cremona, modello conosciuto come “forma B”. La “forma B”, che vede la sua prima applicazione nei violoncelli costruiti a partire dal 1707, è considerata da molti il coronamento di un lungo percorso evolutivo e rappresenta la nascita del violoncello come lo conosciamo oggi. Questo luogo comune è infondato.

La “forma B” si impose in tutto il mondo negli ultimi decenni del XVIII secolo, quando l'industria artigianale francese e tedesca produsse grandi quantità di violoncelli utilizzando il modello della “forma B”. Questa forma continua ad essere il modello perfetto al quale si ispirano oggi i liutai e l'industria degli strumenti da studio. Fu così

---

<sup>68</sup> A p.101 si legge: ‘L'immagine seguente è in atto di suonare un'istromento simile nella figura al Violino, mà per la grandezza che hà è nominato *Viola*'. Si noti la posizione prona della mano destra, l'assenza di tasti e il numero di corde e anche la presa d'arco prona: lo strumento è chiaramente un violoncello (piuttosto grande).

dato al Maestro di Cremona il merito di aver “inventato” il violoncello. Stradivari, però, non fu il primo ad arrivare alla dimensione definitiva dello strumento (i 75,5 cm di cassa armonica): prima di lui, negli anni novanta del XVII secolo, liutai usciti dall’atelier di Nicola Amati, pure lui cremonese, come Francesco Ruggeri, Giovanni Battista Rogeri, Andrea Guarnieri costruirono strumenti di misure prossime alla “forma B”. Altri liutai arrivarono vicini a questo risultato fuori da Cremona: furono Giovanni Grancino a Milano e Matteo Goffriller a Venezia. Un altro aspetto da demistificare: Stradivari non terminò la sua ricerca nel 1707. In realtà utilizzò la “forma B” dal 1707 al 1726 applicandola a venti violoncelli (conosciuti), ma a partire dal 1726, ormai alla fine della sua carriera, introdusse una variante: la “forma B piccola”. Con questa ridusse la misura totale della cassa armonica progressivamente: prima di 1,5 cm, poi di 4 (nel violoncello chiamato “Pleeth” del 1730 circa) e ancora di 6 cm (nel violoncello “Josefowitz”, del 1732). È importante ricordare che la “forma B piccola” non sostituì la “forma B”, si trattò probabilmente di richieste fatte da acquirenti e rispondeva pertanto ad una necessità di mercato. Antonio Stradivari è stato così autore di per lo meno due “violoncelli piccoli” costruiti alla fine della sua carriera. Esiste, però, su questi due strumenti, un ragionevole dubbio di attribuzione: nel 1732 il Maestro aveva 88 anni, un’età improbabile per un artigiano in attività. Il figlio Omobono Stradivari, lavorava nell’atelier del padre ed è legittimo immaginare la mano del figlio nella realizzazione, per lo meno, di quest’ultimo strumento.

### ***L’arco prono e supino.***

Oggigiorno il violoncello si suona con la mano destra in posizione prona: una posizione mutuata direttamente dal violino. È diffusa l’idea (errata) che la posizione supina sia una caratteristica esclusiva della viola da gamba. Un’indagine iconografica, anche sommaria, evidenzia che così non è stato: il violoncello passò alla posizione attuale della presa d’arco nella 2° metà del XVIII secolo: ovvero nel periodo classico. Corrette la descrive nel suo trattato e la scuola francese, che partendo da Martin Berteau passa per i fratelli Duport e J.B. Janson proseguendo con Cupis e Bréval, che furono tra i primi professori di violoncello nel neonato *Conservatoire de Paris*, consolidarono una scelta che da lì in avanti divenne la regola. Ancora una volta sono obbligato a ricordare che il violoncello barocco non è quello classico e la posizione dell’arco prevalente nell’età barocca è, come vedremo, supina.

Sappiamo che la morfologia degli archi era altamente variabile in tutto il periodo barocco; tutti però avevano una curvatura più o meno convessa ed i crini si situavano ad una maggiore distanza dalla bacchetta rispetto all'arco moderno.

Non abbiamo informazione scritta sulla presa dell'arco della mano destra nel XVI secolo. L'iconografia è in questo caso l'unica fonte disponibile e ci dà una risposta chiara: in questa epoca i bassi suonati in posizione verticale sia in piedi (sostenuti da una corda posta a tracolla) che seduti (in posizione *da gamba* o appoggiati in terra o su un banchetto) erano suonati quasi esclusivamente con l'arco in posizione supina. Fanno eccezione i bassi da spalla, o da collo suonati in posizione orizzontale: per questi strumenti la posizione è necessariamente prona.

La prima informazione di violoni (in questo caso *Basses de violon*) usando l'arco il posizione supina è nell'orchestra di G.B. Lully in Parigi. Muffat, nel suo *Florilegium Secundum*, (1698)<sup>69</sup> afferma che il Maestro obbligava la sua orchestra d'archi (*les petits violons*) a suonare con arcate uniformi, con uguale presa d'arco tra violini e bassi (con il pollice contro i crini e le altre dita sulla bacchetta). L'attività di Lully con l'orchestra comincia negli anni '50 del XVII secolo, in un periodo in cui i bassi da Gamba erano ancora suonati quasi esclusivamente in posizione supina. Mark Smith nel suo interessante articolo *The Cello Bow Held the Violway; Once Common, But Now Almost Forgotten* (in *Chelys* 24) ci ricorda:

It is possible that the royal 'basse' players [in the French court] placed the hand over the bow already well before Lully's time. There is a picture showing cello-like instruments being played this way in entertainments presented by the Queen of France in 1573.

È importante notare che alcuni dei primi virtuosi del violoncello furono anche violinisti: per loro la posizione "da spalla" sarà stata la più naturale e comoda. Si veda a riguardo l'articolo di Gregory Barnett a proposito delle Sonate di Antonio Bononcini<sup>70</sup>.

Dall'articolo di Smith veniamo a sapere che Charles Burney, compositore, musicista e musicologo (come lo chiameremo oggi) scrisse nel 2 agosto del 1770:

It was remarkable that Antonio [Vandini], and all the other violoncello players here, hold the bow in the old-fashioned way, with the hand under it.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> In Wilson, D.K. *Georg Muffat on performance practise*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, p33.

<sup>70</sup> Barnett, Gregory, "The Cello Music of Antonio Bononcini: Violone, Violoncello da Spalla, and the Cello "Schools" of Bologna and Rome", *Journal of Seventeenth-Century Music*: Vol. 5: N.1, 1999.

<sup>71</sup> Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy* (London, 1773), 142.

Burney vide suonare Vandini a Padova nel 1770, quando il violoncellista aveva circa ottant'anni, Vandini apparteneva ormai alla vecchia scuola. Dai racconti di Burney sappiamo di un altro insigne violoncellista che usava a Berlino nel 1772<sup>72</sup>, la posizione supina:

M.Grauel, a violoncello performer in the King's band, played a concerto; it was but ordinary music; however, it was well executed, though in the old manner, with the hand under the bow

Quantz scrive il suo celebre trattato (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*) del 1752. Parlando della tecnica dell'arco tra i violoncellisti dice:

Einige streichen mit dem Bogen so, wie es bey der Viola da Gamba üblich ist, nämlich: anstatt des herunterstrichs, von der linken zur rechten hand, bey den hauptnoten, machen sie den hinaufstrich, von der rechten zur linken, und fangen mit der Spitze des Bogens an. Andere hingegen machen es wie die Violinisten, und fangen denselben Strich mit dem untersten Theil des Bogens an. Diese leßtere Art ist bey den Italiänern üblich, und thut nicht nur bey dem Solospielen, sondern auch vornehmlich bey dem Accompagnement, bessere Wirkung als die erste: [...] <sup>73</sup>

Nel 1752 la posizione prona non era dunque ancora dominante.



**Figura 17:** Stampa di Carlo Buffagnotti in *Sonate per camera* di G.Jacchini op.3 (Bologna, 1688).

### ***I cosiddetti strumenti "ibridi"***

Gli strumenti di entrambe le famiglie delle viole furono oggetto, nei secoli, di un intenso e continuato sforzo di perfezionamento e adattamento alle esigenze dei musicisti e della clientela (dilettanti o collezionisti) in generale. Il proposito era ottenere il miglior risultato sonoro e la miglior maneggevolezza. I liutai lavoravano fianco a fianco con i

---

<sup>72</sup> Burney, Charles, *The Present State of Music in Germany, The Netherlands, and the United Provinces*, London, 1775 (New York, 1969), p.219. Grauel sarebbe Marcus Heinrich Graul, musicista alla corte di Prussia dal 1742 al 1798.

<sup>73</sup> Quantz, Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, Johann Friedrich Voß, 1752, p.212.

“ Alcuni conducono l'arco com'è abitudine nella Viola da Gamba, cioè: invece che in giù da sinistra a destra per le note più importanti, loro fanno una arcata in sù da destra a sinistra, cominciando dalla punta dell'arco. Altri, comunque, procedono come i violinisti, e cominciano le arcate nella parte bassa dell'arco (=dal tallone). Questo ultimo modo è comune tra gli italiani, e produce un miglior effetto, sia nell'accompagnamento che nei soli [...]”

musicisti: famosa fu, negli anni 1782-1792 la collaborazione, a Parigi, tra il fabbricante di archi François Tourte e il violinista italiano G.B. Viotti e i suoi alunni Rode, Baillot e Kreutzer nello sviluppo dello arco moderno (con il profilo convesso della bacchetta).

Per quanto riguarda gli strumenti, se nel caso del violino fu rapidamente incontrata una forma definitiva, lo stesso non si può dire degli strumenti tenore e basso tanto da Braccio come da Gamba. Possiamo, per esempio, constatare che in Europa convissero due modelli di viola da gamba: il modello italiano (più specificamente dell'area Brescia-Cremona centro di produzione per eccellenza di strumenti a livello europeo nei secoli XVI, XVII e, in parte, XVIII) e il modello transalpino. Se quest'ultimo modello corrisponde all'immaginario collettivo di oggi il modello italiano è ugualmente una viola. I liutai di Cremona e Brescia preferirono la forma del violino applicandola ad ogni sorta di strumento a corda strofinata. Una scelta derivata da un'opzione di resa acustica: la morfologia del violino dava i migliori risultati<sup>74</sup>.

Questa varietà di modelli denuncia una promiscuità di forme e soluzioni organologiche che minano la base del teorema secondo il quale sarebbero esistite due distinte tipologie di bassi nel XVI e XVII secolo come se di differenti strumenti si trattasse: il basso di viola da Braccio e quello da Gamba. Avendo la medesima funzione armonica e coprendo grossomodo lo stesso registro saranno stati utilizzati in modo libero dai musicisti: dobbiamo considerare che i compositori di allora non avevano grandi preoccupazioni riguardo eventuali differenze timbriche.

Christopher Simpson, all'inizio del suo celebre trattato *Chelys minuritionum artificio exornata*<sup>75</sup> illustra (Fig.18) i due principali tipi di viola, la prima su modello italiano e la seconda su modello francese/mitteleuropeo. Simpson esprime la sua preferenza per la viola italiana. In alto si legge in latino *Forma Chelyos utravis Minuritonibus apta, sed Prima resonantior*; mentre in basso c'è la traduzione in inglese. *La forma resonantior è la prima (quella simile agli strumenti della famiglia del violino).*

---

<sup>74</sup> Non è una coincidenza che proprio nell'area geografica della pianura Padana nord occidentale si evidenziarono i primi violinisti professionali, altamente specializzati, della storia. Ricordiamo tra tutti Baldassarre de Belgiojoso che ottenne fama internazionale come *sonador de violino* alla corte di Caterina de Medici a Parigi negli anni '60 e '70 del XVI secolo.

<sup>75</sup> Simpson, Christopher, *Chelys minuritionum artificio exornata*, London, W. Godbid, 1665.



**Figura 18:** Christopher Simpson: le due forme della viola da Gamba.

La viola da Gamba, strumento preferito dalla classe sociale alta, si convertì rapidamente in un oggetto da collezionismo, il che motivò la grande cura e ricchezza degli intarsi e decorazioni varie con i quali i liutai d'oltralpe soddisfacevano l'elevata esigenza estetica della classe aristocratica.

Le viole da gamba italiane non sono quindi strumenti ibridi, ma viole pensate per essere suonate più che essere esibite nei salotti. Molti di questi strumenti furono (facilmente) riconvertiti successivamente in violoncelli, destino che toccò anche a una viola di Antonio Stradivari.

Questa tradizione dei modelli di viola italiani è viva ancor oggi. Si veda, ad esempio, lo strumento di Riccardo Antoniazzi, costruito nel 1908 e conservato al Museo degli Strumenti Musicali (Castello Sforzesco, Milano):



**Figura 19:** testa e corpo di una viola da Gamba di R.Antoniazzi, Museo degli Strumenti Musicali, Milano. (foto Edoardo Sbaffi del 10/06/2010).

## ***Conclusioni***

In questo capitolo si è messo in luce il panorama dei bassi di viola da Braccio composto da una varietà di modelli in continua evoluzione in un contesto di sperimentazione costante tanto nella morfologia come nelle possibili accordature. Questo è il panorama da cui nasce la presente ricerca. Nel prossimo capitolo l'attenzione sarà focalizzata sui modelli di violoncello di ridotta dimensione (rispetto al violoncello odierno di 75,5 cm.) a partire dai 45 cm. fino ai 70 cm. e oltre. Questi strumenti potevano essere montati con 4, 5 o, come vedremo, anche con 6 corde.

## Capitolo 3: Il violoncello a 5 corde e il violoncello piccolo a 4 e 5 corde

Presenteremo in questo capitolo le prove dell'esistenza e dell'uso di violoncelli a 5 corde e di violoncelli piccoli a 4 e 5 corde. Le prove sono suddivise in quattro categorie:

- a) fonti letterarie primarie (trattati, dizionari, ecc...);
- b) fonti iconografiche (pitture, stampe, disegni);
- c) partiture: edizioni d'epoca o manoscritti recanti indicazioni specifiche sul tipo di violoncello da usare;
- d) strumenti originali conservati in musei e collezioni nel mondo.

### **Fonti letterarie primarie:**

Leopold Mozart proprio nel primo capitolo del suo celebre *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756), enumerando i differenti tipi di strumenti ad arco in uso nel suo tempo, scrive:

Die siebente Art heißt das Bassell oder Bassette, welches man, nach dem italiänischen Violoncello, das Violoncell nennet. Vor Zeiten hatte es 5. Seyten; itzt geigt man es nur mit vieren.<sup>76</sup>

Questa frase è stata il punto di partenza di questa ricerca. Che violoncello era questo? Che repertorio suonava e a quale periodo lo possiamo attribuire?

Altre fonti primarie ci forniscono ulteriori indizi: nel Dizionario di Brossard del 1703, alla voce violoncello troviamo:

VIOLONCELLE: C'est proprement nôtre Quinte de Violon, ou un petite Basse de Violon à cinq ou six Chordes.<sup>77</sup>

Il riferimento di Brossard alle sei corde lo ritroviamo in Mattheson (1713):

Der hervorragende Violoncello, die Bassa Viola und Viola di Spala, sind kleine Bass-Geigen in Vergleichung der grössern mit 5 auch wol 6. Sayten worauff man mit leichter Arbeit als auff grossen Maschinen allerhand geschwinde Sachen, Variationes und Manieren machen kan insonderheit hat die Viola di Spala, oder Schulter-Viole einen grossen Effect bey dem Accompagnement, weil sie starck durchschneiden und die Tohne rein exprimiren kan. Ein Bass kan nimmer distincter und deutlicher herausgebracht werden als auff diesem Instrument. Es wird mit einem Bande an der Brust befestigt und gleichsam auff die rechte

---

<sup>76</sup> Mozart, Leopold, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, 1756, p.3. Vedasi nota n.7

<sup>77</sup> "VIOLONCELLO : è precisamente la nostra viola, o un piccolo basso a cinque o sei corde." Brossard de, Sébastien, *Dictionnaire de Musique*, Paris, C. Ballard, 1703.

Schulter geworffen, hat also nichts dass seinem Resonantz im geringsten aufhält oder verhindert.<sup>78</sup>

Julie Anne Sadie, descrivendo l'orchestra di Lully nella fine del XVII secolo, conferma:

The basse de violon of the late seventeenth century would seem to have been a five-string cello, tuned one tone lower than the modern instrument and possessing an extra string on top, tuned to d'; in 1695 Sebastien de Brossard defined 'violoncello' as 'notre Basse de Violon, sur tout quand elle est a cinq cordes'.<sup>79</sup>

Nel suo *Essai sur la musique ancienne et moderne* del 1780 J.B. La Borde descrive strumenti e generi musicali raccontando alcuni episodi e storie relative agli interpreti più famosi. Alla voce *violoncelle* La Borde ci racconta a proposito del presunto primo grande violoncellista Francese: tal Padre Tardieu de Tarascon (in Provenza).

#### Violoncelle

Instrument qui a succédé à la Viole pour accompagner dans les Concerts. Il est fait comme le Violon, excepté qu'il est beaucoup plus gros, & se tient entre les jambes.

Le P. Tardieu, de Tarascon, frère d'un célèbre Maître de Chapelle de Provence, l'imagina, vers le commencement de ce siècle ; il le monta de cinq cordes, ainsi accordées.

ut, sol, re, la, re ;

Bourdon, deuxième, troisième, quatrième, chanterelle ;

Il fit une prodigieuse fortune avec cet instrument, dont il jouait bien. Quinze ou vingt ans après, on réduisit Violoncelle à quatre cordes, en lui ôtant sa chanterelle re.<sup>80</sup>

Secondo Mozart, Mattheson, Brossard e La Borde il violoncello a 5 corde (tanto da Spalla come da Gamba) era considerato, nella metà del XVIII secolo, un progenitore del violoncello a 4 corde e il suo uso era considerato comune, per lo meno in Francia e in

---

<sup>78</sup> Mattheson, Johann, *Das Neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg, 1713, pp.285-286.

“L'eccellente Violoncello, la Bassa Viola e la Viola da spalla, sono piccoli Bassi da braccio simili a quelli più grossi con cinque o sei corde nei quali possono essere suonati qualunque tipo di passaggi veloci, variazioni e movimenti molto più facilmente che negli strumenti di maggior dimensione ossia la Viola da Spalla è particolarmente d'effetto nell'accompagnamento dove può suonare più chiaramente che qualunque altro strumento basso. Lo strumento è fissato al petto con una fascia e poi appoggiato sulla spalla destra in modo che la vibrazione non venga pregiudicata.”

<sup>79</sup> “Il nostro basso (di violino= violoncello) soprattutto quando è a cinque corde.”

Sadie, Julie Anne, “Bowed Continuo Instruments in French Baroque Chamber Music”, *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 105, 1978 - 1979, p.37.

<sup>80</sup> “Violoncello

Strumento che è succeduto alla Viola (da Gamba) nell'accompagnamento dei concerti. È fatto come un violino salvo che è molto più grosso e si tiene tra le gambe.

Il Padre Tardieu, di Tarascon, fratello di un celebre Maestro di Cappella della Provenza, immaginiamo, all'inizio di questo secolo; montò le cinque corde, così accordate:

do, sol, re, la, re;

Bordone, seconda, terza, quarta, cantino;

Egli fece una prodigiosa fortuna con questo strumento, che suona bene. Quindici o venti anni dopo, ridusse il Violoncello a quattro corde, togliendo il cantino re.”

parte anche in Germania, fino a qualche decennio prima. Il riferimento alle sei corde crea un dilemma: non è ipotizzabile nessuna accordatura per intervalli 5° o anche di combinazioni di 4° e 5°. Nessun strumento, le cui corde abbiano il medesimo diapason (lunghezza della corda vibrante) può essere accordato con un tale intervallo tra la prima e l'ultima corda. Possiamo solo supporre che lo strumento in questione fosse accordato con una successione di 4° (o altra combinazione di intervalli inferiori alla 5°, in ogni caso assomigliando pericolosamente all'accordatura di una viola da Gamba) e che gli sia stato dato il nome violoncello seguendo uno stile di classificazione degli strumenti musicali (e di terminologia degli stessi) piuttosto libera e sicuramente meno accurata rispetto al modo di procedere odierno.

### ***Fonti iconografiche***

Confrontati con una terminologia spesso contraddittoria e vaga l'analisi iconografica rappresenta un valido campo di investigazione scientifica. I dipinti e le sculture possono degradarsi, ma sono un riferimento "sicuro" di ciò che si faceva in una determinata area geografica e in un determinato periodo. È bene, però, mantenere anche qui il giusto spirito critico: ci sono alcuni artisti poco interessati alla realistica o alla correttezza dello strumento raffigurato o alla posizione del suonatore sia per ragioni estetiche sia per semplice disinteresse. Un caso frequente sono, per esempio, gli strumenti raffigurati con un numero di pioli che non corrisponde al numero di corde disegnato. Bettina Hoffman ci allerta inoltre sul problema dell'iconografia medioevale:

Per il Medioevo la lettura di queste fonti si presenta particolarmente ardua: le raffigurazioni non hanno pretese di realismo e obbediscono spesso più ad abiti mentali che alla realtà, i pittori preferiscono continuare una tradizione iconologica piuttosto che documentare quel che vedono con i propri occhi.<sup>81</sup>

Fatto salvo il necessario spirito critico osserviamo una rilevante quantità di violoncelli più o meno piccoli (ma dovremmo chiamarli bassetti, basse viole, violoncini o violoni) a 5 corde di raffigurati nei secoli XVI, XVII e XVIII.

