

06

ago

18th Century Anonymous Double Bass Method - Edited by Luca Marzetti - Edizioni Musedita



18TH CENTURY “METHOD FOR DOUBLE BASS” FOUND IN ITALY

*“Azure resembles a flute, blue a cello...
when it gets darker, it reminds the charming sound of the double bass”*

W. KANDINSKY

In 2005, falling the 3rd Centenary of death of the Italian composer Giovanni Andrea Angelini Bontempi (1625 – 1705), I was working with the baroque ensemble *La Rosa dell’Umbria*. We made some concerts of Bontempi’s music, which were organized by Music History chair of the University of Perugia. In the program of celebrations there were also some conferences in Torgiano and in Trevi of prof. Biancamaria Brumana, chair holder, who worked on cataloguing the works of Musical Archive of Perinsigne Collegiata of St. Emiliano in Trevi (Perugia). Dr. Renato Criscuolo, the violinist Valerio Losito and I, we asked to take a look to that

archive, looking for the oratorio “*Sant’Emiliano*”, ordered by the cathedral of Trevi to Angelini Bontempi, when he was Choir-Master in the Collegiata of Santa Maria Maggiore in Spello (Perugia). The music of that oratorio is supposed to be lost and only the libretto remained. Our researches did not succeed. We did not find the oratorio, but we found several unpublished works and this “*Metodo per il contrabbasso*” - “*Method for double bass*”, written by an Anonymous at the end of 18th Century.

The first question that I asked myself, it was: what kind of instrument it was written for? Well, it is important underline that it is a method for three stringed “Italian[1] (-> http://lucamarzetti.jimdo.com/2012/08/06/metodo-per-contrabbasso-di-anonimo-del-xvii-secolo-a-cura-di-luca-marzetti-edizioni-musedita/#_ftn1) ” double bass, tuned in ascending fourths (A – D – G), even if there are some exercises that go the A on 3rd string (according to modern fingering), considered by the Anonymous as “la prima corda” – “the first string”.

This fact suggests several hypothesis about the Author, who seems to know the different types of instrument that can be found in Europe at that age, and in some cases, he let suppose he had studied abroad, especially in Germany, where 16 foot double basses played exceptionally C lower of the bass key, under the five-line stave, as suggests the manuscript of the 5th Brandenburg Concerto by Johann Sebastian Bach, as well as the Anonymous confirms in the Etude 8.

There are no informations about the bowing technique, but, presumably, this double bass player used the “italian” bow called “alla Bolognese” or “alla Dragonetti”. It was smaller compared to the bow for violin or gamba, and it had higher hair on stick, but the strong holding of the right hand “under” the grip of the bow let the player extract a powerful sound. This fact is confirmed by witnesses of that age, for example Charles Burney in his “Musical journey through Italy” (1770), in which he describes 10 double basses in a roman orchestra (versus very few cellos) as a moderna “drum-set”, underlining rhythmical function and obtained pulse “beating” on strings.

This bow and this technique are still in use in the German school. It seems derived by viola da gamba, whose, according to many musicologists, double bass is the only surviving descendant, in the modern orchestra.

At the moment, in Italy, it is in use the “French” bow, with lower hair on stick, which has a holding “up” to the grip, or also forward on stick, as it happens in French area, and it is derived by violin bowing technique. This technique gives more agility, especially on quick passages even if there is less power of sound. According to philology, French “baroque” bow for double bass is similar to the one for viola da gamba, but it is built using more wood and so it is more heavy and longer compared to the bow “alla Dragonetti”, even if it has less hair. Also in this case, the holding is “up” to the stick.

In the manuscript there are very few etudes for intonation, and left hand technique has a insignificant place in the treatise (only one page). This fact let intend that the instrument had gut frets. This praxis was derived by viola da gamba and it was in use until the first half of the 19th Century. Johann Joachim Quantz, in the 4th Section of his “Treatise on the flute”, composed in 1752, writes about “the one, who plays Violone”, and he says: “It is a real obstacle to clearness, when there are no Frets on neck. Some people considered frets as something unnecessary and unimportant; but this false is not followed by virtuosos, who made with frets anything that can be done with this instrument. We can see that this instrument must be provided with frets, when it forms clear and intelligible sounds[2] (-> http://lucamarzetti.jimdo.com/2012/08/06/metodo-per-contrabbasso-di-anonimo-del-xvii-secolo-a-cura-di-luca-marzetti-edizioni-musedita/#_ftn2)”.

Moreover, it is important to say that frets on 16 foot instrument was useful for two reasons:

- There were different temperaments (Vallotti, Werkmeister, Mesotonico, Equal and so on...), and frets let the player be more precise on intonation, because he had to press the note *on fret*;
- Double bass gave rhythm and pulse; the frets let the sound of every note similar to the one of a open string, giving prominence to the “consonants” of sound, instead of “vowels”; it will happen the opposite when the great *virtuosos* of double bass, as Dragonetti, will take away the frets just to let the instrument “sing”.

About the role of double bass in orchestra, it can be useful the witness of Michel Corrette in his “Methode pour apprendre à jouer la Contre-Basse à 3, 4 et 5 cordes”, written in 1781: “Montclair[3] (-> http://lucamarzetti.jimdo.com/2012/08/06/metodo-per-contrabbasso-di-anonimo-del-xvii-secolo-a-cura-di-luca-marzetti-edizioni-musedita/#_ftn3) e Sagioni[4] (-> http://lucamarzetti.jimdo.com/2012/08/06/metodo-per-contrabbasso-di-anonimo-del-xvii-secolo-a-cura-di-luca-marzetti-edizioni-musedita/#_ftn4) had been the first double bass players at the Opera in Paris, and they were both very good composers; at the ages of Lully, this instrument was unknown. Later, double bass at the Opera was used only in storms, in underground noises and in invocations, making *tacet* all the rest of time. Today there are six double basses and they play anything, except for Recitative. We can say as a matter of fact that double bass makes all the parts shine with his harmonious sonorities[5] (-> http://lucamarzetti.jimdo.com/2012/08/06/metodo-per-contrabbasso-di-anonimo-del-xvii-secolo-a-cura-di-luca-marzetti-edizioni-musedita/#_ftn5)”.

Supporting my thesis about the use of frets on the instrument described by the Anonymous, there are moreover the last two “mysterious” pages of the method, that

are simply notes, with many erasures and corrections; but they can make reflect about needs of this instrument, especially on left hand.

There are some etudes on scales, which were used for phrasing and articulation; Finally we find a series of numbers which seems having no sense, but according to the Anonymous, “possono combinarsi in 720 modi diversi” – “can be combined in 720 different ways”. The Author gather together these numbers in three sections of the page.

The first group, up and right on the page:

11, 12, 21, 22 in ambi - (translation: in doubles)

111, 112, 121, 122, in terni – (translation: in terns)

211, 212, 221, 222

The second group of numbers is in the middle of the page on the left:

12 21/ 123, 132, 213, 231, 312 321 /

The third group, maybe the most important, is in the middle, on the right:

1234 1243 1342 1324 1423 1432

2134 2143 2314 2341 2413 2431

3124 3142 3214 3241 3412 3421

4123 4132 4213 4231 4312 4321.

I don't think that the Anonymous was a cabbalist, but maybe he wants to give suggestions to his student with exercises to loose left hand[6] (-> http://lucamarzetti.jimdo.com/2012/08/06/metodo-per-contrabbasso-di-anonimo-del-xvii-secolo-a-cura-di-luca-marzetti-edizioni-musedita/#_ftn6), which in “gambas' language” are called “spiders”. We can have some gig to reflect on left hand technique on neck, and we cannot find correspondences neither in “official” German school, in which the fingering is 1 – 2 – 4, except for some virtuosos of *Viennese* double bass, as Sperger[7] (-> http://lucamarzetti.jimdo.com/2012/08/06/metodo-per-contrabbasso-di-anonimo-del-xvii-secolo-a-cura-di-luca-marzetti-edizioni-musedita/#_ftn7) and Pichelberger[8] (-> http://lucamarzetti.jimdo.com/2012/08/06/metodo-per-contrabbasso-di-anonimo-del-xvii-secolo-a-cura-di-luca-marzetti-edizioni-musedita/#_ftn8), nor in French and Italian, in which the fingering is 1 – 3 – 4. These two pages let suppose that the Author wants to use the fingering in 4: 1 – 2 – 3 – 4, just like on the Viola da gamba and on G and D Violone (both 8 and 16 foot).