Segue una rassegna iconografica organizzata per ordine cronologico:

---

<sup>81</sup> Hoffmann, Bettina, *La Viola da Gamba*, Palermo, L'Epos, 2010, p.97.



**Figura 20:** Claesz, Pieter, 1623, Musée du Louvre, Paris. Violone a 5 corde.



**Figura 21:** Van Honthorst, Gerrit, *The Concert*, 1625, Roma, Galleria Borghese. A destra in dettaglio.



**Figura 22:** Palamedesz, Antonie, *Party Scene with Music*, 1635-40.



**Figura 23:** Metsu, Gabriel, *Woman at Her Toilette*, c.1658, The Norton Simon Foundation, Pasadena.



**Figura 24:** Gerritsz, Jacob, 1594 – c.1652, *A Vanitas Still Life with an Angel Blowing Bubbles*, Collezione privata.



**Figura 25:** Molenaer, Jan Miense, 1610-1668, *Merry Company on terrace Sun.*



**Figura 26:** Puget, François, *Réunion de musiciens*, 1688, Musée du Louvre, Paris.



**Figura 27:** Auger, Lucas, 1685-1765 *Amorini musicanti*, olio su tela. L'attaccatura delle fasce sul manico e la presenza dei tasti fa sorgere il legittimo sospetto che di viola/violone da Gamba potrebbe trattarsi.



**Figura 28:** Il violoncellista Giacobbe Basevi detto il Cervetto (1682 – 1783) in una stampa inglese dell'epoca.



**Figura 29:** Il violoncellista Andrea Caporale in una stampa inglese (c.1740).<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Si veda: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Handel\\_regendo.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Handel_regendo.jpg)

Questi sono 10 (di cui 9 inconfutabili) esempi di strumenti a 5 corde distribuiti in un arco temporale di poco più di un secolo (1623-1740). Lo strumento raffigurato nella Fig.21 è più piccolo di un violoncello moderno: le 5 corde in budello nudo montate sullo strumento sollevano un dilemma sulla sua accordatura. Difficilmente si poteva infatti arrivare al C grave senza rivestimento in metallo (il quadro risale al 1625 e le corde rivestite furono “inventate” circa 20 anni dopo) e senz’altro non sarebbe potuto salire oltre il e<sub>1</sub> senza rompere la corda. È improbabile quindi che sia stata rispettata una successione di 5° come sarebbe da aspettarsi per strumenti della famiglia della viola da Braccio. Lo stesso dilemma si incontra nel caso del violoncello a 5 corde dei Fratelli Amati, risalente allo stesso periodo, conservato alla Royal Academy di Londra. La presa dell’arco, dove essa è visibile (Figure 21, 22, 25, 27) è sempre supina meno le ultime due stampe dove osserviamo Caporale e Cervetto suonare con l’arco in posizione prona violoncelli con 5 corde.

Le ultime due immagini di questo paragrafo ritrattano violoncelli piccoli a 4 corde: il primo suonato in posizione verticale appoggiato ad un banchetto (posizione non da gamba) con l’arco tenuto in posizione prona. Del secondo abbiamo solo la comparazione della proporzione dello strumento con il musicista dilettante dove si constata che il violoncello è chiaramente più piccolo di quello che ci aspetteremmo per un adulto.



Figure 1. Bernard Picart, *Print of a Musician*, 1701 (detail). The instrument in this picture is clearly smaller than a full size modern cello, and as Drüner explains, the picture means that such instruments cannot properly be designated 'children's cellos'. The full print is illustrated in Maurice Riley, *The History of the Viola*, vol.1, (Ann Arbor, 1993), p.96.

**Figura 30:** La didascalia è di Badiarov, Dmitry, in "The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice", *Galpin Society Journal*; Apr 2007; 60, p.134.



**Figura 31:** Cornelis Troost (1697 – 1750), *Portrait of a music lover of the Van der Mersch family*, 1736 (Amsterdam, Rijksmuseum).

### ***Il repertorio specifico***

Questo aspetto della ricerca si presenta avaro di piste da seguire: la maggior parte dei compositori barocchi e pre-classici si preoccupavano poco dello strumento che sarebbe stato utilizzato per l'esecuzione della loro musica. Si limitavano spesso a indicazioni generiche come “basso” e “violone” o, più tardi, “violoncello” per includere tutti gli strumenti che avessero un registro equivalente. Gli editori, dal canto loro, erano preoccupati per il rischio di non ricavare incassi dalla vendita di edizioni molto costose immesse in un mercato molto limitato. Indicazioni molto specifiche nelle partiture avrebbero scoraggiato eventuali acquirenti. Badiarov afferma:

Baroque composers, including Bach, did not concern themselves with how instruments were held, or what size they were. The acoustic and symbolic properties of instruments and their tessitura were given absolutely priority over the way they were handled by performers, which was left to the personal preference of the players.<sup>83</sup>

È J.S.Bach che utilizza per primo, nella storia, il termine violoncello piccolo in 9 delle sue cantate composte negli anni '20 del XVIII secolo. Lo strumento si destina al ruolo concertante in arie *a solo*.

Incontriamo l'indicazione di *Cello piccolo* nel manoscritto originale del Concerto in Do Maggiore di G.B.Sammartini databile intorno al 1725-30. Per questo ultimo è legittimo sospettare che si tratti di violoncello da spalla visto che nella prima pagina dell'originale si legge: *Concerto à/ Cello piccolo Conc: è [o] viol:/ 2.Violini/ Viola/ et/ Cembali* l'esecuzione del quale esige chiaramente una diteggiatura violinistica (diatonica). L'accordatura da usare sarà necessariamente **G-d-a-e<sub>1</sub>** un'ottava sotto il violino.

Violoncello piccolo è pertanto un termine coniato nel XVIII secolo; da considerarsi astorico nel XVII secolo, quando questo tipo di strumenti erano semplicemente chiamati violoncelli e ancor prima violoni ovvero bassi di viola, bassetti, ecc... Cominciò ad essere logico aggiungere l'aggettivo "piccolo" quando si arrivò ad un principio di standardizzazione del violoncello nei primi anni del '700. Il violoncello divenne così lo strumento con una cassa di 75,5 cm (la misura della forma B di Stradivari del 1707) e *piccolo* era quello di misura inferiore.

Opere dove un violoncello (con o senza specificazione della misura dello stesso) e/o con 5 corde è direttamente chiamato in causa dal compositore o dall'editore sono molto poche. Quello che segue è un elenco in ordine cronologico:

**1-** Charpentier, Marc-Antoine, Sonate [H.548] (data incerta 1685 o 1686)

*Sonate/ pour 2 flutes Allemande,/2 dessus de Violon, une/ Basse de Viole, une basse de Violon/ a 5 cordes, un clavecin et/ un Teorbe*

Fonte: F Pn [Vm7. 4813

La Sonata è in effetti una *Suite* costituita da un Grave introduttivo e da sei danze intervallate da due recitativi: uno scritto per la viola da Gamba e l'altro per il violone. Il violone (a cinque corde) ha, nel corso dell'intera Sonata, un ruolo di semplice b.c.; nel suddetto recitativo e nella *Bourrée* che segue, però, la scrittura diventa improvvisamente rapida e si sposta nel registro acuto. Charpentier alterna qui le chiavi di F4 e C3.

---

<sup>83</sup> Badiarov, Dmitry, "The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice", *Galpin Society Journal*; Apr 2007; 60, p.127.

Interessante e curioso è il commento scritto dal compositore nelle partiture dei violini e dei flauti (che non suonano in quella pagina) nel momento in cui il violone esegue il recitativo e la Bourée:

La Basse de violon se divertit aussi<sup>84</sup>

In questo caso il *basse de Violon a 5 cordes* è probabilmente uno strumento piuttosto grande accordato **C-G-d-a-d1**, accordatura riportata dal La Borde pochi anni dopo<sup>85</sup>.

2- Bach, Johann Sebastian, Suite n.6 in Re Maggiore n.6 BWV 1012.

Questa composizione fu scritta nel periodo in cui Bach viveva a Köthen tra il 1717 e il 1723. Le parole: “*Suite 6me a cinque cordes*” e un frammento di pentagramma dov’è riportata l’accordatura da usarsi: **C-G-d-a-e1** è tutta l’informazione che Bach ci ha lasciato circa lo strumento per cui questa *Suite* era dedicata. Non è specificata la misura dello strumento: possiamo solo supporre che si tratti di un violoncello relativamente piccolo (in un violoncello standard, con un diapason di 68 cm, il musicista avrebbe serie difficoltà a montare una corda di budello accordandola in **e1** visto che il punto di rottura del budello è molto prossimo a questa misura della corda vibrante).

3- Bach, Johann Sebastian, Cantate BWV 6-41-49-61-68-85-115-163-175-180-183-199. Sono cantate dove il violoncello esegue parti concertanti (in arie con voce solista e, a volte, altri strumenti) con tessitura molto alta usando chiavi (C3 e G2) tradizionalmente non utilizzate per il violoncello. Vanscheeuwijck ci illustra:

[...] a number of Bach’s cantatas (including bwv 6, 41, 49, 68, 85, 115, 175, 180 and 183) explicitly ask for a ‘violoncello piccolo’ and use a higher tessitura on the instrument, almost comparable to the range of the sixth suite à cinq cordes. Only cantatas bwv 6, 49, 85, 180 and 183 can be played on a four-string instrument tuned an octave below the violin ( G–d–a–e1), whereas others, such as bwv 41, 68, 115, 175 and 199, work best on a five-string instrument tuned C–G–d–a–e1. Yet others, such as the Mühlhausen *Ratwechselkantate* bwv 71 (1708), have a demanding ‘violoncello obbligato’ part (extension G–e1) written in c 3 alto and g 2 treble clef (and also c 4 tenor and f 4 bass clef in the score), and the cantata bwv 163 calls for two *obbligato* violoncello parts. In some of these cantatas (for example, bwv 6, 41 and 49) the violoncello piccolo part appears in the first violinist’s part and is mostly notated in g 2 treble clef. In others, the part is written in c 3 alto clef ( bwv 6, 115 and 180) or in c 4 tenor clef ( bwv 68, 175 and 183), in most cases including more or less extended passages in f 4 bass clef.<sup>86</sup>

Rilevante è l’informazione che nelle cantate Bwv 6, 115 e 180 il manoscritto si trova inserito nella parte del 1° violino: un indizio che rivela che le stesse erano eseguite da un

---

<sup>84</sup> “Il violone è divertente suonato così.”

<sup>85</sup> La Borde, Jean Benjamin de, *Essai sur la musique ancienne et moderne...* op.cit.

<sup>86</sup> Vanscheeuwijck, Marc, “Recent re-evaluations of the Baroque cello and what they might mean for performing the music of J. S. Bach”, *Early Music*, Vol. 38, n.2, 2010, p.184-185.

violinista che, probabilmente, imbracciava per l'occasione un violoncello piccolo da spalla. Bach non usa mai l'indicazione di violoncello piccolo nelle parti non solistiche riservando questo strumento esclusivamente per le arie *a solo* (una per ciascuna cantata).

**4-** Sammartini, Giovanni Battista, MS: BER Mus. ms. 19396/30.

La data della composizione è sconosciuta: prima del 1762 (Jenkins, Newell) o 1726-30 (Gehann, Anne Beate).

Nella prima pagina del manoscritto leggiamo:

*Concerto à/ Cello piccolo Conc: è [o] viol:/ 2.Violini/ Viola/ et/ Cembali*

**5-** Boccherini, Luigi, 6 Quintetti Op.27 (1779).

Questi quintetti furono pubblicati in Parigi nel XIX secolo con l'indicazione che la parte del 1° violoncello poteva essere eseguita con un "alto": *Le 1er violoncelle peut être remplacé par l'Alto-violoncelle*.<sup>87</sup> Cristian Speck commenta:

The composer could have intended a particular instrument for the performance of the demanding first cello parts in some quintets. This conjecture is supported by corresponding title additions in the parts of, for example, the edition of the six string quintets, op.27 (1779), published by Pleyel in Paris in 1813 as op.49: 'The first cello can be replaced by an alto cello' ('Le 1er violoncelle peut être remplacé par l'Alto-violoncelle'). This assumption may stem from Pleyel. However, it may stem from Boccherini who sold all his compositions together with rights to Pleyel (letter dated 17 July 1797). All the same, it is highly suggestive that Pleyel proposed an 'alto violoncello' as an alternative instrument, which would have been unusual around 1813. The publisher would certainly have been able to achieve more sales with an arrangement of the string quintet for the standard quintet scoring of two violas. If Pleyel had intended this scoring, however, he would surely have described the alternative instrument as 'alto viola'.<sup>88</sup>

Nello stesso articolo (a p.197) Speck ci informa che in un inventario del 26 Aprile 1787 appare che Luigi Boccherini possedeva un violoncello piccolo (*violon Chico*):

[...] new critical document studies have revealed that in addition to an 'Estayner' (Jacob Stainer), Boccherini did in fact possess a small cello. In a property inventory of 26 April 1787, he describes his two cellos as 'un Violon de Estayner' and 'un Violon Chico' ('a small cello')

Un certo numero di opere, quasi tutte risalenti alla prima metà del XVIII secolo, furono scritte quasi sicuramente per violoncello piccolo a 4 e/o 5 corde. Queste opere non hanno dedicatoria esplicita, ma sono implicitamente attribuibili a violoncelli piccoli per il fatto, per esempio, di non usare mai (o quasi) la corda di C ed essere perfettamente suonabili (guadagnando in suonabilità e qualità dell'esecuzione) con una

---

<sup>87</sup> "Il primo violoncello può essere sostituito da un violoncello contralto."

<sup>88</sup> Speck, Cristian, "Boccherini as cellist and his music for cello", *Early Music*, May 2005, p.209-210.

accordatura **G-d-a-e1**. Mi riferisco, per esempio, alle 6 Sonate di A.Caporale e altre 6 di J.E.Gaillard del 1746 (una edizione di 12 sonate scritte a metà tra i due compositori/violoncellisti e pubblicate a Londra da J.Johnson), ma anche ai duetti di G.Cervetto op.5 dove il 1° violoncello ha la partitura scritta in chiave di violino (G2) e nella edizione (ed. R.Birchall, Londra) è specificato: “Duetts for Two violoncellos or a violin and violoncello”. Il violoncello a 4 corde accordato all’ottava col violino è perfetto per eseguire questi duetti oppure un 5 corde dove la corda grave non viene usata (la stampa nella Fig.28 mostra infatti Cervetto nell’atto di suonare un violoncello a 5 corde). Questa attribuzione “informale” può essere allargata ad altri autori dove l’uso della corda di **C** è raro: B.Marcello o J.Barrière sono i casi più famosi. Esiste la possibilità che la corda grave fosse evitata per motivi acustici o per approssimarsi troppo alla tessitura del bc come suggerisce Valerie Walden<sup>89</sup>: ora, alla luce delle prove offerte da questa ricerca possiamo ipotizzare che questa musica avesse un destinatario preciso: il violoncello piccolo. Con questo strumento era oltretutto possibile eseguire il repertorio violinistico semplicemente leggendo la chiave G2 all’ottava sotto: da La Borde sappiamo che questa pratica era in uso nel XVIII secolo:

[...] Et M. Bertaud fut le Professeur qui contribua le plus à la perfection de cet instrument, par la manière étonnante dont il en jouait. Depuis cet habile Maître, MM. Duport & MM. Janson l’ont porté au dernier degré, en exécutant sur cet instrument tout ce qu’on exécute sur le Violon.<sup>90</sup>

### ***Gli strumenti originali***

Un ultimo aspetto della ricerca è il patrimonio organologico: tenterò compilare una lista degli strumenti originali (violoncelli piccoli a 4 e 5 corde) sopravvissuti dai secoli XVI, XVII, XVIII. La lista sarà necessariamente incompleta necessitando di dati non disponibili (le collezioni private) e altri di difficile accesso: mi riferisco a un inventario degli strumenti conservati nei musei di tutto il mondo. Il numero di strumenti originali integri (privi, cioè, di ritocchi e manomissioni posteriori alla data in etichetta) è purtroppo molto esiguo e non potrà essere certamente rappresentativo della reale varietà degli strumenti esistenti nei secoli XVI, XVII, XVIII. Questo perché il culto per la

---

<sup>89</sup> Walden, Valerie, *One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840*, Cambridge University Press, New York, 1998, P.288-289.

<sup>90</sup> La Borde, Jean Benjamin de, *Essai sur la musique ancienne et moderne, Tome Première*, Paris, Eugene Onfroy, 1780, p.309. “[...] e il Sig. Berteau fu il Professore che più contribuì al perfezionamento di questo strumento, per il modo straordinario in cui lo suonava. Dopo questo abile Maestro, i Sig. Duport e Sig. Janson lo spinsero all’ultimo grado, eseguendo su questo strumento tutto quello che si esegue sul violino.”

conservazione degli strumenti antichi nella nostra società è relativamente recente e corrisponde alla diffusione del concetto di museo di strumenti musicali che avvenne alla fine del XIX secolo. Fino a questa epoca uno strumento che cadesse in disuso perdeva qualunque valore commerciale e finiva facilmente abbandonato e distrutto oppure riconvertito in qualcos'altro che avesse qualche utilità. Gli strumenti antichi furono così successivamente adattati alle nuove esigenze dei musicisti e quindi del mercato. La riconversione degli strumenti antichi, particolarmente quelli con etichette di liutai famosi, divenne un notevole giro di affari per i liutai del XIX secolo, così attrattivo che molti smettevano di costruire nuovi strumenti per dedicarsi esclusivamente alla riconversione. Questa lucrosa attività fu uno dei fattori che contribuirono al declino della scuola liutistica europea in generale e italiana in particolare nel XIX secolo. I liutai non riuscirono più a raggiungere il livello di perfezione degli esponenti della scuola cremonese del XVII e XVIII secolo, epoca conosciuta oggi come l'età dell'oro della liuteria).

Lo scenario descritto è confermato da una lettera datata 1804 dove il famoso collezionista e intenditore profondo di strumenti musicali, il Conte Cozio di Salabue, scrivendo al Conte Alessandro Maggi, elogia la qualità del lavoro dei suoi liutai di fiducia, i Mantegazza, lamentandosi, però che, nonostante vendessero molto cari i loro strumenti nuovi, guadagnavano molto di più con la riparazione degli strumenti antichi adattandoli alla moda contemporanea (*aggiustare li instrumenti alla moderna*)<sup>91</sup>.

Un altro aspetto a considerare è il fatto che molte viole da Braccio del XVI e inizio XVII secolo erano costruite dai propri musicisti i quali, avendo umili origini e vivendo del loro lavoro, non potevano permettersi di acquisire uno strumento di liutaio. Erano quindi strumenti rozzi e probabilmente fragili: non abbiamo oggi nessun strumento sopravvissuto di questi primi decenni di storia.

Un progetto molto interessante è stato realizzato da un gruppo di Musei europei con l'obiettivo di pubblicare online un inventario completo degli strumenti esposti nelle proprie collezioni. Questo progetto è stato coordinato dall'Università di Edinburgh (UEDIN). Il progetto è intitolato MIMO: Musical Instruments Museums Online<sup>92</sup> e spera di servire d'esempio ad altre istituzioni in tutto il mondo.

La lista che è presentata qui è frutto di una raccolta sommaria di informazioni provenienti da varie fonti: libri, articoli, note annesse a registrazioni in CD, ecc. Potrà essere quindi un punto di partenza per future investigazioni.

---

<sup>91</sup> Bacchetta, Renzo, *Ignazio Alessandro Cozio di Salabue*, Carteggio, Milano, 1950, p.426.

<sup>92</sup> [www.mimo-project.eu](http://www.mimo-project.eu)

Non abbiamo garanzie assolute a proposito dell'autenticità, parziale o totale, di questi strumenti. Purtroppo molti dei "tesori" esposti anche in prestigiose istituzioni sono dei falsi storici. Le polemiche ricerche di Karen Moens, tra i quali ricordo l'analisi realizzata alla produzione di Andrea Amati per la corte di Francia<sup>93</sup>, pongono seri dubbi sull'attribuzione di strumenti, anche famosi, fino ad oggi considerati come autentici.

Il primo della lista merita un esame accurato: è lo strumento più antico di questo genere e uno dei pochissimi del XVII secolo. Ancora più rari sono i violoni piccoli risalenti al XVI secolo. John Dilworth, in un articolo uscito nella rivista *The Strad Magazine* dedicato a questo specifico strumento Amati, afferma:

But small cellos, although rare, were also made from the earliest times, including the handful of cellos reliably attributed to Gasparo da Saló c. 1600, which are similar in length to this particular Amati. It might seem an obvious point, but a 70 cm bass instrument is double the length of a violin; in other words it is an octave or bass violin.<sup>94</sup>

Una copia di questo strumento sarà usata nei recital che accompagnano questo lavoro.

#### Collezione della Royal Academy of Music – London:

-Amati Antonio (1540-1607) et Hieronymus (1561-1630)<sup>95</sup>: questo violoncello piccolo a 5 corde è privo di etichetta e fu costruito probabilmente tra il 1600 e il 1620. L'origine di questo strumento presenta alcune incognite: se l'appartenenza alla bottega Amati appare certa (secondo l'*expertise* realizzata da Charles Beare) il manico e la testa dello strumento sono di legno antico, ma probabilmente non originali. La questione è se lo strumento fosse o no originalmente montato con 5 corde. George Stoppani, liutaio e costruttore di corde storiche, espresse la sua opinione, in uno scambio di corrispondenza elettronica dell'8 settembre 2010, che questo strumento potrà essere nato come una viola da Gamba ed essere stato successivamente adattato approfittando della forma così

---

<sup>93</sup> In Moens, Karen, "Andrea Amati and the violins for Charles IX", contenuto nella pubblicazione *Violins, Villaume*, Paris, Cité de la Musique, 1998.

<sup>94</sup> Dilworth, John, "Brothers Amati", *The Strad magazine* (February 2008) p.31-35.

<sup>95</sup> I fratelli Girolamo e Antonio Amati impararono il mestiere nell'atelier del padre Andrea com'era tradizione all'epoca. Dopo la morte del padre continuarono la produzione di strumenti firmandoli con il nome di entrambe: *Antonius et Hieronymus Fr. Amati Cremonen Andrea fil.* Ora sembra che i due fratelli non riuscirono a conciliare la vita lavorativa e Antonio uscì dalla bottega nel 1588 vendendo la sua quota a quanto sembra senza più tornare a lavorarci (morì nel 1607). Per motivi che non sono noti, probabilmente per ragioni commerciali, Girolamo continuò ad usare l'etichetta di cui sopra per quasi tutti gli strumenti prodotti in bottega anche dopo la morte del fratello Antonio. Girolamo morì di peste nel 1630. Su questo argomento si veda l'articolo di Hargrave, Roger, "Amati Brotherly Love Failure", *The Strad magazine* 104, No. 1237 (May 1993), p. 471.

simile ad un violoncello<sup>96</sup>. Lo strumento sarebbe quindi divenuto un violoncello piccolo a 5 corde in un secondo momento, probabilmente con la diffusione delle corde rivestite in metallo avvenuta 30 anni dopo.<sup>97</sup>



**Figura 32:** Cello by A & H Amati, (5 String), Cremona (Royal Academy of Music Museum, London).

-Cello, three quarter size, c.1800: di questo strumento le informazioni fornite dal site della Royal Academy of Music sono scarse. È un esempio dei molti violoncelli piccoli catalogati nelle più diverse maniere, dai tanti musei di strumenti musicali del mondo.<sup>98</sup>

-Francesco Rugeri (1630-1698): lo strumento è datato 1695 con una cassa di 73.9 cm.<sup>99</sup>

Collezione Dolmenetsch, Haslemere, Surrey (UK):

-Jacobus Stainer (1617-1683): violoncello piccolo a 5 corde con 59 cm di cassa armonica.

Collezione Orpheon Foundation (Wien, Austria):

-Carlo Giuseppe Testore (c. 1665 – 1716): Violoncello piccolo Milano, c.1700.

Cassa di 65 cm.<sup>100</sup>

-Anonimo (North Italy) : Violoncello piccolo a 5 cordas, Venezia o Veneto, c.1700.

Cassa 68,9 cm

Diapason 67,7 cm<sup>101</sup>

---

<sup>96</sup> Una viola dei fratelli Amati, con misure molto simili sebbene leggermente più piccola, si trova esposta nell' Ashmolean Museum, Oxford.

<sup>97</sup> <http://www.ram.ac.uk/emuweb/pages/ram/Display.php?irn=881&QueryPage=Query.php>

<sup>98</sup> <http://www.ram.ac.uk/emuweb/pages/ram/Display.php?irn=569&QueryPage=Query.php>

<sup>99</sup> <http://www.ram.ac.uk/emuweb/pages/ram/Display.php?irn=600&QueryPage=Query.php>

<sup>100</sup> [http://www.orpheon.org/oldsite/seiten/Instruments/violoncello/vcpic\\_testore.htm](http://www.orpheon.org/oldsite/seiten/Instruments/violoncello/vcpic_testore.htm)

-Anonimo: Violoncello piccolo, Germania, c.1800.<sup>102</sup>

Musée des instruments de musique (L'Aigle):

-Anonimo: *demi violoncelle*, n° di inventario 980.1.15

Cassa : 62.8 cm.<sup>103</sup>

-Anonimo: falso Stradivari. n° di inventario 980.1.16. Etichetta : "Copie de Antonius Stradivarius Cremm... (effacé) [Cremonensis] faciebat Anno 1721"

Cassa: 62.8 cm.<sup>104</sup>

Nacional Music Museum, Vermillion, South Dakota:

-Ferdinando Gagliano (c.1770–c.1795): Violoncello Piccolo, Napoli, 1793, n° di inventario NMM 3374. Ex colls.: Bellarosa; Herrmann. Witten-Rawlins Collection, 1984.

Cassa 50,8 cm.<sup>105</sup>

Leslie Lindsey Mason Collection at the Museum of Fine Arts, Boston:

- Marcus Snoeck: violoncello piccolo a 5 corde di 121.3 cm di lunghezza datato circa 1720 (Accession number: 17.1731).<sup>106</sup>

Musikinstrumenten Museum der Universität in Leipzig:

-Johann Christian Hoffmann (1683-1750): era il liutaio di fiducia di J.S.Bach. Negli anni tra il 1732 e il 1741 avrebbe costruito 5 violoncelli piccoli da Spalla la cui cassa armonica misura 45,5-45,6 cm in tutti meno uno che misura 43,5 cm. Sono esposti nella sala dedicata a Bach n. di inventario 917 e 918 (erano di sua proprietà); questi due strumenti appaiono nella tabella di Badiarov in Fig.33. Un altro è conservato a Bruxelles nel Musée instrumental.

-Il Museo di Leipzig annovera inoltre nella sua collezione una serie di violoncelli catalogati come piccoli: oltre ai citati di Hoffmann troviamo due strumenti piccoli probabilmente da spalla (inventario n.920, 921) e 7 di maggiori dimensioni (inventario n.926, 930, 932, 933, 934, 935, 936). Questi ultimi hanno una lunghezza totale (non la cassa armonica, quindi) che varia tra i 91,5 e i 115 cm, risalgono tutti al secolo XVIII e

---

<sup>101</sup> [http://www.orpheon.org/oldsite/seiten/Instruments/violoncello/vcpic\\_Ital.htm](http://www.orpheon.org/oldsite/seiten/Instruments/violoncello/vcpic_Ital.htm)

<sup>102</sup> [http://www.orpheon.org/oldsite/seiten/Instruments/violoncello/vcpic\\_ger.htm](http://www.orpheon.org/oldsite/seiten/Instruments/violoncello/vcpic_ger.htm)

<sup>103</sup> <http://mediatheque.citemusique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/ClientBookLineCIMU/recherche/NoticeDetailleByID.asp>

<sup>104</sup> <http://mediatheque.citemusique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/ClientBookLineCIMU/recherche/NoticeDetailleByID.asp>

<sup>105</sup> <http://orgs.usd.edu/nmm/Cellos/Gagliano/3374/GaglianoPiccoloCello.html>

<sup>106</sup> <http://www.mfa.org/node/4469>

sono tutti montati con 4 corde. A questi è necessario sommare alcuni strumenti classificati come “kinder violoncello” e che potrebbero essere in realtà altrettanti violoncelli piccoli.

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg:

-Qui è conservato un non meglio specificato violoncello piccolo (privo di misure) con il n. di inventario MIR 838.

München Stadtmuseum:

-Joseph Paul Christa (1730-1776): datato 1735 (Questa data non si inquadra con i dati biografici del costruttore) è un Violoncello piccolo a 5 corde con cassa di 62,9 cm. Questo strumento è illustrato in Druner, Ulrich<sup>107</sup> a p.106. Anche questo strumento si trova incluso nella lista di Badiarov che completa questo paragrafo.

Musée de la Lutherie et de l'Archeterie (Mirecourt) :

-Pierre Louvet (1730-1774): violoncello fatto a Parigi nel1754, n° di inventario 2003.5.1, (lunghezza totale dello strumento 121,5 cm.)<sup>108</sup>

-François Pillement (1774-1830): violoncello di misura identica al precedente (lunghezza totale di 121,5 cm). N° di inventario 1997.21.1; data stimata di costruzione: fine 1775 - inizio 1815.<sup>109</sup>

Musée du Chablais (Thonon-les-Bains) :

-François Buet (1739-1783): violoncello piccolo datato Settembre 1812. N° di inventario 1973.8.1 misure : Cassa 58 cm, Diapason 52cm.<sup>110</sup>

Strumenti di Antonio Stradivari (c.1644-1737):

Il maestro di Cremona costruì 4 violoncelli di ridotte dimensioni dei quali per lo meno due di essi sono da considerarsi violoncelli piccoli:

“Pleeth” (c.1732) cassa di 71,7 cm.

“Josefowitz” (1732) cassa di 69 cm.

-Giuseppe Gaffino (1720-1786): fece a Parigi nell'anno 1748 un violoncello piccolo a 5 corde. Si veda Van Leeuwen Boomkamp, C. e Van der Meer, J.H., *The Carel Van*

---

<sup>107</sup> Druner, Ulrich, *Violoncello piccolo und viola pomposa bei Johann Sebastian Bach-Zu fragen von Identität und Spielweise dieser Instrumente*, Bach-Jahrbuch 85, 1987, p.85-112.

<sup>108</sup> <http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/ClientBookLineCIMU/recherche/NoticeDetailleByID.asp>

<sup>109</sup> <http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/ClientBookLineCIMU/recherche/NoticeDetailleByID.asp>

<sup>110</sup> <http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/ClientBookLineCIMU/recherche/NoticeDetailleByID.asp>

*Leeuven Boomkamp Collection of Musical Instruments*, Amsterdam, Fritz Knuf, 1971, ex.19.

-Ludovicus Guersan (1713-1781): violoncello piccolo a 5 corde datato 1750. Con questo strumento il violoncellista/gambista Rainer Zipperling ha inciso la 6<sup>a</sup> suite de Bach per l'editrice Flora (Bra sur Lienne, Agosto 2002).

-Paul Laird, nel suo libro: *The Baroque Cello Revival*, ci parla di uno strumento di William Baker (c.1645-1685) montato a cinque corde:

[...] Trevelyan purchased a small bass violin of unusual size made by Baker in 1682. It currently is set up as a five-string cello, which Trevalyan admits is probably not what Baker built, but the instrument is too small to be a good bass violin and too large to be a tenor violin.<sup>111</sup>

Le tabelle in Fig. 33, 34 e 35 sono estratte dal già citato articolo di Dmitri Badiarov *The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa...* e sono state redatte dall'autore con lo stesso intento della presente lista.

Alcuni degli strumenti di questo elenco potrebbero essere considerati viole o violini tenori, oppure viole pompose quando hanno 5 corde invece di violoncelli da Spalla. La differenza risiede nell'altezza delle fasce (*Rib height* in inglese) fattore determinante per stabilire la postura dell'esecutore (sulla spalla o davanti al petto e sostenuto a tracolla con una fascia), ma anche la capacità di emettere suoni gravi con una qualità ragionevole.

---

<sup>111</sup> Laird, Paul, *The Baroque Cello Revival An Horal History*, Scarecrow Press inc., Lanham (Maryland), 2004, p.43.

Table 1. List of surviving instruments (from Drüner, op.cit.; pp.109-111, with additions by the author)

| No                                     | Collection, Attribution  | Total length (cm) | Body length (cm) | Rib height (cm) | Vibrating string (cm) | Number of strings |
|--|--|-------------------|------------------|-----------------|-----------------------|-------------------|
| <b>Viola Pomposa</b>                   |  |                   |                  |                 |                       |                   |
| 1                                      | Halle, Händel House MS.247<br>Probably Bohemian.<br>labeled A.Poluska, Roma 1753.                          |                   | 45.5             |                 |                       | 5                 |
| 2                                      | Nürnberg, German National Museum MIR.836<br>Bohemia, 2nd half of the eighteenth century.                   | 77                | 43.2             | 5.3-5.5         | ca. 42                | 5                 |
| 3                                      | Berlin, Institute of Music Research 2479<br>Germany, late eighteenth century.                              | 78.6              | 45.4             | 6.4-7.2         | 41.9                  | 5 (?)             |
| 4                                      | Berlin, Institute of Music Research 4240<br>Saxony, around 1800.   | 79.1              | 47.2             | 7.7             | 43.8                  | 5 (?)             |
| 5                                      | Leipzig University Music Instrument Museum, 917<br>J.Ch.Hoffmann, Leipzig 1737.                            | 75.5              | 43.5             | 7               |                       | 4                 |
| 6                                      | Ex A.Wilfer<br>J.Ch.Hoffmann, Leipzig 1732.  | 76.3              | 45.5             | 3.8 (?)         | 41.5                  | 5                 |
| <b>Violoncello piccolo of J.S.Bach</b> |  |                   |                  |                 |                       |                   |
| 7                                      | Brussels Music Instrument Museum, 1445<br>J.Ch.Hoffmann, Leipzig.<br>Classified as Viola pomposa.          | 76                | 45.6             | 7.7             | 42.5                  | 5                 |
| 8                                      | Leipzig University Music Instrument Museum, 918<br>J.C.Hoffmann, Leipzig, 1732.                            | 78.5              | 45.5             | 9               | 43.1                  | 5 (?)             |
| 9                                      | Leipzig University Music Instrument Museum, 919 (lost)<br>J.C.Hoffmann, Leipzig, 1741.                     | 78                | 45.5             | 8.75            | 41.1                  | 5                 |
| 10                                     | ex Ulrich Koch,<br>S.Hunger, before or ca. 1750.   | 77.5              | 46               | 8               | 41                    | 5                 |
| 11                                     | Eisenach, Bachhaus. (Buhle 56, Heyde 70)<br>Saxon or Bohemian, mid eighteenth century.                     | 75                | 45.5             | 8               | 42.8                  | 5                 |
| 12                                     | Leipzig University Music Instrument Museum, 921<br>Mosch, Borstendorf, 2nd half of the eighteenth century. | 75                | 46               | 8.3             | 40.8                  | 5                 |

**Figura 33:** tabella di Druner/Badiarov in: Badiarov, Dmitry, “The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice” *Galpin Society Journal*, Apr 2007, p.143.

| No   | Collection, Attribution   | Total length (cm) | Body length (cm) | Rib height (cm) | Vibrating string (cm) | Number of strings |
|--|---|-------------------|------------------|-----------------|-----------------------|-------------------|
| 13 & 14  | New York 2716<br>'Two private owners' (according to W.Schrammek).   |                   |                  |                 |                       |                   |
| Violoncello piccolo (da gamba)                         |   |                   |                  |                 |                       |                   |
| 15   | Leipzig University Music Instrument Museum, 920<br>Klinger, Klingenthal (?), mid eighteenth century.                    | 87.5              | 50               | 9.3             | 47                    | 5                 |
| 16   | Haslemere, England, Dolmetsch Collection.<br>J.Stainer, Absam, before 1683.   | 96                | 47.5             |                 | 45                    | 5                 |
| 17   | Munich, Stadtmuseum, 40-243<br>J.P.Christa, Munich 1735.  | 102.5             | 62.9             | 9.9-10.2        | 58.2                  | 5                 |
| 18   | Amsterdam (?), C. van Leeuwen-Boomkamp Collection, 17<br>J.Boumeester, Amsterdam 1676.                                  | 92                | 53               | 9.7             | 52.8                  | 4                 |
| 19   | Eisenach, Bachhaus, Buhle Nr. 207<br>'Saxon or Bohemian work', 17th or 18th century.                                    | 97.5              | 57.3             | 10.9            | 51.5                  | 4                 |
| 20   | Berlin, Institute of Music Research, 4241<br>J.A.Reichel, Neukirchen, 17..  | 88.1              | 49.2             | 7.6-7.8         | 48                    | 4                 |
| 21   | Vienna, Kunst-historisches Museum, C.110<br>Germany, eighteenth century.  | 93                | 56               | 8               |                       | 4                 |
| 22   | Leipzig University Music Instrument Museum (?), 932<br>attributed to J.Ch.Hoffmann, 1st half of the eighteenth century. | 103               | 59.5             | 11              |                       |                   |
| 23   | Leipzig University Music Instrument Museum (?), 934<br>Italy, attrib. To Brescian school, eighteenth century.           | 91.5              | 58               | 9               |                       | 4                 |
| 24   | Leipzig University Music Instrument Museum (?), 933<br>A. Hoyer, Klingenthal 1759.                                      | 105.5             | 59.5             |                 |                       |                   |
| Additional surviving instruments (added by the author) |   |                   |                  |                 |                       |                   |
| A1   | Paris, La Villette E980.2.495<br>Anonymous, Germany eighteenth century.<br>Classified as Viola pomposa.                 |                   | 47.5             | 7               | 43                    | 4                 |
| A2   | Paris, La Villette E692<br>Anonymous, Italy seventeenth century, labeled Grancino, 1697.<br>Classified as Tenor violin. |                   | 43.5             | 4.5             | 48.5                  | 5                 |
| A3   | Paris, La Villette E980.2.471<br>Anonymous, France eighteenth century.<br>Classified as Tenor violin.                   |                   | 52.5             | 8               | 47                    | 4                 |

**Figura 34:** continuazione della tabella in Badiarov, Dmitry, "The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice" *Galpin Society Journal*, Apr 2007, p.144

| No               | Collection, Attribution   | Total length (cm) | Body length (cm)                                     | Rib height (cm) | Vibrating string (cm) | Number of strings |
|------------------|---|-------------------|--|-----------------|-----------------------|-------------------|
| A4               | Brussels Museum of Music Instruments M2853<br>Aegidius Snoek, Brussels, 1714.<br>Classified as Violoncello piccolo.   |                   | > 45   | ca. 7-8         | ca. 43                | 4                 |
| A5               | St.Petersburg State Museum of Theater and Music, No 1504.<br>Labeled Puncraty Reber fecit Mogonty A° 1785.<br>Classified as Violoncello piccolo.  | 77                |  |                 |                       |                   |
| A6               | St.Petersburg State Museum of Theater and Music, No 1994<br>Labeled Marcus Stainer Bürgerl... Geigenmacher in Lauffen A 1675.<br>Classified as tenor violin.  | 75.3              |  |                 |                       | 5                 |
| A7               | St.Petersburg State Museum of Theater and Music, No 2260.<br>Labeled Rudolf Höss Churst Hof-Lautenmacher in München, 1699.<br>Classified as tenor violin, and described as an intermediate between cello and viola. | 78                |  |                 |                       | 5                 |
| A8               | Moscow State Collection of Music Instruments, No 395<br>Attributed to Antonio and Girolamo Amati 1611.<br>An instrument shaped like cello, and classified as tenor viol.  |                   | ca. 51(?)<br>(53.6 with the stock (end of neck foot) |                 |                       | 6                 |
| A9 <sup>70</sup> | University of California, Berkeley, Department of Music, Morrison Hall.<br>Labeled: Joh. Christian Hoffmann, Leipzig, 1734(? 1732?)<br>Classified as viola pomposa.   | 77                | 45   | 9               | 43                    | 5                 |

**Figura 35:** continuazione di Badiarov, Dmitry, “The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice” *Galpin Society Journal*, Apr 2007, p.145.

### ***Violoncello da Spalla (o da Collo)***

Approfondiremo qui un aspetto che ha dato origine a polemiche e motivato perplessità e scetticismo: il violoncello era o no suonato da Spalla?

Cominciamo con la prova più antica: la già citata frase dall’*Epitome* di Philibert Jambe de Fer:

L’italien l’appelle Violon da Braccia ou violone, par ce qu’il se soustient sus les bras, les uns avec escharpe, cordons, ou autre chose, le Bas à cause de sa pesanteur est fort malayse à porter, pour autant i lest attaché au doz dudict instrument bien proprement: à celle fin qu’il n’empesche celuy qui en ioue.<sup>112</sup>

<sup>112</sup> Jambe de Fer, Philibert, op. cit. p.63.

“L’italiano lo chiama violon (violino) da braccia o violone, perché si sostiene sulle braccia, alcuni com una sciarpa, cordoni, o altra cosa, il Basso a causa della sua pesantezza é piuttosto scomodo da

Questa bella scultura di angelo ligneo realizzato alla fine del XVI secolo mostra la tecnica descritta dal de Fer pochi decenni prima:



**Figura 36:** angelo ligneo che integra un altare scolpito da Peter Spring (c.1593-1613) nella chiesa di Saint-Maurice a Fribourg in Svizzera.

Sembra esserci una tradizione ininterrotta di suonare strumenti ad arco di misure molto differenti in posizione *da collo* che discende direttamente dalla *vihuela de arco* del XV secolo. Nella posizione orizzontale si teneva sospeso con una fascia o cintura che passava sulla spalla sinistra e dietro la schiena esattamente come fanno oggi i chitarristi rock e folk mentre per quella verticale si utilizzava un gancio appeso attorno al collo e che sosteneva lo strumento attraverso un foro nel fondo (come descrive Jambe de Fer e possiamo osservare nella Fig.36). La maggior parte di questi strumenti bassi era di media dimensione scendendo ad un registro di 6 piedi (con il basso intonato in **G** o in **F**<sup>113</sup>). Questo tipo di basso era utilizzato in gruppi strumentali caratteristici che

---

transportare, tanto che é sostenuto con un piccolo gancio dentro di un anello di ferro, o altra cosa che é attaccata esattamente al fondo dello strumento: in modo che chi suona non abbia impedimenti.”

<sup>113</sup> Oltre al citato *Musurgia universalis*, di Athanasius Kircher incontriamo questo tipo di basso, accordato, però in **F** (6 piedi) in Agricola, Martin, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittemberg, Georg Rhaw, 1545, capitolo 10 e in Praetorius, Michael, *Syntagmatis Musici*, Tomus Secundus *De Organographia*, Wolfenbuttel, Elias Holwein, 1619, p.26.

presero il nome di Bande di violini. Le bande di violini<sup>114</sup> (*Bande de Viollons*, in francese) erano formati da musicisti professionisti e nella versione minima erano costituiti da due violini e un bassetto (due soprani e un basso o soprano, contralto/tenore e basso).

Erano per lo più musicisti ambulanti contrattati in occasione di feste e processioni e furono attivi nell'Italia del nord sin dall'inizio del XVI secolo. Nel 1555 la loro fama era tale che una di queste "bande" fu assunta alla corte di Francia dalla madre del re Charles IX l'italiana Caterina de Medici<sup>115</sup> (il re Charles IX sarebbe asceso al trono nel 1560 alla tenera età di 10 anni). Baroncini<sup>116</sup> afferma in proposito:

Si può virtualmente sostenere che intorno alla metà del secolo ogni città di qualche importanza della Padania (area che ancora una volta conferma la sua centralità nella genesi del violino) disponesse, accanto ai "civici piffari", di una "muda di violini".

Questa tipologia di bassi di Viola da Braccio continuarono ad essere costruiti durante tutto il XVII secolo. Paul Laird ci riferisce di un violoncello di William Baker, un liutaio attivo in Oxford tra il 1669 e il 1685, anno della sua morte:

Trevelyan then bought a Baker four-string bass violin. The instrument had been modernized into a cello with a new scroll and neck and a different bridge position. It originally had a hole in the middle of the back, probably to hold a peg on which a strap could be attached to facilitate playing when standing.<sup>117</sup>

Bassi di viola da Braccio di maggiori dimensioni (8-12 piedi) furono utilizzati particolarmente nelle chiese dove potevano essere appoggiati a terra o, orizzontalmente, su balaustre (come in fig.38 e 39) o in altri tipi di supporti.

---

<sup>114</sup> Il termine violini è qui utilizzato nel senso più ampio, come lo usavano nel '500 e '600 ossia per "violini" (al plurale) si intendeva qualunque strumento della famiglia delle viole da braccio indipendentemente dalla misura e dall'accordatura. Il famoso gruppo (che oggi chiameremmo orchestra da camera) dei *24 violons du Roy* non era costituito da 24 violini, ma da un *consort* di strumenti della famiglia del violino che includeva vari *basses de violon*.

<sup>115</sup> Si veda in Ferrari Barassi, Elena, *I violoncelli di Antonio Stradivari*, AA.VV., Milano, Silvana Editore Spa, 2004, p.24. Si veda anche Laird, Paul, *The Baroque Cello Revival*, Scarecrow Press inc., Lanham (Maryland), 2004. p.6.

<sup>116</sup> Baroncini, Rodolfo, "Contributo alla storia del violino nel sedicesimo secolo; i "sonadori di violini" della Scuola Grande di San Rocco a Venezia", *Ricerchare* VI, 1994, p.69.

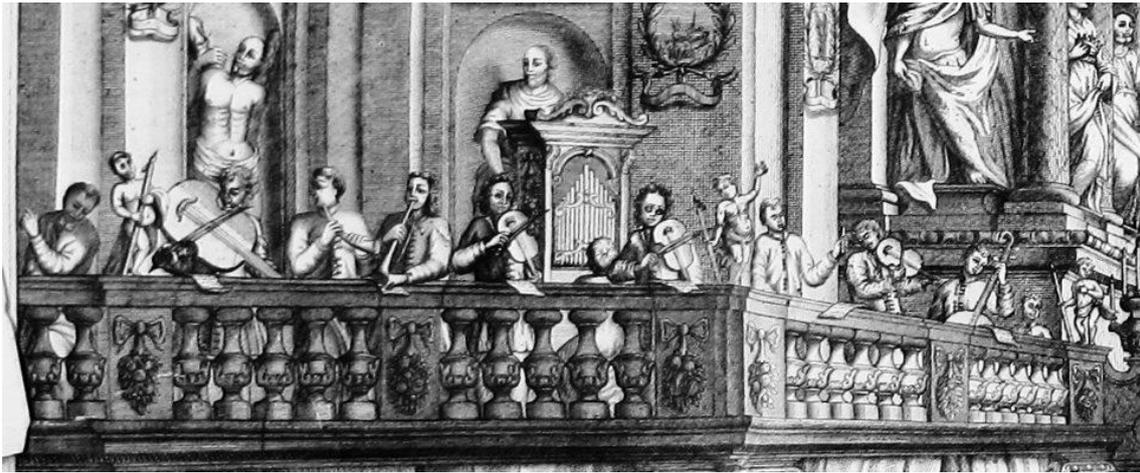
<sup>117</sup> Laird, Paul, *The Baroque Cello...*, op. cit., p.42



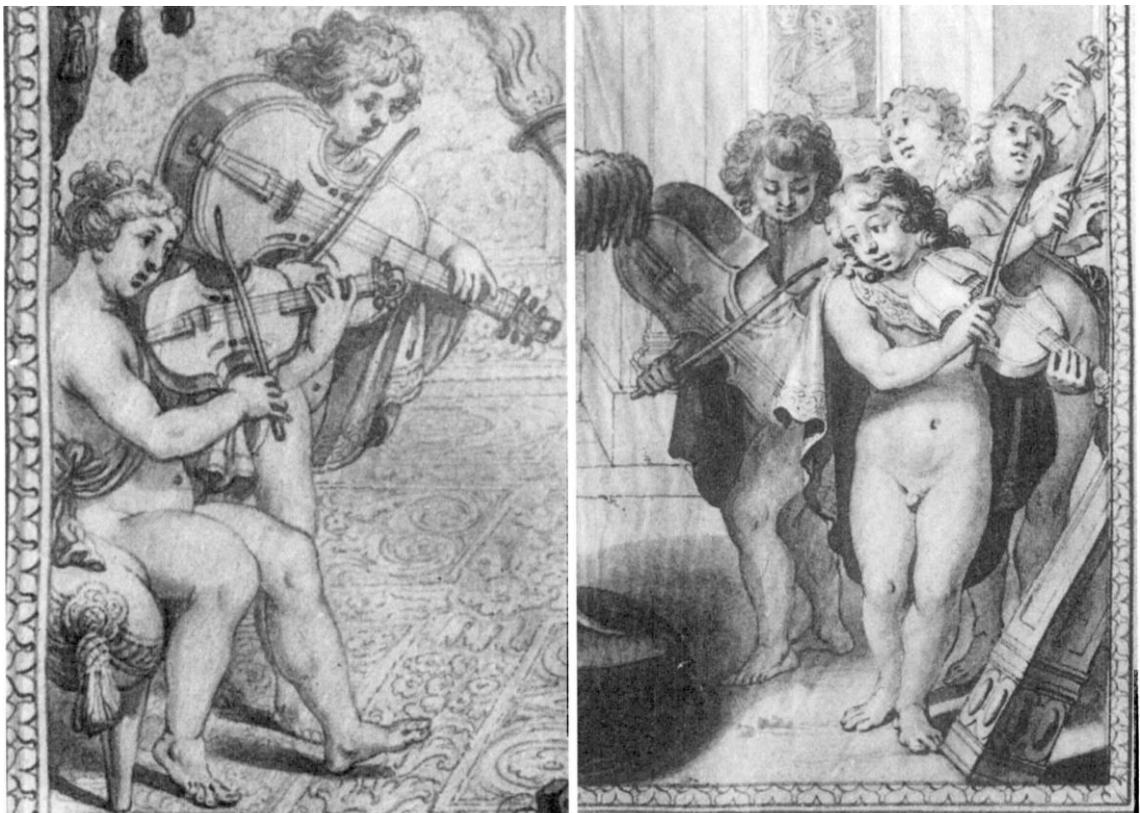
**Figura 37:** Andrea Celesti: *Papa Benedetto III visita il Monastero di San Zaccaria*, 1672. (Venezia, Chiesa di San Zaccaria). Lo strumento rappresentato ha 5 corde.



**Figura 38:** Particolare da una Miniatura in pergamena raffigurante il presbiterio di S.Petronio a Bologna, il 4 Ottobre 1722 dipinta da Leonardo Sconzani. Bologna, Archivio di Stato, Archivio di Regimento Anziani, *Insignia*, Vol XIII, p.37°.



**Figura 39:** Dettaglio dell'*Apparato per l'incoronazione della SS. Vergine* esposto per la detta solenne funzione nella chiesa di S. Nicolò, 3 novembre 1709 (Verona).



**Figura 40:** Abraham Bosse, *La Rhétorique des Dieux*, MS 78C12, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, c.1652.

Oltre un secolo dopo *Jambe de Fer* abbiamo il trattato manoscritto *Compendio Musicale* che padre Bartolomeo Bismantova scrisse a Ferrara nel 1677 dove troviamo un “Violoncello da spalla alla moderna”. Come ho già avuto occasione di affermare, la novità di questo strumento non è la posizione da spalla, ma l’accordatura: (C) **D-G-d-a** resa possibile dalle corde rivestite in argento introdotte pochi anni prima.

Il basso di viola da Braccio fu, in una fase iniziale, necessariamente di dimensioni sufficientemente piccole per poter essere trasportato appeso sulle spalle. Uno strumento più grande, suonato appoggiato a terra o ad un supporto (un banchetto o un corto puntale in legno), entrò a far parte della famiglia delle viole da Braccio in un secondo momento per essere usato in situazioni peculiari dove lo strumento poteva essere appoggiato. Per Segerman:

If the musicians could stay in one place while playing, then a much larger instrument resting on the floor was practical. It was tuned a fifth lower. Both sizes were used. During the sixteenth and seventeenth centuries, the small size was mostly used in Italy while the large size served mostly in France. Both sizes were rarely used in the same locality, and if they were and performed the same musical function, the term 'bass violin' would be, and generally was, sufficient.<sup>118</sup>

Negli ultimi decenni del XVI secolo troviamo quindi due tipologie di bassi da Braccio: una accordata in **F, G** o **c** e un'altra accordata in **G<sub>1</sub>, B<sub>1</sub>** o **C**.

La prima poteva essere suonata tanto da Spalla come da Gamba, ma anche appesa in posizione più o meno verticale mentre la seconda era suonata in piedi o seduti, ma sempre appoggiando lo strumento su un supporto (puntale o banchetto) o semplicemente per terra (pertanto in una posizione non *da Gamba*). Leopold Mozart conferma questo indirettamente dicendo:

Heut zu Tage wird auch das Violoncell zwischen die Beine genommen , und man kann es mit allem Rechte auch eine Beingeige nennen.<sup>119</sup>

Questa frase può avere differenti interpretazioni riassumibili così:

Il violoncello prima del 1756 (anno di pubblicazione del trattato) poteva essere:

- 1) Uno strumento esclusivamente da spalla.
- 2) Uno strumento appoggiato a terra o in altro supporto, ma sempre in posizione verticale.
- 3) La coesistenza dei due modelli precedenti (questa è la nostra interpretazione).

A proposito della posizione da gamba è interessante ed elucidativo il risultato dello studio dell'iconografia esistente: Mark Smith<sup>120</sup> scrive:

[...] while it is a widely-held belief that most Baroque cellists gripped the cello between the legs in a gamba-hold, this is contradicted by the evidence to be found in pictures. Of my

---

<sup>118</sup> Segerman, Ephraim, "The Name "Tenor Violin", *The Galpin Society Journal* Vol. 48, 1995, p.182.

<sup>119</sup> "Al giorno d'oggi anche il Violoncello è tenuto tra le gambe, e uno potrebbe definirlo come Viola (geige) da gamba."

Mozart, Leopold, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, 1756, p.3.

<sup>120</sup> Smith, Mark, "The Cello Bow Held the Violway; Once Common, But Now Almost Forgotten", *Chelys* n.24, 1995, p.60.

assessable reproductions from 1535 to 1730, ninety-six cellos are on or very near the ground, only eight are held in a gamba-hold, and thirty-eight are held up by other means (such as a spike, stool, or rope); and for the period 1731-1800, the numbers are thirty-nine on or very near the ground, thirty-seven gamba-hold, and thirty-eight held up by other means.

È importante ricordare che tra i musicisti di questa epoca era frequente il polistrumentismo; è molto probabile pertanto che i violinisti preferissero suonare in posizione da Spalla quando fossero chiamati a suonare uno strumento grave di accompagnamento; la presa dell'arco sarà stata per loro ovviamente prona. A loro volta per i gambisti suonare da Gamba o in una posizione genericamente verticale sarà stata la scelta più naturale con una presa dell'arco logicamente supina. Ephraim Segerman afferma a questo proposito:

Since training for playing the violin was much more widespread than training for any bass instrument, there often was a shortage of bass players, and an instrument that a violinist can easily play with a minimum of relearning because of the tuning, would often be very useful.<sup>121</sup>

Le due tecniche di esecuzione (con lo strumento tenuto orizzontalmente o verticalmente) ebbero uno sviluppo parallelo nei primi due secoli di storia delle viole da Braccio. Negli anni '60 del XVII secolo il neonato termine "violoncello" venne di conseguenza applicato ad entrambe le tecniche: si dovrà attendere quasi un secolo perchè la tecnica da Spalla/Collo venga abbandonata e verrà fatto in modo molto graduale. Per alcuni decenni infatti il violoncello da Spalla (lo strumento descritto dal Bismantova, ma anche dal Mattheson e che è probabilmente il violoncello piccolo delle cantate di Bach) ebbe un relativo successo tanto da arrivare ad essere identificato come semplicemente "il violoncello", come se questo strumento (da Spalla) fosse l'unico modello/tecnica esistente. Mi riferisco, oltre che ai già citati Bismantova e Mattheson, a Johann Gottfried Walther che pochi anni prima di Mattheson afferma che il violoncello si suona come il violino sostenendosi con la mano sinistra e appeso al collo:

Violoncello ist ein Italiänisches, einer Violadigamba nicht ungleiches Bass-Instrument, wird fast tractiret wie eine Violine, neml. es wird mit der lincken Hand theils gehalten, und die Griffe formiret, theils aber wird es wegen der Schwere an des Rockes Knopff gehänget und durch die rechte Hand mit ein Bogen gestrichen. Wird gestimmet wie eine Viola.<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> Segerman, Ephraim, "The name"Tenor Violin", *The Galpin Society Journal*, Vol. 48 (Mar., 1995), p.185.

<sup>122</sup> "Il violoncello è uno strumento basso Italiano, non dissimile dalla *Violadigamba*, che è suonato quasi come un violino, in particolare è sostenuto e suonato con la mano sinistra ed è, in parte per via del suo peso, agganciato ad un bottone nella giacca e con la mano destra si usa l'arco. È accordato come una Viola."

In un passaggio già citato del Mattheson leggiamo che “Lo strumento è fissato al petto con una fascia e poi appoggiato sulla spalla destra in modo che la vibrazione non venga pregiudicata.”<sup>123</sup>

Per Walther “violoncello” e “viola da spala” [sic] sono sinonimi:

Violoncello, die Bassa Viola und Viola di Spala [ital.] sind kleine Baß-Geigen, [...] <sup>124</sup>

Lambert Smit ci fa notare la prossimità di Bach con il Walther:

in *Praecepta der Musicalischen Composition* by Johann Gottfried Walther, dated 13 March 1708. In this work Walther, who was court musician in Weimar (where in July of that same year, 1708, Bach was to become court musician and organist) defines the Violoncello of Bach's time and environment unequivocally [...] <sup>125</sup>

Nel 1732 un altro autore, Joseph Majer, ammette che il violoncello, strumento che per lui è descritto come da Collo, è però da molti tenuto anche tra le gambe:

Es wird mit einem Band an der Brust befestiget, und gleichsam auf die rechte Schulter geworffen, von vielen aber wird sie zwischen beiden Beinen gehalten. <sup>126</sup>

---

Johann Gottfried Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition* (Weimar, 1708), p.161.

<sup>123</sup> Mattheson, Johann, *Das Neu-eroffnete...* op. cit. 1713, p.285-286.

<sup>124</sup> “Violoncello, la Bassa Viola e Viola da spala sono piccoli bassi da Braccio,” Walther, Johann Gottfried, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig, W.Deer, 1732. p.637

<sup>125</sup> Smit, Lambert, “Towards a more consistent and more historical view of Bach's Violoncello”, *Chelys* Vol. 32 (2004), p. 49.

<sup>126</sup> “È attaccato con una fascia al petto e appoggiato allo stesso tempo sulla spalla destra, da molti però è sostenuto tra le gambe.”

Majer, Joseph Friedrich Bernhard Caspar, *Neu-Eröffneter theoretisch und praktischer Music-Saal*, Halle, 1732, p.99.



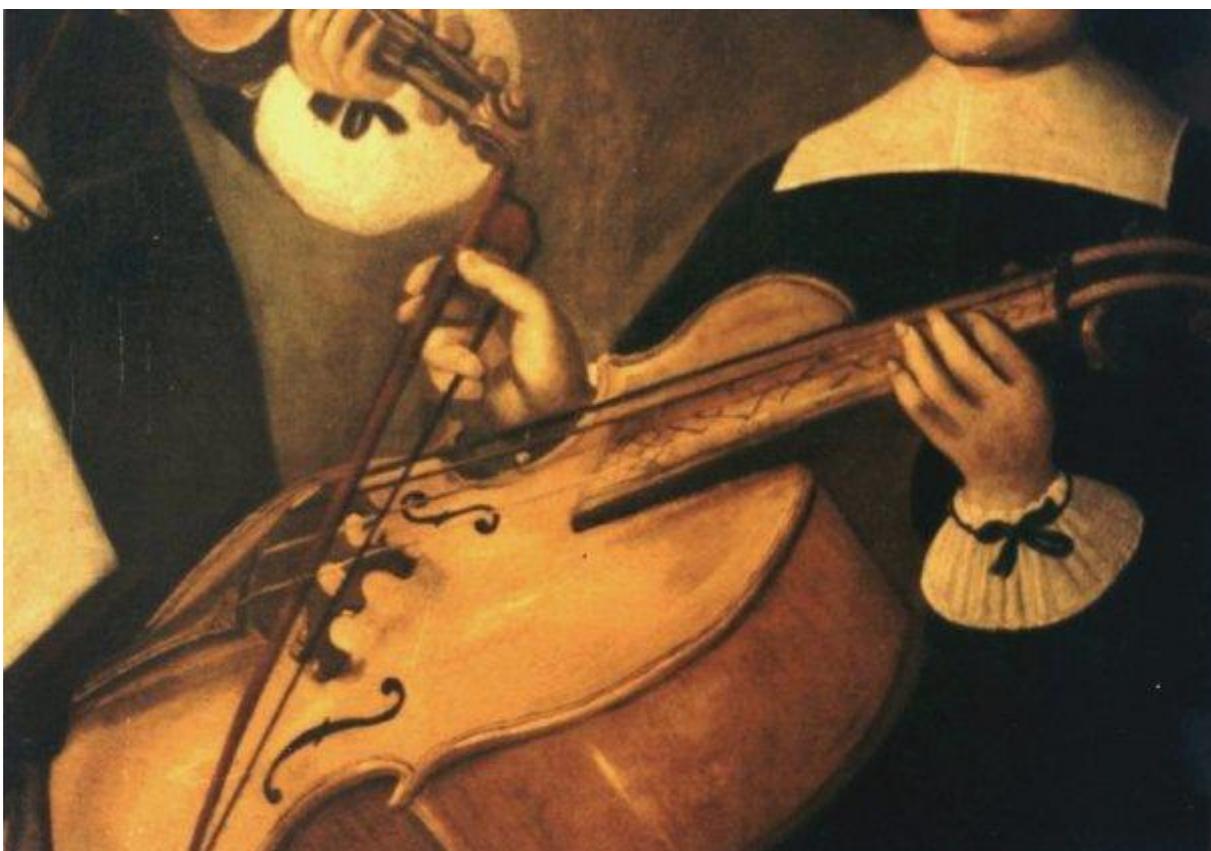
**Figura 41:** Violoncello in posizione da Collo in Ghirardini Stefano (attr.), *Concertino*, c.1730, collezione privata (foto: Stefano Martelli).



**Figura 42:** Particolare della partitura per il violoncello nell'op.IV di Giuseppe Torelli pubblicata da Carlo Buffagnotti nel 1687.



**Figura 43:** Barbelli, Gian Giacomo, dettaglio della *Glorificazione di Maria*, 1641, Crema, S. Maria delle Grazie. (foto Vanscheeuwijck).



**Figura 44:** Quadro attribuito a Martinelli, Girolamo, *Concerto in casa Lazzari*, (Dettaglio) c.1650-60.

### ***Violoncello da Spalla: conclusioni***

Negli ultimi anni vari ricercatori tra i quali ricordo il liutaio Dmitry Badiarov<sup>127</sup>, il musicologo Gregory Barnett<sup>128</sup> e musicisti come Sigiswald Kuijken<sup>129</sup> e Brent

---

<sup>127</sup> Badiarov, Dmitry, "The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice", *Galpin Society Journal*; Apr 2007; 60,

<sup>128</sup> Barnett, Gregory, "Violoncello da spalla: shouldering the cello", *JAMIS XXIV*, 1998.

<sup>129</sup> Si veda l'intervista di Sigiswald Kuijken in : <http://www.earlymusicworld.com/id19.html>

Wissick<sup>130</sup> hanno difeso che il violoncello *da Spalla* era una realtà consolidata alla fine del XVII secolo e che sopravvisse durante alcuni decenni del secolo seguente.

Ormai sono evidenti e numerose le prove che il violoncello da Spalla sia stato una realtà frequente in Germania e in Italia (per lo meno in area padana), nel periodo che va dal Bismantova (1677) alle cantate di Bach (1724-26) ossia nei primi cinquant'anni della sua esistenza e che la pratica sia stata perpetuata per una o due decadi ancora. Si è tuttavia dimostrato, nel paragrafo precedente che tale tecnica esisteva già ed era applicata ai bassi di viola da Braccio sin dall'inizio della loro storia.

Questo strumento, come afferma Elizabeth Cowling, era un violoncello a tutti gli effetti:

The term “violoncello da spalla” does not refer to a kind of cello, but to a manner of holding it.<sup>131</sup>

Dal 2° quarto del XVIII secolo possiamo ammettere che il violoncello passò ad essere uno strumento prevalentemente da Gamba e, dagli anni '50-'60 dello stesso secolo, possiamo affermare che divenne esclusivamente da Gamba. Prima di queste date il termine violoncello poteva indicare strumenti molto differenti tra loro, come ho già avuto occasione di riferire precedentemente.



**Figura 45:** Sigiswald Kuijken suona un violoncello da Spalla.<sup>132</sup>

---

<sup>130</sup> Wissick, Brent, “The Cello Music of Antonio Bononcini: Violone, Violoncello da Spalla...” Op. Cit.

<sup>131</sup> Cowling, Elizabeth, *The Cello*, Charles Scribner's Sons, New York, 1975, p.45.

<sup>132</sup> <http://violadabbraccio.com/index.php/content/view/17/67/lang.en/>

## **Conclusione**

Lo scenario descritto in questo Capitolo completa la storia fino ad oggi raccontata per cui il violoncello deriverebbe direttamente dal violone attraverso una riduzione progressiva delle sue misure. Coesistirono due morfologie di violoncello, una grande in via di successive riduzioni (in un percorso tutt'altro che lineare) e l'altra piccola, suonata in posizione prevalentemente da Spalla o da Collo, che dopo un periodo di relativa popolarità venne abbandonata a favore della prima. Il violoncello da Spalla sarà stato popolare nell'arco di tempo tra il trattato di Bismantova, che lo riferisce come una novità (*alla moderna*) e quello di L.Mozart che ne parla al passato (quindi tra il 1677 e il 1756). Col violoncello da Spalla si applicava la tecnica violinistica (diteggiatura diatonica e presa d'arco prona) ed era pertanto prediletto dai violinisti che si cimentavano al basso. Il violoncello da Spalla è necessariamente di piccole dimensioni, sufficientemente grandi però per poter essere accordato in **C** o **D** nella corda grave. Questo strumento ha avuto un repertorio specifico ed esecutori eccellenti: mi riferisco, in Italia, ad Antonio Maria Bononcini, Giuseppe Torelli, Lodovico Filippo Laurenti, G.B. degli Antonii, Caldara, ecc... Barnett<sup>133</sup> propone nel repertorio specifico per violoncello da Spalla, oltre che alcuni dei nomi appena citati, le due raccolte di autori vari dell'editore Buffagnotti di Bologna.

---

<sup>133</sup> Barnett, Gregory, "Violoncello da spalla: shouldering the cello", *JAMIS* XXIV, 1998.

## Capitolo 4: Aspetti interpretativi

I tre recital che accompagnano questa ricerca sono costituiti da una selezione di opere scritte durante un arco temporale di circa 60 anni dal 1685, anno della presumibile composizione della sonata [H.548] di Charpentier, alla metà del secolo successivo. Questo periodo vede l'affermazione del termine violoncello e la nascita di una letteratura ad esso dedicata. Gli autori selezionati sono italiani, francesi e tedeschi.

Nel suddetto periodo vengono prodotte sonate per violoncello (inteso come solista accompagnato da un bc.) ad un ritmo crescente: dopo un inizio un po' timido di Domenico Gabrielli che, a Bologna, compose due sonate e i sette ricercari rimasti manoscritti, ovvero dedicati ad un uso personale e non commerciale, abbiamo una prima generazione di violoncellisti tra i quali il suo allievo Giuseppe Jacchini (che pubblica la sua Op.I con una sonata per violoncello nel 1695), Domenico Galli, liutaio, intarsiatore e violoncellista dilettante nonché compositore (pubblicò 12 *Trattenimenti Musicali sopra il violoncello*, Parma 1691<sup>134</sup>) e Pietro Giuseppe Gaetano Boni. A questa generazione di pionieri tutti localizzati nell'area emiliana e che utilizzarono uno strumento sicuramente da gamba, o comunque verticale, montato presumibilmente con 4 corde accordate secondo la tradizione bolognese (**C-G-d-g**) in un primo momento e "standard" successivamente, succede un'altra che si incaricherà di diffondere il violoncello in tutta Europa. Fanno parte di questa, tra gli altri, i fratelli Giovanni e Antonio Bononcini, Antonio Caldara, Giovanni Benedetto Platti, Giacobbe Basevi (detto il Cervetto), Carlo Graziani, Giovanni Battista Cirri, Francesco Supriani, Francesco Alborea (detto il francischiello), Nicola Antonio Porpora, Salvatore Lanzetti.

Questi violoncellisti/compositori usavano presumibilmente violoncelli tenuti tanto verticalmente come orizzontalmente e montati con 4 o 5 corde (ricordo le stampe inglesi che riproducono Caporale e Cervetto con strumenti a 5 corde, o il disegno nella partitura per violoncello dell'op. 4 di Torelli stampata a Bologna nel 1687 che rappresenta un violoncello da Spalla). Potrebbero essere pensate per violoncello da Spalla anche le opere di Giovanni Battista degli Antonii (*Ricercate sopra il violoncello o clavicembalo op. I* pubblicate a Bologna nel 1687) e di Giovanni Maria Bononcini (il padre dei fratelli

---

<sup>134</sup> Ci resta un bellissimo violoncello intarsiato e decorato che Domenico Galli donò al Duca Francesco II di Modena, dedicatario dei *Trattenimenti* e lui stesso violoncellista dilettante. Questo strumento è in effetti a 4 corde e misura 80-81 cm. di cassa armonica; è quindi uno strumento da suonarsi sicuramente in posizione verticale.

Antonio e Giovanni). Purtroppo siamo soltanto nel dominio delle ipotesi: l'uso del violoncello da Spalla in area padana è certo (il trattato di Bismantova e la stampa nell'op.4 di Torelli ce lo assicurano), non sappiamo chi ne fece uso nè per quanto tempo o per quale repertorio fosse utilizzato.

Nei primi decenni del secolo XVIII in Francia appaiono i primi violoncellisti/compositori che presentano opere per il loro strumento: Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755) e Jean Barrière (1707-1747). Non sappiamo che tipo di strumento usassero, ma per il fatto che in Francia fosse diffuso il *Basse de Violon* a 5 corde possiamo supporre che l'uso di questo modello di violoncello (accordato **C-G-d-a-d<sub>1</sub>**) fosse plausibile. Per Barrière esiste un ulteriore elemento: alcune delle sue sonate dai libri III e IV (pubblicò 4 libri con 6 sonate ciascuno) non esigono l'uso della corda di Do (altre la usano solo sporadicamente) lasciando il ragionevole sospetto che l'uso di un violoncello piccolo **G-d-a-d<sub>1</sub>** fosse, in quei casi, un'opzione possibile.

In Germania l'attenzione è stata rivolta a J.S.Bach, autore dell'unica opera scritta e dedicata esplicitamente al violoncello a 5 corde: la 6° Suite Bwv 1012. Bach è anche il primo ad esigere in partitura, in 9 cantate, un violoncello piccolo: lo strumento in questione sarà stato con tutta probabilità un violoncello da Spalla a 5 corde come i due strumenti (da Spalla) del suo liutaio di fiducia, J.Ch.Hoffmann, che Bach possedeva e che fanno parte del suo lascito oggi conservato al *Musikinstrumenten Museum* der Universität di Leipzig.

Per la scelta, in tutte le opere proposte, si è sempre tenuto conto anche della qualità intrinseca dei lavori. Come ci ricorda Robert Schumann nei suoi *Musikalische Haus- und Lebensregeln* (1845):

Il tempo è prezioso. Avremmo bisogno di cento vite, se solo volessimo imparare tutto quello che di buono c'è già.

Si è cercato quindi di presentare ciò che di meglio, anche da un punto di vista musicale, fu scritto per violoncello a 5 corde e per violoncello piccolo a 4 e 5 corde. Lo strumento utilizzato nei tre recitals è una copia realizzata da Carlo Chiesa nel 2007 del violoncello a 5 corde Antonio e Girolamo Amati (c.1610) esposto nel Museo della Royal Academy of Music, London. Lo strumento ha una lunghezza della corda vibrante di 63,5 cm. e una lunghezza della cassa armonica 70 cm. L'altezza delle fasce è quella normale (12.5 cm.). Le accordature che sono state utilizzate sono due: **C-G-d-a-d<sub>1</sub>** e **C-G-d-a-e<sub>1</sub>**. La prima è utilizzata come standard per essere quella che meglio si adatta al

diapason dello strumento, la seconda è riservata a quelle opere che la richiedono specificamente (6° Suite di Bach e le sue cantate o il concerto di Sammartini). Si sono voluti utilizzare due archi differenti, uno per la posizione prona (con crine bianco) e l'altro per la posizione supina (con crine nero) per mostrare che entrambe le posizioni erano utilizzate. In particolare si è utilizzata la posizione prona per quel repertorio che è attribuibile al violoncello da Spalla (le cantate di Bach e il concerto di Sammartini, ma anche le Sonate di Caldara e dei fratelli Bononcini).

Analizzeremo il repertorio proposto nei tre recitals analizzando le peculiarità interpretative e le scelte adottate caso a caso.

---

### **Recital n.1**

- Jean Barrière (1707-1747): Sonata n° 1 dal Libro IV (Paris, 1745) in Re Maggiore per Violoncello e bc.

*(Andante, Aria Gratoso, Allegro Presto);*

- Francesco Alborea detto Francischiello (1691-1739): Sonata a Violoncello e Basso in Re Maggiore (XLI.B.17; K2.III – A.1. N°125)

*(Amoroso, Allegro, Menuet);*

- Johann Sebastian Bach: Suite n° 6 BWV 1012 in Re Maggiore (Köthen tra il 1717 e il 1723)

*(Prélude, Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte I e II, Gigue);*

- Johann Sebastian Bach (1685-1750): Partita n° 2 BWV 1004 in Re minore per Violino senza il Basso (Köthen tra il 1717 e il 1723).

*(Allemande);*

- Marc-Antoine Charpentier (1643-1704), Sonate [H.548] datazione incerta (1685 o 1686) *Sonate/ pour 2 flutes Allemande,/2 dessus de Violon, une/ Basse de Viole, une basse de Violon/ a 5 cordes, un clavecin et/ un Teorbe*

*(Récit de la basse de violon, Bourrée);*

- Johann Sebastian Bach: Sonata BWV 1039 in Sol Maggiore per due flauti e bc. (Leipzig tra il 1723 e il 1750).

*(Adagio, Allegro ma non tanto, Andante, Allegro moderato);*

- 
- Jean Barrière (1707-1747): Sonata n° 1 dal Libro IV (Paris, 1745) in Re Maggiore per Violoncello e bc.:

L'interesse è stato rivolto alla prima sonata del libro IV per essere un esempio di sonata dove l'uso della corda di Do è del tutto assente. Non esiste, in tutta l'opera di Barrière,

alcun riferimento ad una accordatura specifica per il violoncello nè si conosce lo strumento che lui stesso poteva aver usato nell'eseguire la sua propria musica; questa mancanza di dati è però del tutto normale e si applica a quasi tutti i compositori/violoncellisti selezionati qui. Rimangono informazioni generiche e contestuali: da Brossard e La Borde sappiamo che nella Francia del XVII secolo e l'inizio del XVIII secolo l'uso del 5 corde era comune. L'ipotesi che Barrière utilizzasse questa tipologia di strumento è per questo legittima. Nel caso della Sonata n.1 in Re Maggiore si è scelto l'accordatura in **d<sub>1</sub>** della 1° corda creando un effetto sonoro molto bello e donando brillantezza all'esecuzione.

- Francesco Alborea detto Francischiello (1691-1739): Sonata a Violoncello e Basso in Re Maggiore (XLI.B.17; K2.III – A.1. N°125)

Napoletano, Francischiello è legato a Jean Barrière da un mito che lo vede come suo Maestro: a questo mito manca la corrispondenza delle date (Barrière studiò in Italia in un periodo in cui Alborea sarebbe già a Wien). Ci piace immaginare però che entrambe usassero uno strumento a 5 corde per i loro recitals. Alborea raggiunse Wien dopo un breve soggiorno a Roma; nella capitale austriaca assunse il ruolo di solista della Hofkapelle e, da quello che risulta, fu il musicista meglio pagato a ricoprire questo ruolo in tutto il XVIII secolo. Il suo nome è associato ad un talento mitico e ad esecuzioni memorabili, di lui si dice che suonasse “così come cantano gli angeli”; purtroppo ci ha lasciato solo due sonate per violoncello e bc. La prima di queste due, in Re Maggiore, è inclusa nel programma e sembra invitare l'uso della 5° corda per l'uso insistente del registro **a-a<sub>1</sub>**.

- Johann Sebastian Bach: Suite n° 6 BWV 1012 in Re Maggiore (Köthen tra il 1717 e il 1723).

Si tratta dell'opera più emblematica nella letteratura per violoncello a 5 corde e quella che suscitò questo lavoro investigativo. Bach descrive senza ambiguità l'accordatura pretesa (**C-G-d-a-e<sub>1</sub>**), ma non ci parla di misure: esiste quindi un dubbio se si tratti di un violoncello da Gamba o da Spalla. Lo strumento che sopporta un'accordatura in **e<sub>1</sub>** sarà necessariamente un po' più piccolo del normale (una cassa armonica di un massimo di 70-72 cm.) o la corda si spezzerà inevitabilmente. Il lavoro è meravigliosamente ben scritto: esplora tutte le possibilità di uno strumento a 5 corde tanto nel timbro come nella sua capacità in realizzare accordi. Non focalizza la sua attenzione sul registro acuto, ma distribuisce la melodia e gli accordi tra le varie corde in modo molto equilibrato. Da un punto di vista compositivo abbiamo due differenti stili: uno

monodico e un altro polifonico. Il primo è costruito da melodie e imitazioni contrappuntistiche che raramente vedono corde doppie o accordi come sono il *Prelude*, la *Courante* e, in parte, la *Gigue*. Un secondo stile è quello dell'*Allemande*, *Sarabande* e delle *Gavotte I e II* che è invece chiaramente polifonico, ricco in accordi e note rapide in tutto simile alla scrittura gambistica. L'uso del capotasto è teoricamente superfluo e si limita a semplificare un paio di passaggi nel *Prelude*.

- Johann Sebastian Bach (1685-1750): Partita n° 2 BWV 1004 in Re minore per Violino senza il Basso (Köthen tra il 1717 e il 1723).

L'inclusione di un brano per violino, nel caso specifico, per violino solo vuole essere una esemplificazione delle potenzialità del violoncello accordato **G-d-a-e1**, ovvero una ottava sotto il violino. La relativa popolarità di questa accordatura e la conseguente diffusione di violoncelli piccoli, suonati da gamba, con una cassa tra i 60 ed i 70-73 cm. nella 1° parte del XVIII secolo potrà essere collegata anche alla possibilità di sfruttare un repertorio già all'epoca molto vasto che è quello della letteratura per violino.

- Marc-Antoine Charpentier (1643-1704), Sonate [H.548] datazione incerta (1685 o 1686);

Si tratta di una Suite per 8 strumenti : 2 flauti traversi, 2 violini, una viola da Gamba (basso), un basso di violino a 5 corde, clavicembalo e tiorba. Lo strumento in questione è un tipico basso da braccio francese a 5 corde (accordato **Bb1-F-c-g-d1** o **C-G-d-a-d1**). In quegli anni violoncello era un termine praticamente sconosciuto a Parigi e questo strumento è probabilmente quello a cui Brossard (*Dictionnaire... op.cit.*, 1703) fa riferimento alla voce "Violoncelle":

VIOLONCELLE: C'est proprement nôtre Quinte de Violon, ou un petite Basse de Violon à cinq ou six Chordes.

L'uso di questo strumento nell'accompagnamento era probabilmente comune ; interessante in questa opera è la parte solistica conferita in un recitativo e successiva *Bourée* che lo vedono accompagnato dalla viola da Gamba con il bc.

- Johann Sebastian Bach: Sonata BWV 1039 in Sol Maggiore per due flauti e bc. (Leipzig tra il 1723 e il 1750).

Questa famosa sonata esiste in due versioni dello stesso Bach con due differenti numeri di catalogo: una per Viola da Gamba e cembalo obbligato (BWV 1027) e una in forma di trio (due flauti e bc. BWV 1039). Nell'esecuzione con il violoncello piccolo viene realizzata una strumentazione alternativa della BWV 1039 con la sostituzione del

1° flauto con il violoncello. Il risultato timbrico è molto interessante. Con questa scelta si vuole fare un esempio di come il violoncello a 5 corde si poteva avvicinare alla letteratura gambistica che non presentasse una scrittura eccessivamente polifonica con successo. L'accordatura della corda acuta in **di** aiuta questo risultato creando un intervallo di quarta tra le prime due corde che sono nell'identica intonazione delle prime due corde del basso di viola da Gamba. Tutte le note e gli accordi della sonata sono realizzabili nel violoncello a 5 corde.

---

### **Recital n.2**

- Giovanni Battista Bononcini (1670-1747) Sonata per violoncello e bc. in La minore;

*(Andante, Allegro, Grazioso/Minuetto);*

- Andrea Caporale (c.1700-1746) Solo per il violoncello n.1 in La Maggiore (London 1746);

*(Adagio, Spiritoso, Vivace);*

- Giovanni Benedetto Platti (1697–1763) Sonata n°1 a violoncello solo in Sol minore (1725);

*(Adagio, non Presto, Largo, Allegro);*

- Giuseppe Tartini (1692-1770) concerto in La Maggiore (manoscritto conservato nell'Archivio Musicale della Basilica Antoniana di Padova: I-Pca, Ms. D VII 1902/87).

*(Allegro, Larghetto, Allegro assai);*

- Giovanni Battista Sammartini (c.1700-1775) concerto a Cello piccolo e archi in Do Maggiore;

*(Allegro, Andante, Allegro);*

- Johann Sebastian Bach (1685-1750) arie dalle cantate:

-BWV 6 (*soprano, vlc piccolo, bc.*),

-BWV 85 (*alto, vlc piccolo, bc.*),

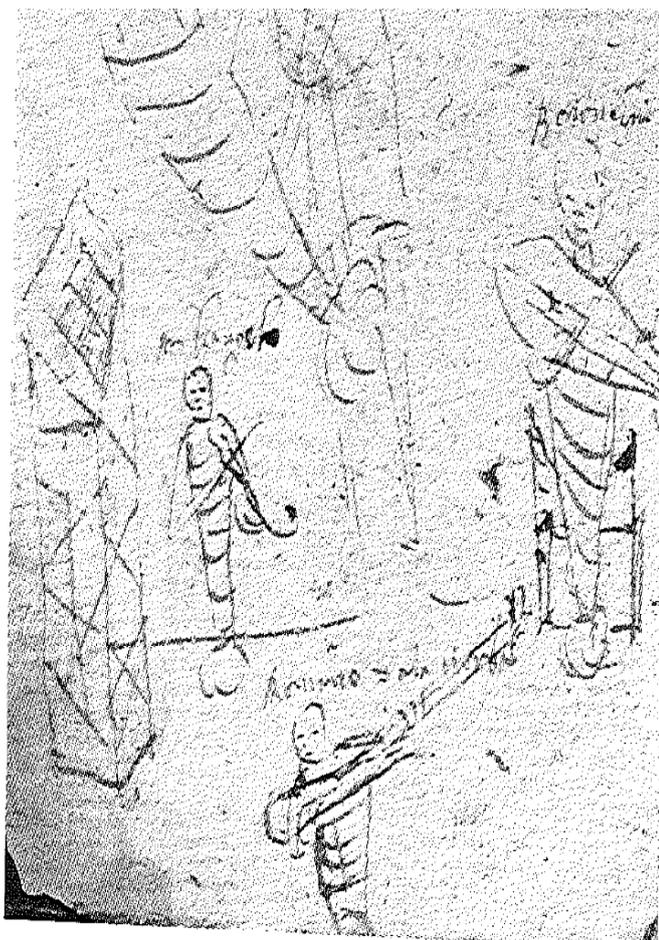
-BWV 180 (*soprano, vlc piccolo, bc.*),

-BWV 115 (*soprano, flauto traverso, vlc piccolo, bc.*);

- 
- Giovanni Battista Bononcini (1670-1747) Sonata per violoncello e bc. in La minore.

La sonata in La min. del Sig. Bononcini appare pubblicata a Londra nel 1748 in una raccolta dell'editore J.Simpson che ha per titolo: *Six Solos for the Violoncellos*

*compos'd by Sig. Bononcini and other eminent authors.* Il nome di Bononcini è messo in speciale rilievo nell'edizione: è chiaramente il più famoso del gruppo e dispensa il nome proprio. Per questo motivo si suppone che si tratti di Giovanni, fratello di Antonio Maria. Giovanni divenne infatti famoso a Londra a partire dagli anni '20 per la sua produzione operistica. Giovanni Bononcini morì a Wien nel 1747; la pubblicazione di questa sonata è dunque postuma. La sonata in sé non presenta speciali indicazioni per essere eseguita con un particolare tipo di violoncello. Non sappiamo quale modello di violoncello Giovanni Bononcini potesse aver in mente. Abbiamo un indizio, però: in uno schizzo di Giovanni Pistocchi, violinista in S.Petronio, scarabocchiato nella partitura del 1° violino dell'op.3 (data alle stampe da Giovanni Maria Bononcini, il padre di Giovanni, nel 1669) sono ritratti tre musicisti: due nell'atto di suonare un violino e un terzo, recante il nome di Bononcini<sup>135</sup>, con quello che sembra essere un violoncello da Spalla:



**Figura 46:** Schizzo realizzato da Giovanni Pistocchi (c.1669), Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna.

---

<sup>135</sup> Non sappiamo a quale membro della famiglia sia riferito il nome.

- Andrea Caporale (c.1700-1746) Solo per il violoncello n.1 in La Maggiore (London 1746).

Grande virtuoso del violoncello. Le 6 sonate che compongono la raccolta sono state pubblicate postume insieme ad altre 6 di J.E.Galliard il quale nella dedica della raccolta a Sua Altezza *The Prince of Wales* lamenta l'improvvisa perdita del compositore. Di lui abbiamo una stampa londinese che lo raffigura suonando un violoncello a 5 corde durante l'esecuzione di un oratorio diretto da Haendel. La sonata n.1 non utilizza la corda di Do. Possiamo quindi affermare che l'opzione di utilizzare un violoncello piccolo (con accordatura **C-G-d-a-d<sub>1</sub>**) per la sua esecuzione è realistica e altamente probabile.

- Giovanni Benedetto Platti (1697–1763) Sonata n°1 a violoncello solo in Sol minore (1725).

Sono scarse le notizie biografiche di questo compositore, ma anche violoncellista, oboista, violinista, clavicembalista e cantante: un vero esempio della pratica del pluristrumentismo dell'era barocca. È autore di due raccolte di 6 sonate ciascuna *a violoncello solo* datate, nel manoscritto, 1725. Le scrisse per il suo mecenate, dilettante al violoncello, il Conte Rudolf Erwein von Schönborn-Wiesentheid. Per eseguire questa sonata si è scelto l'uso della posizione supina dell'arco, una posizione ancora dominante in questi anni e specialmente consona a conferire un suono pieno e ricco di armonici. L'accordatura del violoncello è: **C-G-d-a-d<sub>1</sub>**.

- Giuseppe Tartini (1692-1770) concerto in La Maggiore.

Questo concerto non è destinato a uno specifico strumento solista. La parte solistica è scritta in C4 ed ha una estensione: **A-b<sub>1</sub>**. Il solista è accompagnato da 2 violini, viola e bc. Data la chiave e il registro utilizzati è probabile che sia stato scritto per un violoncello piccolo intonato **G-d-a-d<sub>1</sub>**. Questa ipotesi è avanzata da Vanscheeuwijk<sup>136</sup> che suggerisce che Tartini lo abbia scritto per il suo amico violoncellista Antonio Vandini. Ora sappiamo che Vandini utilizzava la posizione supina nella presa dell'arco e questa sarà la nostra opzione interpretativa. Come ci racconta Burney<sup>137</sup> Vandini

---

<sup>136</sup> Vanscheeuwijk, Marc, "In Search of the Eighteenth-Century "Violoncello": Antonio Vandini and the Concertos for Viola by Tartini", *Performance Practice Review*: Vol.13: No.1, Article 7. <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol13/iss1/7/>

<sup>137</sup> Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, London, 1773, p.142.

usava un particolare stile “parlato” che rappresenta un’ulteriore sfida nell’esecuzione di questo concerto:

plays and expresses “a pallare”[sic], that is in such a manner as to make his cello speak.



**Figura 47:** Pier Leone Ghezzi, caricatura di Antonio Vandini. Anche se ritratto di spalle è visibile la posizione supina della mano destra.

- Giovanni Battista Sammartini (c.1700-1775) concerto a Cello piccolo e archi in Do Maggiore.

Non si conosce la data esatta di composizione: probabilmente negli anni tra il 1726 e 1730. Questo concerto è dedicato al Cello piccolo Concertante o violino ed l’originale ha la parte solistica interamente scritta in chiave G2. L’opzione esecutiva più ovvia sarà quindi l’esecuzione con un violoncello da Spalla (o anche da Gamba) con l’accordatura: **G-d-a-e1**. Il fatto di presentare una opzione per la scelta dello strumento solista può indicare che il violoncello piccolo potesse essere poco comune a Milano in quegli anni. Da un punto di vista interpretativo la partitura presenta una scrittura violinistica che obbliga a diteggiature diatoniche ed estensioni di un tono intero che suggeriscono l’uso di uno strumento di dimensioni piuttosto ridotte. Nel caso specifico lo strumento che sarà usato è un violoncello da Gamba di 70 cm. (5,5 cm. inferiore ad un violoncello moderno) che obbliga a utilizzare con frequenza la posizione in capotasto e alcune

estensioni al limite della capacità della mano sinistra. L'arco sarà usato in posizione prona per imitare la tecnica violinistica.

- Johann Sebastian Bach (1685-1750) arie dalle cantate BWV 6-85-180-115.

Queste sono 4 delle 9 cantate di Bach dove il violoncello piccolo è richiesto esplicitamente in partitura. Le cantate BWV 6, 85, 180 richiedono una accordatura **G-d-a-e1** non utilizzando mai la corda di Do che è invece richiesta nella cantata BWV 115. Questo fatto unito all'informazione che per le cantate BWV 6, 115 e 180 il manoscritto della parte per violoncello piccolo si trova inserito nella partitura del 1° violino ci induce a pensare che le stesse erano eseguite da un violinista che imbracciava per l'occasione un violoncello piccolo da Spalla con 4 o 5 corde. Da un punto di vista esecutivo le cantate 6, 85, 180 hanno una scrittura piuttosto violinistica e denunciano l'uso di una diteggiatura diatonica. Eseguite con un violoncello di 63,5 cm. di corda vibrante che obbliga ad una diteggiatura quasi esclusivamente cromatica queste arie presentano una certa difficoltà tecnica obbligando l'esecutore a frequenti allargamenti nella mano sinistra che superano il mezzo-tono arrivando al tono e mezzo. La cantata 115 ha una scrittura che si adatta più facilmente alla diteggiatura cromatica ed ha una scrittura maggiormente affine a quella di un violoncello classico. L'estensione verso l'acuto non è eccessiva mantenendo l'esecuzione entro il conforto della 4° posizione (nella corda di e1).

---

### **Recital n.3**

- Willem de Fesch (1687 - 1761) Sonata n.4 op.8

*(Largo, Allemanda-Allegro, Minuetto I e II);*

- Sonata n.7 op.8

*(Largo, Allegro, Minuetto I e II);*

- Johann Sebastian Bach (1685-1750) Sonata BWV 1029 in Sol minore per viola da gamba e cembalo obbligato.

*(Vivace, Adagio, Allegro);*

- Antonio Bononcini (1677-1726) *Sinfonia per Camera*

*(Cantabile, Spiritoso, Minuet);*

- *Sonata à Violon[c]ello Solo, del sigr Bononcin [sic]*

*(Largo affettuoso, Allegro, Adagio, Sarabanda);*

- Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755) Sonata n.1 op.26 (Paris, 1729)

*(Moderato, Gavotta, Adagio, Allegro);*

- Jean Barrière (1707-1747) n.6 Libro IV (Paris, 1745)

*(Allegro, Largo, o Allegro);*

- 
- Willem de Fesch (1687 - 1761) Sonata n.4 e 7 op.8

De Fesch era un violonista e compositore olandese. La scelta di inserire questo autore nel repertorio del violoncello a 5 corde viene da una constatazione iconografica: quasi metà delle rappresentazioni pittoriche dei bassi di viola da Braccio a 5 corde sono provenienti da pittori olandesi. Gerrit van Honthorst (1592-1656), Jacob Gerritsz (1594-1650), Antonie Palamedesz (1601-1673), Jan Miense Molenaer (1610-1668), Gabriel Metz (1629-1667), sono i pittori, tutti olandesi del XVII secolo, che hanno ritratto violoni e violoncelli a 5 corde<sup>138</sup>. L'abbondanza di un soggetto così specifico nella pittura di questa regione deve, quasi certamente, essere conseguenza di una tradizione dell'uso di questo modello di basso. Non avendo prove sullo strumento usato dal de Fesch possiamo immaginarlo ad eseguire le sue sonate, senza rischiare di distorcere molto la realtà, con un violone/violoncello a 5 corde. La sonata n.4 presenta un uso molto sporadico della corda di Do mentre il registro di gran lunga più utilizzato è quello **a-g1**. La sonata n7 evita completamente la corda Do estendendosi prevalentemente nel registro **a-a1**.

Come riscontrato nell'iconografia degli autori sopracitati la presa d'arco è esclusivamente supina e questa sarà la nostra scelta per l'esecuzione di queste due sonate.

- Johann Sebastian Bach (1685-1750) Sonata BWV 1029 in Sol minore per viola da gamba e cembalo obbligato.

La scelta di questa opera, dedicata alla viola da Gamba, è motivata dalla sua incomparabile bellezza, ma è, allo stesso tempo, frutto di una constatazione: il violoncello a 5 corde, accordato **C-G-d-a-d1** e suonato con un arco in posizione supina ha un suono fascinosamente simile a quello di una viola (da Gamba), ma più profondo e intenso. È il suono del modello Bresciano-Cremonese delle viole. L'esecuzione di sonate come questa, caratterizzate da uno scarso uso della polifonia, è quindi una prova della versatilità del violoncello a 5 corde.

- Antonio Bononcini (1677-1726) *Sinfonia per Camera e Sonatta à Violon[c]ello Solo, del sigr Bononcin [sic]*

---

<sup>138</sup> si vedano le riproduzioni di queste pitture nel Capitolo n. 3 al paragrafo "Fonti iconografiche".

L'eccellente edizione di Lowell E.Lindgren<sup>139</sup> ci offre la produzione completa per violoncello di Antonio Bononcini (e un bonus dell'unica sonata attribuita al fratello Giovanni): si tratta di 12 sonate giovanili e 3 scritte in una epoca successiva. La *Sinfonia per Camera* (manoscritto: Leufsta Mus. Ms.17, fol. 1r, Universitetsbibliotek, Uppsala, Svezia) e la *Sonata à Violon[c]ello Solo* (Manoscritto: MS 23, fol. 1r, Österreichische Nationalbibliothek, Wien) furono probabilmente scritte nel periodo in cui Antonio visse a Wien (1700-1710). La *Sinfonia* è scritta con uno stile virtuoso con passaggi rapidi e frequente uso di accordi e corde doppie. Nella *Sonata* manca il primo nome di Bononcini ed è, quindi, probabile, anche se non certa, l'attribuzione ad Antonio. Il numero e la natura degli errori grammaticali nel titolo non lascia dubbi che l'autore del manoscritto non fosse italiano. Questa sonata presenta un'ulteriore peculiarità: due accordi, nel 1° e ultimo movimento non sono eseguibili al violoncello con l'accordatura per 5°: la loro esecuzione non implica la 5° corda, ma piuttosto una accordatura per 4° o semplicemente una esecuzione in "arpeggiato". L'uso della corda di Do è quasi inesistente in questa sonata (una unica nota **D** nella *Sarabanda*).

- Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755) Sonata n.1 op.26 (Paris, 1729)

Compositore prolifico e di grande popolarità al suo tempo fu tra i primi a vivere quasi esclusivamente della vendita delle sue composizioni. Questa raccolta di 5 sonate e un concerto è dedicata a: *violoncelle, viole ou basson*, un fatto che ci ricorda che in quegli anni il violoncello non era molto popolare in terra di Francia. Boismortier è stato tra i primi compositori francesi a scrivere per violoncello. Le sue sonate non richiedono accordature particolari e sono scritte quasi esclusivamente in chiave F4. Sappiamo da Brossard che la tradizione in Francia voleva il Bas de Violon a 5 corde e immaginiamo che queste sonate potranno essere state eseguite con uno strumento di questo tipo, particolarmente nei primi anni dalla loro uscita tipografica.

- Jean Barrière (1707-1747) n.6 Libro IV

Questa è la sonata che chiude il IV e ultimo libro di sonate per il violoncello scritte da Barrière. La sonata presenta la peculiarità di essere scritta in 4 chiavi differenti: F4, C4, C1, G2. Nel primo movimento Barrière utilizza esclusivamente la chiave G2 (usata, com'era tradizione, all'ottava sotto) e non usa mai la corda Do; l'uso di questa corda è sporadico nel 2° e 3° movimento. Interessante e inedito è però l'uso della chiave C1 nel

---

<sup>139</sup> Lindgren, Lowell E., *Antonio Bononcini Complete Sonatas for Violoncello and Basso Continuo*, A-R Editions, Madison (USA),1996.

3° movimento. La sonata è scritta in un registro particolarmente acuto (arrivando al **g<sub>2</sub>**) e in uno stile virtuoso e brillante. Per queste ragioni, tra tutte le sonate di Barrière, questa sembra la più idiomatica per un violoncello accordato **C-G-d-a-d<sub>1</sub>**.



## Conclusioni

Questa ricerca ha voluto compiere in primo luogo una panoramica ad ampio spettro sugli strumenti gravi della viola da Braccio verificando l'ineludibile prossimità e alcune sovrapposizioni con i bassi di viole da Gamba. Di seguito ha dimostrato l'esistenza, nel corso del XVI, XVII e XVIII secolo, di varie tipologie di bassi di viola da Braccio (dall'ultimo quarto del XVII secolo chiamate anche violoncelli) suonati da Spalla, da Collo o da Gamba, ma anche appoggiati a terra e che potevano avere 4, 5 e eventualmente 6 corde (di quest'ultimo modello non abbiamo notizie sull'accordatura e possiamo solo supporre che sia stata molto vicina a quella dei bassi di viola da Gamba).

Il quadro descritto è necessariamente parziale e incompleto: non poteva che essere così. Come ci ricorda Peter Holman a proposito dell'analisi delle partiture, ma il concetto si può estendere ad altre fonti di informazione (iconografica e organologica, per esempio):

In studying old music it is important not to assume that the musical sources surviving from a particular time and place are representative of its musical activity. The picture will almost certainly have been distorted by the taste of later periods, by the chance survival or non-survival of particular collections, or by the fact that certain areas of the repertoire were wholly or partially improvised.<sup>140</sup>

Il violoncello moderno è frutto della mentalità illuminista del XVIII secolo e della volontà di creare un "modello definitivo e perfetto" nella molteplicità morfologica del periodo barocco: è, quindi, un modello standardizzato tra i molti esistenti nella fine del XVII secolo. Un punto di arrivo di questo processo evolutivo lo possiamo individuare nel trattato di Michel Corrette<sup>141</sup> (1741). Nei decenni che precedettero il Corrette qualunque basso non traspositore (da Gamba o da Spalla) più piccolo di un violone in **G1**, ma maggiore di una viola contralto poteva essere un violoncello.

Il termine violoncello nasce con Arresti nel 1665 e la sua accettazione non fu né rapida né entusiasta: nella seconda decade del secolo successivo il violoncello era ancora definito come viola a Venezia (G.Tartini) e violone a Roma (A.Corelli). In tutto il XVII secolo e fino alla 1<sup>a</sup> metà del XVIII secolo era utilizzata una terminologia circoscritta geograficamente e non condivisa unanimemente: troviamo, tra gli altri, il termine bassetto, violoncino, bassa viola o viola bassa, ma anche semplicemente viola e, ovviamente, l'omnicomprensivo termine violone (per parlare solo della terminologia in

---

<sup>140</sup> Holman, Peter, *Twenty and four violins...*, op. cit., p.144.

<sup>141</sup> Corrette, Michel, *Methode, théorique et pratique...*, op. cit.

lingua italiana). Bonta ci mostra quanto sia inutile aggrapparci a nomi e termini che chiaramente non erano accettati universalmente. Non c'era consenso sulla nomenclatura né i musicisti si preoccupavano realmente con questa questione. Ai compositori daltr'onde interessava il registro, non la forma, dello strumento. Il numero delle corde e la distanza intervallare tra di esse era variabilissima; non sarebbe stato ragionevole fissarsi su una escludendo le altre. Per quanto riguarda gli editori e la pubblicazione di partiture c'è da fare una considerazione di ordine pratico: il fatto di specificare il nome di uno specifico strumento in una partitura avrebbe potuto ridurre il numero dei possibili acquirenti, gli editori evitavano quindi riferimenti troppo specifici soprattutto a strumenti poco diffusi o conosciuti. Un tipico esempio lo vediamo con Boismortier, campione di vendite nel suo tempo, che pubblicava a Paris (1729) la sua op.26 con 5 sonate e un concerto per *Violoncelle, Viole ou Basson*.

Nei primi anni dalla sua nascita, la 6<sup>a</sup> decade del XVII secolo, e fino alla metà del secolo successivo il violoncello si suonava basicamente in due modi: orizzontalmente o verticalmente. Le due tecniche usavano grosso modo strumenti di due ordini di misura differenti:

-in posizione verticale: era utilizzato un violone tra i 75 e gli 82 cm. circa, misure che potevano essere anche inferiori. È la posizione preferita dai violonisti/gambisti. L'arco era, in un primo momento, usato esclusivamente in posizione supina vedendo successivamente l'affermazione graduale della posizione prona a partire dell'inizio del secolo XVIII.

-orizzontalmente (da Braccio o da Collo): lo strumento usato misurava intorno ai 45 cm., ma poteva essere anche molto più grande, fino ai 70 cm. quando il basso accompagnava un complesso strumentale in particolari circostanze quali processioni o esecuzioni in balconi e balaustre delle chiese, in quest'ultimo caso per essere meglio udito. Era sicuramente preferito dai violinisti che si cimentavano al basso (una pratica frequente). L'arco era qui utilizzato esclusivamente in posizione prona.

Prima del 1660 esistevano violoni piccoli (bassetto, bassa viola, violoncino, ecc...) di misure variabili, ma sempre inferiori al violoncello moderno e accordati in **F** e **G** e mai al di sotto di questo limite (usavano corde in budello non rivestito). Potevano essere suonati in piedi in posizione sia verticale che orizzontale (probabilmente in funzione delle dimensioni: verticale gli strumenti più grossi e orizzontale quelli più piccoli). Il foro sul fondo protetto da un anello in metallo per agganciare un uncino presente in

alcuni strumenti (l'Amati a 5 corde al Royal Academy Museum ne è un esempio) denuncia una posizione sospesa non orizzontale.

Uno strumento basso con queste misure suggerisce una accordatura **G-d-a-e** (4 corde) o **C-G-d-a-d<sub>1</sub>** o **e<sub>1</sub>** (5 corde). Questa seconda opzione, soltanto possibile con corde rivestite, era probabilmente meno frequente, una soluzione pensata per il duplice scopo di servire l'uso solistico e di accompagnamento allo stesso tempo imitando una pratica già da tempo sperimentata nella viola da Gamba. La corda più acuta poteva essere accordata in **e<sub>1</sub>** o **d<sub>1</sub>** in funzione della misura del diapason. Un violoncello con diapason normale (68-69 cm) non regge un cantino accordato in **e<sub>1</sub>** trovandosi troppo prossimo al punto di rottura; da qui la scelta frequente di strumenti più piccoli per essere montati a 5 corde.

I violoncellisti accordavano quindi i loro strumenti in funzione di vari fattori:

1. Le corde disponibili (la qualità delle corde era molto variabile e la densità del materiale usato è un fattore cruciale per determinare la tensione di lavoro),
2. Le dimensioni dello strumento, in particolare la misura del diapason. Questa misura può essere modificata spostando il ponticello avanti o indietro, una operazione che permetteva (e permette tutt'oggi) di ottenere differenti accordature nello stesso strumento. Era frequentemente eseguita dai musicisti di allora che dovevano adattarsi a diapason così variabili. Anche la trasposizione di musiche a tonalità differenti per esigenza o comodità dei cantori era pratica molto diffusa nell'epoca barocca.
3. Il repertorio da eseguire: sonate a solo o concertate oppure accompagnamento al bc. potevano richiedere accordature differenti.

Da un punto di vista interpretativo è doveroso aggiungere che sin dall'inizio del movimento di revival della musica antica, nella seconda metà del XX secolo, le esecuzioni storicamente informate con il violoncello sono state eseguite con uno strumento che ho qui voluto definire come "classico" e che è per la prima volta descritto in Corrette (1741). Ora dobbiamo presumere che lo strumento descritto rappresenti una novità: ciò che un autore scriveva in un trattato rappresentava sempre qualcosa di nuovo che si voleva venisse divulgato dallo scritto in questione: non era considerato di nessuna utilità descrivere una tecnica appartenente al passato. La mancanza di trattati che parlino del violoncello prima di Corrette ha indotto però la quasi totalità degli esecutori a presumere che, dalla sua nascita, il violoncello sia sempre stato quello descritto da Corrette: ora questa presunzione è semplicemente non corrispondente al vero. L'iconografia smentisce chiaramente questa posizione semplicista, ma la forte

resistenza da parte degli esecutori ad uscire dalla zona di conforto della posizione (dell'arco come dello strumento) imparata in tanti anni di Conservatorio ha avuto la meglio.

Per un'esecuzione storicamente realmente informata del repertorio violoncellistico precedente la 2<sup>a</sup> metà del XVIII secolo non ci si potrà affidare quindi ad un solo strumento, ma dovremo considerarne per lo meno due: un violoncello di misura piuttosto grande (75-80 cm), con 4 corde (accordate in **C-G-d-g/a**, ma anche **Bb<sub>1</sub>-F-c-g**) suonato in posizione prevalentemente, ma non esclusivamente, verticale con il quale si dovrà eseguire il bc. e che potrà essere utilizzato per alcune sonate solistiche (Gabielli e Jacchini sono un esempio) e un altro strumento più piccolo (68-72 cm.), con 4 o 5 corde (accordate rispettivamente **G-d-a-d<sub>1</sub>/e<sub>1</sub>** e **C-G-d-a-d<sub>1</sub>/e<sub>1</sub>**), anch'esso suonato prevalentemente, ma non esclusivamente, in posizione verticale con il quale eseguire la maggior parte della letteratura solistica. L'arco, per entrambe i modelli, sarà quasi esclusivamente in posizione supina, la posizione prona rappresentava infatti l'eccezione e non la regola almeno fino al 1720-30.

Lo studio dei diversi modelli di bassi ad arco potrebbe essere ulteriormente approfondito se esistesse una mappatura completa dei termini usati in Italia come nel resto d'Europa, che contenga allo stesso tempo la sua evoluzione nel tempo. Un lavoro in questo senso dovrebbe aiutare a dirimere il labirinto terminologico e dare passi nella direzione di attribuire ad un determinato termine una forma, una tecnica di esecuzione e un'accordatura (o, più probabilmente, varie forme, tecniche e accordature) aiutando a descrivere l'evoluzione e l'uso di ognuno di essi. Un esempio in questa direzione è il recentissimo: *Sulle tracce del violoncello nel repertorio tardo-seicentesco in area padana*<sup>142</sup> di Vanscheeuwijck.

La realizzazione di un inventario completo degli strumenti storici conservati in tutte le collezioni pubbliche e private del mondo, che armonizzi i criteri di catalogazione, così come un archivio completo (digitalizzato) dell'iconografia raffigurante strumenti musicali darebbero un vitale contributo alla ricerca. Oggi esistono sforzi e iniziative individuali in questa direzione: ricercatori come Bettina Hoffmann e Hervé Douchy stanno raccogliendo molto materiale iconografico (nel caso della Hoffmann dedicato

---

<sup>142</sup> Vanscheeuwijck, Marc, *Sulle tracce del violoncello nel repertorio tardo-seicentesco in area padana*, Atti del XV Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Milano 2009), AMIS, Como, 2012.

esclusivamente alla viola da Gamba); importante sarebbe unire e coordinare questi sforzi individuali creando un unico grande archivio disponibile ai ricercatori.



# Bibliografia

## Fonti Primarie:

- AA.VV., Dizionario dell'Accademia della Crusca: 3° edizione (Firenze, 1691) e 4° edizione (Firenze 1729-38) versione digitalizzata in:  
[http://www.lessicografia.it/lettura\\_testi.jsp](http://www.lessicografia.it/lettura_testi.jsp)
- Agricola, Martin, *Musica instrumentalis deudsch*, Witemberg, Georg Rhau, 1529.
- Banchieri, Adriano, *Conclusioni del suono dell'organo*, Bologna, Heredi di Gio. Rossi, 1609.
- Banchieri, Adriano, *L'organo suonarino*, op.25, Venezia, 1611.
- Bismantova, Bartolomeo, *Compendio Musicale*, manoscritto, (Ferrara, 1677). Reggio Emilia, Biblioteca Municipale.
- Brossard, Sébastien de, *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens & françois, les plus usitez dans la musique*, Paris, C. Ballard, 1703, seconde édition, 1705.
- Brossard, Sébastien de, *Promodus musicalis, ou élévations et motets à voix seule avec la basse continue. Livre premier*, Paris, 1694.
- Burney, Charles, *The Present State of Music in France and Italy*, London, 1773.
- Burney, Charles, *The Present State of Music in Germany, The Netherlands, and the United Provinces*, London, 1775.
- Castiglione, Baldessar, *Il Libro del Cortegiano*, Venezia, 1528.
- Corrette, Michel, *Methode, théorique et pratique, pour apprendre le violoncello em peu de tems dans sa perfection*, Paris, 1741.
- Crome, Robert, *The Compleat Tutor for the Violoncello*, London, 1765.
- Doni, Giovanni Battista, *Trattato e lezioni sopra la musica scenica*, Roma, 1635–39. (in *Lyra Barberina ampicordos*, vol. 2, Firenze: Caesareis, 1763; ristampato, Bologna: Forni, 1974).
- Eisel, Johann Philipp, *Musicus Autodidacticus*, Augsburg, 1738.
- Ganassi, Silvestro, *Regula Rubertina*, 1542.
- Ganassi, Silvestro, *Letzione seconda pur della pratica di sonare il violone d'arco da tasti*, Venezia, Stampato per l'auttore próprio, 1543. ed. Facsimile Forni.
- Hawkins, John, *A General history of the Science and Practice of Music*, London, 1776.
- Jambe de Fer, Philibert, *Epitome musical des tons, sons et accordz, et voix humaines*, Lyon, Michel du Bois, 1556. Revue musical, 1961.
- Kircher, Athanasius, *Musurgia universalis*, Roma, 1650.
- La Borde, Jean Benjamin de, *Essai sur la musique ancienne et moderne, Tome Second*, Paris, Eugene Onfroy, 1780.
- Lanfranco da Terenzio, G.M., *Scintille di Musica*, Brescia, Lodovico Britannico, 1533.

- Majer, Joseph Friedrich Bernhard Caspar, *Neu-Eröffneter theoretisch und praktischer Music-Saal*, Halle, 1732.
- Marsenne, Marin, “*Harmonie Universelle*”, *Traité des Instrumens á cordes, Livre Quatriesme*. Sebastien Cramoisy, Paris, 1636-37.
- Mattheson, Johann, *Das Neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg, 1713.
- Mozart, Leopold, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, 1756. Versione inglese: *A treatise on the fundamental principles of Violin Playing*, translated by Knocker, E., Oxford University Press, 2° edition 1951.
- Ortiz, Diego, *Trattado de Glosas sobre clausulas y otros generos de punctos en la musica de violones nuevamente puestos en luz*, Roma, ed. Valerio e Luis Dorico, 10 Dicembre 1553.
- Praetorius, Michael, *Syntagma Musicum: Tomus Primus (De Musica Sacra) e Tomus Secundum (De Organographia)*, Wolfenbüttel, Elias Holbein, 1619.
- Quantz, Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, Johann Friedrich Voß, 1752.
- Rognoni, Francesco, *Selva dei varii pasaggi*, Milano, 1620.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Duchesne, 1768.
- Simpson, Christopher, *Chelys minuritionum artificio exornata*, London, W. Godbid, 1665.
- Tartini, Giuseppe. *Trattato di musica seconda la vera scienza dell'armonia*. Padova, 1754.
- Texier, Jacques-Rémi A., *Dictionnaire d'orfèvrerie, de gravure et de cilesure chrètiennes* (3. Encycl. théol., tom.27), 1857.
- Virdung, Sebastian, *Musica Getutscht*, Basel, 1511.
- Walther, Johann Gottfried, *Praecepta der Musicalischen Composition*, Weimar, 1708.
- Walther, Johann Gottfried, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig, W.Deer, 1732.
- Zacconi, Ludovico, *Prattica di musica*, Venezia, Girolamo Pólo, 1592.
- Zannetti, Gasparo, *Il Scolaro per imparare il violino et altri instromenti*, Milano, 1645.

### **Fonti Secondarie:**

- Bacchetta, Renzo, *Ignazio Alessandro Cozio di Salabue*, Carteggio, Milano, 1950.
- Badiarov, Dmitry, “The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice”, *Galpin Society Journal*; April 2007.
- Barnett, Gregory, “Violoncello da spalla: shouldering the cello”, *JAMIS XXIV*, 1998.
- Barnett, Gregory, “The Cello Music of Antonio Bononcini: Violone, Violoncello da Spalla, and the Cello “Schools” of Bologna and Rome”, *Journal of Seventeenth-Century Music*, Vol. 5 n.1, 1999.
- Baroncini, Rodolfo, “Contributo alla storia del violino nel sedicesimo secolo; i “sonadori di violini” della Scuola Grande di San Rocco a Venezia”, *Ricerchare VI*, 1994.

- Bessaraboff, Nicholas, *Ancient European Musical Instruments: An Organological Study of the Musical Instruments in the Leslie Lindsey Mason Collection at the Museum of Fine Arts, Boston*, Cambridge, Harvard University Press, 1941.
- Bonta Stephen, "From Violone to Violoncello: A Question of Strings?", *JAMIS III*, 1977.
- Bonta, Stephen, "Terminology for the Bass Violin in Seventeenth-Century Italy", *JAMIS IV*, 1978.
- Chiesa, Carlo, "*Brescia e la liuteria barocca italiana*", atti della conferenza, Brescia, 11 Ottobre del 2004.
- Cowling, Elisabeth, *The Cello*, C. Scribner's Sons, New York, 1975.
- Dilworth, John, "Brothers Amati", *The Strad magazine*, February 2008, p.31-35.
- Druner , Ulrich, *Violoncello piccolo und viola pomposa bei Johann Sebastian Bach-Zu fragen von Identitat und Spielweise dieser Instrumente*, Bach-Jahrbuch 85, 1987.
- Eppelsheim, Jurgen, *Das Orchester in der Werken Jean-Baptiste Lully*, Tutzing, Verlag Hans Schneider, 1961.
- Ferrari Barassi, Elena, *I violoncelli di Antonio Stradivari*, AA.VV., Milano, Silvana Editore Spa, 2004.
- Hargrave, Roger, "Amati Brotherly Love Failure", *The Strad magazine* 104, No. 1237, May 1993.
- Hoffmann, Bettina, *La Viola da Gamba*, Palermo, L'Epos, 2010.
- Hoffmann, Bettina, "The Nomenclature of the Viol in Italy", translated by Richard Carter and John Steedman, *Viola da Gamba Society Journal Volume Two*, 2008.
- Holman, Peter, *Four and Twenty Fiddlers: The Violin at the English Court 1540- 1690*, Clarendon Press, Oxford, 1993.
- Laird, Paul, *The Baroque Cello Revival An Horal History*, Scarecrow Press inc., Lanham (Maryland), 2004.
- Lindgren, Lowell E., *Antonio Bononcini Complete Sonatas for Violoncello and Basso Continuo*, A-R Editions, Madison (USA), 1996.
- Malusi, Mauro, *Il Violoncello*, Zanibon, Padova, 1973.
- Meucci, Renato, *Viola, violonchino e viola da braccio: il violoncello a Venezia all'epoca di Montagnana*, dal catalogo dell'esposizione di Lendinara "Lauter in Venetia", 1997.
- Moens, Karen, "Andrea Amati and the violins for Charles IX", contenuto nella pubblicazione *Violins, Villaume*, Paris, Cité de la Musique, 1998.
- Orlando, Susan, *The Italian Viola da Gamba*, Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba, Ed. Manzoni, Torino, 2002.
- Peruffo, Mimmo, "Italian violin strings in the eighteenth and nineteenth centuries: typologies, manufacturing techniques and principals of stringing", (Updated version of the original article in *Ricerca IX*, 1997).
- Peruffo, Mimmo, *Tipologie, tecniche manifatturiere e criteri di scelta delle montature di corda per violino tra il XVIII e XIX secolo in Italia*, p.4.  
<http://www.aquilacorde.com/images/pdf/cordeviolino.pdf>

- Sadie, Julie Anne, *Bowed Continuo Instruments in French Baroque Chamber Music*, Proceedings of the Royal Musical Association, Vol. 105, 1978 - 1979, p.37.
- Segerman, Ephraim, *The Development of European Bowed Instruments up to the baroque: a closer look*, 2002, in:  
<http://www.nrinstruments.demon.co.uk/Bowed1.html>
- Smit, Lambert, "Towards a more consistent and more historical view of Bach's Violoncello", *Chelys* Vol. 32, 2004.
- Smith, Mark, "The Cello Bow Held the Violway; Once Common, But Now Almost Forgotten", *Chelys* n.24, 1995.
- Speck, Cristian, "Boccherini as cellist and his music for cello", *Early Music*, May 2005.
- Stowell, Robin, *Cello*, Cambridge University Press, New York, 1999.
- Van Leeuwen Boomkamp, C. e Van der Meer, J.H., *The Carel Van Leeuwen Boomkamp Collection of Musical Instruments*, Amsterdam, Fritz Knuf, 1971.
- Vanscheeuwijck, Marc, "In Search of the Eighteenth-Century "Violoncello": Antonio Vandini and the Concertos for Viola by Tartini", *Performance Practice Review*: Vol.13: No.1, Article 7. <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol13/iss1/7/>
- Vanscheeuwijck, Marc, "Recent re-evaluations of the Baroque cello and what they might mean for performing the music of J. S. Bach", *Early Music*, Vol. 38, n.2, 2010.
- Vanscheeuwijck, Marc, *Sulle tracce del violoncello nel repertorio tardo-seicentesco in area padana*, Atti del XV Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Milano 2009), AMIS, Como, 2012.
- Vanscheeuwijck, Marc, *Giovanni Battista Degli Antonii: Ricerche sopra il violoncello o clavicembalo e Ricerche per il violino*, Bologna, 2007.
- Walden, Valerie, *One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840*, Cambridge University Press, New York, 1998.
- Wilson, D.K., *Georg Muffat on performance practise*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.
- Wissick, Brent, "The Cello Music of Antonio Bononcini: Violone, Violoncello da Spalla, and the Cello "Schools" of Bologna and Rome", *Journal of Seventeenth-Century Music*: Vol.12: N.1, 2006.

## Breve dizionario degli strumenti gravi ad arco nell'epoca barocca

Quello che segue non è un dizionario nel senso tradizionale del termine. Si è cercato di riunire, per ogni voce, tutte le citazioni da fonti primarie e secondarie che sono apparse come rilevanti e senza dar loro alcuna interpretazione. Il risultato è più simile ad un brogliaccio che ad un dizionario e non ha nessuna pretesa enciclopedica. Questo capitolo offre quindi spunti di riflessione e invita lo studioso ad ulteriori approfondimenti: le differenti definizioni sono spesso inconclusive e non raramente contraddittorie tra loro.

La terminologia degli strumenti gravi della famiglia della viola da Braccio, che si mescolano e si confondono con la nomenclatura di quelli della famiglia della viola da Gamba, presenta una tale complessità da motivare questa scelta a metà tra un tentativo di spiegazione e un'ammissione di sconfitta per l'impossibilità di liberare questi termini dalla vaghezza e dalla sovrapposizione di significati.

Lo stesso strumento aveva nomi differenti nella stessa epoca in aree geografiche differenti e, nella stessa area geografica, in epoche differenti. Per complicare le cose le diverse lingue europee tradussero e ancora oggi traducono i termini con libertà e con un pizzico di incoerenza. Questi due fattori hanno generato nei secoli un rompicapo etimologico. Caso tipico è, per esempio, il sostantivo francese *violon* che traduce l'italiano violino, ma che assomiglia pericolosamente all'italiano *violone* (che in francese è il *Bas(se) de violon*). La somiglianza è totale se pensiamo a come lo pronunciavano nel nord Italia. La terminologia italiana come quella straniera si arricchisce di dialettismi che contribuiscono a moltiplicare sinonimi e le "quasi" omonimie (esempio: *viulunzel* è ovviamente il violoncello in dialetto emiliano, ma *violonzono* sarà un'altro sinonimo di violoncello o un differente strumento?).

A pagina 62 e 63 dell'*Epitome Musical* Philibert Jambe de Fer ci mostra tutta la fragilità del processo di traduzione quando cerca di spiegare ad un lettore francofono la corrispondenza di *viola*-viola da Gamba e *violon*-violino. Parlando delle viole da Braccio (violini), che per Philibert sono *les violons* dice:

L'italien l'appelle Violon da Braccia ou violone [...]

Non è affatto chiaro se ci sta parlando del violino o del violone. Questo è solo un esempio, ma la storia ne offre molti. Come non tralasciare una simpatica curiosità: il termine tedesco *Bratsche* (=viola), altro non è se non la traduzione fonetica dell'italiano "braccio" quindi una traduzione parziale del termine "viola da braccio".

Un aiuto inaspettato ci arriva dall'opera mirabile di Georg Muffat (*Florilegium Primum, Florilegium Secundum e Auserlesene Instrumentalmusik*<sup>143</sup>) un vero cittadino d'Europa che, preoccupato della babele linguistica che già allora era ben evidente, redige il testo in quattro lingue: tedesco, francese, latino e italiano comparando così le differenti terminologie.

Si è dato maggior attenzione ai termini in italiano in primo luogo per essere la lingua madre di molti degli strumenti in questione, ma anche perchè in questo lavoro non c'era spazio per un'analisi approfondita dell'etimologia nelle diverse lingue europee.

Due termini, sinonimi tra loro, sono stati volutamente tralasciati per la genericità della loro applicazione, per lo meno durante il XVI secolo: sono il tedesco Geige e l'inglese Fiddle. Pressappoco traducibili con violino o più correttamente viola da Braccio, il loro significato passò da un generico "viole" cinquecentesco ad un più circoscritto "violino" in epoca successiva. L'iconografia aggiunta aiuta ad identificare meglio alcuni strumenti.

I termini appaiono in ordine alfabetica e sono associati ad eventuali sinonimi.

### ***Bassett/Basset/Bassetto (Viola di): (tedesco/francese/italiano)***

Letteralmente "piccolo basso". Termine usato in Germania e, con minor frequenza in Francia e in Italia<sup>144</sup> per indicare strumenti gravi di taglia media o piccola (di 4, 6 e 8 piedi).

FONTE PRIMARIA:

Bassetto = Sust. Dim. di Basso. Strumento di quattro corde, che si suona come il contrabbasso.

Dizionario dell'Accademia della Crusca 4<sup>a</sup> edizione Vol. 1 p.392 (Firenze, 1729-38)

---

<sup>143</sup> Muffat, G. *Suavioris Harmoniae Instrumentalis Hyporchematicae Florilegium Primum*, Augsburg, 1695; *Suavioris Harmoniae Instrumentalis Hyporchematicae Florilegium Secundum*, Passau, 1698; *Exquisitoris Harmoniae Instrumentalis Gravi-Jucundae Selectus Primus... Auserlesene mit ernst und lust gemengte Instrumentalmusik*, Passau, 1701.

<sup>144</sup> Il termine Bassetto è utilizzato quasi esclusivamente nelle città di Ferrara e Modena (entrambe appartenenti alla corte della famiglia d'Este) negli anni tra il 1670 e il 1700.

#### FONTE SECONDARIA:

But in any case we know that *bassetto* was widely used as a synonym for *violoncello* in eighteenth-century Austria.

Bonta, Stephen, "Terminology for the Bass Violin in Seventeenth-Century Italy", *Journal of the American Musical Instrument Society* IV (1978), p16.

#### **Basso di Viola/Bassa(o) Viola:**

#### FONTE PRIMARIA:

"Bassa Viola" usata come sinonimo di violoncello. pp. 636-7 in Walther, Johann Gottfried, *Musikalisches Lexicon*, Leipzig: Wolfgang Deer, 1732; fac-simile ed. Kassel: Barenreiter, 1953.

Viola grande di tuono grave, che si dice anche Basso di viola, e Violoncello quando è di minor grandezza.

Dizionario dell'Accademia della Crusca 4<sup>a</sup> edizione Vol. 5 p.281 (Firenze, 1729-38).

#### FONTE SECONDARIA:

The expression 'basso di viola' is thus not one half of a pair, but rather it covers both categories and refers to the bass instrument of both the violin and the viol family. We find confirmation of this in the already mentioned Medici collection, in which the expression is used indiscriminately for both four stringed and six-stringed instruments. Even the musicians are still referred to in Florence up to 1712 as players of 'basso', 'bassetto', 'basso di viola', or 'basso viola'. The possibility that they were always viol players is conclusively contradicted not only by music history, but also by the very realistic paintings of Anton Francesco Gabbiani, which portray two cellists. The unlovely neologism 'violoncello', with its amalgam of diminutive and augmentative forms, was introduced late in Florence, stronghold of the Italian language with an inclination towards conservatism. We read about it for the first time in 1700 in the above-mentioned list of Ferdinando's instruments.

Hoffmann, Bettina, "The Nomenclature of the Viol in Italy", translated by Richard Carter and John Steedman, *Viola da Gamba Society Journal Volume Two* (2008), p.9.

Pietro Sammartini, maestro di cappella at Florence Cathedral, published *Sinfonie a due violini, e liuto, e basso di viola* in 1688. 'Basso di viola' was, however, the everyday word for the violoncello at this time in Florence; he certainly did not wish to create any particular link to the viol. We can probably link the 'Concerto per Viola' in D major by Giuseppe Tartini with the cellist, Tartini's close friend Antonio Vandini, who styled himself 'viola professor'. The concerto contains a number of arpeggios which fit the cello but not the viol. The violoncello is thus terminologically and idiomatically the only convincing candidate for this part.

Hoffmann, Bettina, "The Nomenclature...", op.cit. p.15.

### **Basso di Viola da Braccio:**

Se Viola da Braccio è il termine primitivo per il violino, il *Basso di Viola da Braccio* è il termine (generico) con cui si designa lo strumento grave della famiglia del violino.

FONTE PRIMARIA:

Nell'aria "*In questo prato adorno*" dall'Orfeo Claudio Monteverdi attribuisce l'accompagnamento strumentale a:

Duoi Violini ordinarij da braccio, un Basso de Viola da Braccio, un Clavicembalo et duoi Chittaroni.

### **Bas(se) de violon, Bass violin, Kleine Bass Geigen (francese/inglese/tedesco):**

FONTE PRIMARIA:

"Basses de violon" e "kleine Bass Geigen" come sinonimi di "Basset" (francese) e "Bassetto" (italiano) in Walther, Johann Gottfried, *Musikalisches Lexicon*, Leipzig: Wolfgang Deer, 1732; facsimile ed. Kassel: Barenreiter, 1953.

Basse-de-violon (musical instrument). Ancient instrument which was also called a viola da spalla, because it was suspended at the shoulder by means of a Belt. It served to accompany the voice.

Texier, Jacques-Rémi A., *Dictionnaire d'orfèvrerie, de gravure et de cillesure chrétiennes* (3. Encycl. théol., tom.27), 1857, p.170.

### **Lira e Lirone da Gamba:**

La Lira è uno strumento tipicamente rinascimentale; del 2° cinquecento è invece la versione da gamba o Lirone (anche detto *lirone perfetto*, *lirone doppio*, *lira grande e arciviolata lira*). Sin dall'inizio è stato uno strumento carico di simbolismi. Di lui ci rimane una ricchissima iconografia oltre ai pochi strumenti originali sopravvissuti.

FONTE PRIMARIA:

La lira da Gamba, è il più armonioso strumento che si trovi fra quelli d'arco, è tanto artificioso questo strumento, che movendo un sol dito fa tutte le legature che si ponno imaginare, quanto a me stimo colui che ne fu inventore, huomo di gran giuditio,[...] e tal armonia è quella che move l'animo all'udito, che più d'ogni altra, principalmente nelle cose meste, e dolorose, e sebbene è strumento imperfetto, cantandovi il basso, accompagnato com un soprano, non si può sentire di meglio:[...]L'archettare, o lireggiare di questi strumenti è il medesimo delle viole, la Lira in se stessa ama l'arco lungo, acciò si possa lireggiare meglio.

Rognoni, Francesco, *Selva dei varii passaggi, parte seconda*, Milano, 1620, p.2.

Giovanni Maria Lanfranco ci conferma che lo strumento ha sette corde:

[...] il qual a similitudine dei sette pianeti le aggiunse la settima chorda: oggidi medesimamente di sette chorde ordinata si vede.

Lanfranco, Giovanni Maria, *Scintille di musica*, Brescia, Lodovico Britannico, 1533, p.136.

The small lyra resemble the tenor *viola de braccio*, and thus is also known as *lyra de braccio*. It has seven strings – two off, and five on the fingerboard. It can be used in something of the same way as a cittern, for three part pieces, and other compositions.

Praetorius, Michael, *Syntagma Musicum II*(1619), Translated and edited by Crookes, David Z., Oxford, Clarendon Press, 1986, p.56.

Viola e Lira furono frequentemente utilizzati come sinonimi durante il secolo XVI: Giorgio Vasari descrivendo la pittura del Maestro Carpaccio “*La presentazione di Cristo bambino a Simeone*” afferma:

[...] da basso sono tre putti che suonano un liuto, una storta e una lira ovvero viola

Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* [...], Giunti, Firenze, 1564.



**Figura 48:** Vittore Carpaccio *la presentazione di Gesù al tempio*, olio su tela, 1510, conservato nell'Accademia di Venezia. Lo strumento è chiaramente una lira da braccio.

## **Viola:**

### FONTE SECONDARIA :

For Giovanni Legrenzi 'viola' and 'viola da braccio' are interchangeable terms, often used for a bass part, for example in *La cetra* and the op. 8 *Sonate a 2, 3, 5 e 6 istromenti* (Venezia: Magni, 1663).

[...] only after many changes of name and much overlapping usage, the bass instrument of the violin family gained the name 'viola' in some geographical areas. So it was, for example, in Venice: in the operas by the famous violoncello virtuoso Domenico Gabrielli the arias with obbligato violoncello were duly marked with 'violoncello' in the scores for performances in Bologna, Modena and Turin, but with 'viola' in the Venetian scores. From the music it may be seen that these parts are without question composed for a violoncello, in Gabrielli's favourite scordatura tuning *C-G-d-g*. Two excerpts from the 'Aria con la viola' 'Se il tiranno caderà' from the opera *Rodoaldo re d'Italia* should demonstrate this convincingly.

In summary, in Italian 'viola' was used to describe a variety of bowed instruments, and in the Renaissance also plucked instruments. It was a generic term for all bowed instruments, which in the Baroque became more restricted, being used especially for the alto/tenor and the bass instruments of the violin family.

Hoffmann, Bettina, "The Nomenclature of the Viol in Italy", translated by Richard Carter and John Steedman, *Viola da Gamba Society Journal Volume Two* (2008), p.4 e 6.

The term *viola* for the bass violin persists in San Marco until at least 1708 but beginning in 1688 the violoncello gradually replaced the viola.<sup>141</sup> So this viola appears to be a bass violin. But of what size? Since, as we have seen, the term *violoncino* was in use in Venice from 1656, and specifically at San Marco in 1687 and 1694,<sup>142</sup> it seems likely that the viola was (or closely resembled) what would have been called outside Venice a violone - that is, our larger violoncello. Such an interpretation is supported by the illustration of the viola that appears in Bonanni's *Gabinetto Armonico* (1723).

Bonta, Stephen, "Terminology..." op. cit., p.19-20.

According to Stradivari, the 'basso di viola' was a bass viol. 'Viola' was a generic name for any bowed instrument, and 'da braccio' or 'da brazzo' implied tuning in fifths

Segerman, Ephraim, "The Name "Tenor Violin", *The Galpin Society Journal*, Vol. 48, 1995.

### ***Viola bastarda:***

FONTE PRIMARIA :

Francesco Rognoni, nel suo già citato metodo *Selva dei varii pasaggi*, descrive così la Viola Bastarda che è allo stesso tempo uno strumento della famiglia delle Viole da Gamba, ma anche una maniera di suonare:

La Viola Bastarda, qual è Regina delli altri instrumenti, per passeggiare, è un instrumento, qual non è, ne tenore, ne basso di Viola, ma è tra l'uno, e l'altro di grandezza, si chiama Bastarda, perche hora va nell'acuto, hora nel grave, hora nel sopra acuto, hora fa una parte, hora un'altra, hora con nuovi contrappunti, hora con pasaggi d'imitationi[...]Questo metodo di paseggiare alla Bastarda, serve per Organi, Liuti, Arpe, & simili.

### ***Viola da Gamba:***

FONTE PRIMARIA :

Parlando di Violoni da tasti & da arco (in realtà viole da gamba, nella sua classificazione: Lanfranco suddivide infatti i violoni in Soprano, Tenore e Basso) Lanfranco afferma:

Ma poscia, che dal violone al liuto altra differenza non vi è: se non che il liuto ha le corde geminate e il violone semplici (per il che la medesima accordatura in questo ad uno ad uno si fa che sia in quello)

Lanfranco da Terenzio, Giovanni Maria, *Scintille di musica*, Brescia, Lodovico Britannico, 1533, p.142.

FONTE SECONDARIA:

Il termine [viola da gamba] appare per la prima volta già nel 1511 nell'inventario di Ippolito d'Este

Hoffmann, Bettina, *La Viola da Gamba*, Palermo, L'Epos, 2010, p.19.

### ***Violoncello/Violoncino/Violonzino:***

FONTE PRIMARIA :

The bass part is given of necessity to the small bass violin, which the Italians call violoncino and Germans call the French bass.

It does not seem possible to dispense with this instrument without thereby distorting the proportion of the harmony.

Muffat, Georg, *Florilegium Secundum*, IV, 5

Von dem Violoncello, Bassa Viola und Viola di Spala. Wir wollen alle drey in eine Brühe werffen: Denn alles dreyes sind kleine Bass-Geigen, auf welchen man mit leichtere Arbeit als auf dem grossen Violon allerhand geschwinde Sachen, Manieren, Variationes und dergleichen machen kan.<sup>145</sup>

Eisel, Johann Philipp, *Musicus Autodidacticus* (Augsburg, 1738), p. 44.

FONTE SECONDARIA:

The term "violoncino" for an instrument now indistinguishable from a violoncello is first encountered in a volume of sonatas by G.B. Fontana (Venezia, 1641). The earliest known use of the term "violoncello" is in Giulio Cesare Arresti's Sonate op.4 (Venezia 1665).

Marx, Klaus, "violoncello", in *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*.

we can still adduce some terminological and musical evidence to suggest that such an instrument [*the Violoncello*] in fact existed before the 1660's. But since the term *violoncello* was yet to be invented, we are obliged to look for some other name, probably another diminutive form of the term *violone*. And it must be a name associated with music for the church since, as we have seen, it is doubtful that the bass viola da gamba was used in church. One candidate is *violoncino* a term that appears off and on from the 1640's through at least the end of the seventeenth century, and always in connection with a concertante bass part in *sonate da chiesa* or vocal music for the church. Its first known appearance is in a collection of instrumental pieces by Giovanni Battista Fontana (1651b). But since the collection was published some ten years after Fontana's death by a friend from Brescia, there is some question as to whether or not Fontana was the one to specify the violoncino as an alternative bass instrument for many of the sonatas, or the violonzono for Sonata 9. In any case the compass required is D-d'.

And since in this latter case the term appears in a document that grants approval for the proposed restructuring of the capella (a proposal that surely came straight from Cazzati), it would appear that he was one of the earliest advocates of the smaller violone.

---

<sup>145</sup> "A proposito del violoncello, *Bassa Viola e viola di spala*. Li tireremo tutti e tre nello stesso brodo: in quanto tutti e tre sono piccolo bassi di violino con i quali si possono fare tutti i tipi di cose, passaggi veloci e variazioni, ecc. con molto meno sforzo che sui grandi Violoni."

But why, then, one may ask, are there two terms for the same instrument in Bologna? What is wrong with the term *violoncino*? Why must one invent a new one? We have already proposed an explanation for this: the difference between violoncino and violoncello resides in the material used for the bottom string; that on the violoncello was wirewound.

The only known Bolognese publication calling for the violoncino is a print of 1674 by an outsider, Simpliciano Olivo of Parma. The compass required by Olivo is D-e'.

Bonta, Stephen, "Terminology..." op.cit., p.12-13

### ***Violoncello da Spalla/Viola da Collo/Fagottegeige:***

FONTE PRIMARIA:

Il trattato manoscritto *Compendio Musicale* che padre Bartolomeo Bismantova scrisse in Ferrara nel 1677 parla di un "Violoncello da spalla alla moderna" dando a questo strumento l'accordatura: (C) **D-G-d-a**.

L'italien l'appelle Violon da Braccia ou violone, par ce qu'il se soustient sus les bras, les uns avec escharpe, cordons, ou autre chose, le Bas à cause de sa pesanteur est fort malayse à porter, pour autant i lest attaché au doz dudict instrument bien proprement: à celle fin qu'il n'empesche celuy quien ioue.

Jambe de Fer, Philibert, p.63

Der hervorragende Violoncello, die Bassa Viola und Viola di Spala, sind kleine Bass-Geigen in Vergleichung der grössern mit 5 auch wol 6. Sayten worauff man mit leichterer Arbeit als auff grossen Maschinen allerhand geschwinde Sachen, Variationes und Manieren machen kan insonderheit hat die Viola di Spala, oder Schulter-Viole einen grossen Effect bey dem Accompagnement, weil sie starck durchschneiden und die Tohne rein exprimiren kan. Ein Bass kan nimmer distincter und deutlicher herausgebracht werden als auff diesem Instrument. Es wird mit einem Bande an der Brust befestigt und gleichsam auff die rechte Schulter geworffen, hat also nichts dass seinem Resonantz im geringsten aufhält oder verhindert.<sup>146</sup>

Mattheson, Johann, *Das Neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg, 1713, pp.285-286

Violoncello ist ein Italiänisches, einer Violadigamba nicht ungleiches Bass-Instrument, wird fast tractiret wie eine Violine, neml. es wird mit der lincken Hand theils gehalten, und die Griffe formiret, theils aber wird es wegen der Schwere an des Rockes Knopff gehänget und durch die rechte Hand mit ein Bogen gestrichen. Wird gestimmt wie eine Viola.<sup>147</sup>

---

<sup>146</sup> "L'eccellente Violoncello, la Bassa Viola e la Viola da spalla, sono piccoli Bassi da braccio simili a quelli più grossi con cinque o sei corde nei quali possono essere suonati qualunque tipo di passaggi veloci, variazioni e movimenti molto più facilmente che negli strumenti di maggior dimensione ossia la Viola da Spalla è particolarmente d'effetto nell'accompagnamento dove può suonare più chiaramente che qualunque altro strumento basso. Lo strumento è fissato al petto con una fascia e poi appoggiato sulla spalla destra in modo che la vibrazione non venga pregiudicata."

<sup>147</sup> "Il violoncello è uno strumento basso Italiano, non dissimile dalla *Violadigamba*, che è suonato quasi come un violino, in particolare è sostenuto e suonato con la mano sinistra ed è, in parte per via del suo peso, agganciato ad un bottone nella giacca e con la mano destra si usa l'arco. È accordato come una Viola."

Walther, Johann Gottfried, *Praecepta der Musicalischen Composition* (Weimar, 1708), p.161.

Es wird mit einem Band an der Brust befestiget, und gleichsam auf die rechte Schulter geworffen, von vielen aber wird sie zwischen beiden Beinen gehalten.<sup>148</sup>

Majer, Joseph Friedrich Bernhard Caspar, *Neu-Eröffneter theoretisch und praktischer Music-Saal*, Halle, 1732, p.99.

FONTE SECONDARIA:

The term “violoncello da spalla” does not refer to a kind of cello, but to a manner of holding it.

Cowling, Elizabeth, *The Cello*, Charles Scribner’s Sons, New York, 1975, p.45.

A fagottegeige is an instrument held on the arm, tuned like a violoncello, and probably mounted with double-wound Springs to which it owns its bassoon-like sound; morfologically it is closely related to the violin family.

Viola da Collo (neck-violin) is an Italian term for a bass instrument held against the player neck must have been one of many flavours of viola da spalla, violoncello, fagottegeige.

Badiarov, Dmitry, “The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice”, *Galpin Society Journal*; Apr 2007; 60, p.127.

## ***Violone:***

FONTE PRIMARIA:

Strumento di corde per suonare: Viola grande.

Dizionario dell’Accademia della Crusca 3<sup>a</sup> edizione Vol. 3 p.1788 (Firenze, 1691).

the instrument now used in concerts, called by the Italians and French Violone, and by us in England the double bass; it seems that this appellation was formerly given to that instrument which we now call the Violoncello.

Hawkins, John, *A General history of the Science and Practice of Music*, London, 1776, p 630.

FONTE SECONDARIA:

Thus it would seem that both terms, *violone* and *violone basso*, meant *contrabasso*, at least until the 1650's.

---

<sup>148</sup> “È attaccato con una fascia al petto e appoggiato allo stesso tempo sulla spalla destra, da molti però è sostenuto tra le gambe.”

the term *violone* from 1595 on meant bass violin, but that it was also frequently used for a contrabass instrument as well until the mid-century point

it still seems that we can safely advance to 1610 the earliest date that the bass violin was called *violone*.

Bonta, Stephen, "Terminology..." op.cit., p.9.

background to this search we should first state that it is generally accepted today that in the sixteenth century the term *violone* was used generically to refer to all members of the viol family

in Legrenzi's opus 8 (1663), the terms *violone* and *viola da braccio* are used interchangeably: in five of the sonatas the instrument called for in the tavola is the *violone*, whereas the *viola da braccio* is specified in the music. In no instance is there any difference in the lowest note required.

Bonta, Stephen, "From Violone to Violoncello: A Question of Strings?", *JAMIS III*, 1977, p.5 e 8.

To summarise: the multi-faceted expression 'violone' was applied in the Renaissance mainly, but not exclusively, to viols. In the seventeenth century it meant primarily the eight-foot instrument of the violin family, but was also applied to sixteen-foot bowed instruments in general, irrespective of membership of the violin or viol family.

Hoffmann, Bettina, "The Nomenclature of the Viol in Italy", op.cit., p.9.

***Violone grande contrabasso/contrabasso/violone grosso/  
violone doppio/violone grande/viola contrabbasso:***

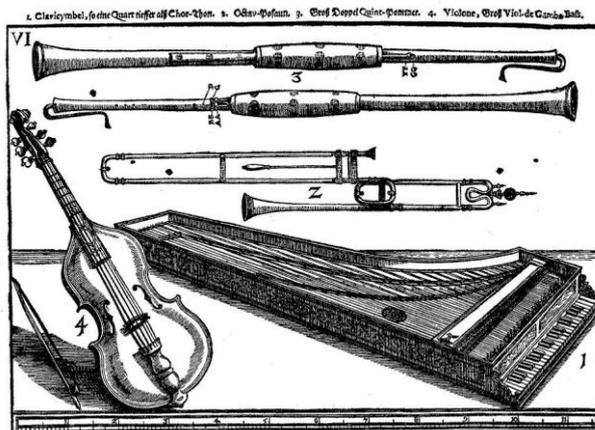
FONTE PRIMARIA:

Die groß Viol de gamba (Italis Violono, oder Contrabasso da gamba, deren Abriß in Sciagr. Col.VI wird volt den meiften per quartam durch und durch geftimmet; [...]<sup>149</sup>

Praetorius, Michael, *Syntagma Musicum II*, 1619, p.44.

---

<sup>149</sup> "La viola grande da gamba (in italiano, *violono*, o *contrabbasso da gamba*), illustrata nella tavola VI, è normalmente intonata per 4°; [...]"



**Figura 49:** Praetorius, Michael *Tomus Secundus De Organographia, Sciagraphia* tav.VI, Wolfenbittel, Elias Holbein, 1619.

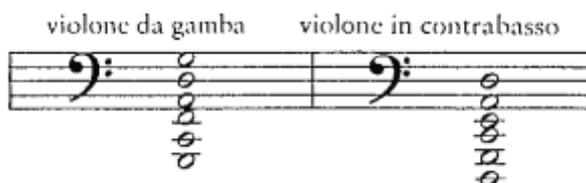
**FONTE SECONDARIA:**

Our overview of Bergamasque terminology for the contrabass from 1597 to 1725 reveals five names that appear to be unequivocal in their meaning: contrabasso, violone grosso, violone doppio, violone grande, violone grande contrabasso.

The appearance of a clearly different name for the contrabass [*as a distinct instrument from de bass violin*] around 1650 could therefore signal a shift in function for the bass violin; originally serving primarily as a continuo instrument, it now came into its own as a concertante instrument.

Bonta, “Terminology...” op.cit., p.7 e 12.

Three years later, however, Banchieri restricts the term to the lowest members of the viol family, citing two instruments with the following names and tunings:



**Figura 50:** l'accordatura dei violoni per Banchieri.

Bonta, “From violone...”, op.cit., p.6.



**Figura 51:** Lely, Peter, Violone, c.1640.