This hypothesis let presume that this instrument was smaller and the use of a similar instrument is confirmed by Quantz: “If the instrument will be too big, or too strong

tuned[9] (-> http://lucamarzetti.jimdo.com/2012/08/06/metodo-per-contrabbasso-di-anonimo-del-xvii-secolo-a-cura-di-luca-marzetti-edizioni-musedita/#_ftn9), the sound will not be clear, nor pleasant and very few intelligible to ears[10] (-> http://lucamarzetti.jimdo.com/2012/08/06/metodo-per-contrabbasso-di-anonimo-del-xvii-secolo-a-cura-di-luca-marzetti-edizioni-musedita/#_ftn10).

A further confirmation to Anonymous' reference to a "little" double bass which was very common in chamber music of that ages is that, some time ago, at the Flea Market of Pissignano, still in the province of Perugia, and very close to Trevi (the town in which I found the Method), I found a small sized instrument, dated more or less to the ages of the manuscript. This fact, after a long study on the Anonymous' manuscript, let me "imagine", suppose or maybe "hope" that it was "his own" instrument.

The "*Metodo per il Contrabbasso*" written by the Anonymous of the Collegiata of St. Emiliano is structured in this way:

- 1) Scale and leaps;
- 2) 13 etudes for solo double bass;
- 3) Cadences;
- 4) 4 Duets (for 2 double basses, but playable also with two low instruments as cello or bassoon)
- 5) Notes of the composer (the two "mysterious pages"), with exercises for phrasing on scales with the addition of trillo, which is signed in the manuscript with a +[11] (-> http://lucamarzetti.jimdo.com/2012/08/06/metodo-per-contrabbasso-di-anonimo-del-xvii-secolo-a-cura-di-luca-marzetti-edizioni-musedita/#_ftn11).

The style of the etudes refers to Mozart, Haydn and to the 13 aged Rossini of the "Sonate a quattro", but also to the 3rd Brandenburg Concerto by Johann Sebastian Bach[12] (-> http://lucamarzetti.jimdo.com/2012/08/06/metodo-per-contrabbasso-di-anonimo-del-xvii-secolo-a-cura-di-luca-marzetti-edizioni-musedita/#_ftn12).

This is very interesting for the musicologist, because at the end of 18th Century, there had not been the Bach discovery by Felix Mendelsohn – Bartholdy and very few people knew the works of the composer of Lipsia. We can confirm in this way that the Anonymous may have studied in Germany.

About my work on the etudes, I wanted to be very fussy on colours and articulations, in fact it seems that it was requested by the musical practice of Baroque and Early Classic Ages. In some passages I did not underlined colours, but I just let music play, because in some etudes the phrases are "moving" on their own. I think it is very useful to quote the "Method for the violin" by Leopold Mozart about articulations, in which scales are very tied, and he uses the "staccato" for the leaps, closing *piano* the cadenzas, escaping the "beats", at least on double bass.

At the end of the “Metodo per il Contrabbasso” of our Anonymous, there are the Duets, in full classic style, in which teacher and student, they challenge themselves in a dialogue, starting in unison, then splitting in thirds, chasing each other and finally closing in unison. At that ages, the Anonymous should have a virtuoso technique and we can understand it by the ornaments, crushes, trills, triolets, reminding almost tarantella, especially in Duet N° 4. Surely, this author was italian and it shines with taste, even if he is not like Dragonetti (too much dandy to write a method, and considered by his contemporaries as a very “stingy” man both about money and about suggestions to colleagues) and he cannot be compared nor to Bottesini (too refined, too “romantic”, too brave and tight-rope, to stop on the neck). The Author of this Method is strictly a “double-bassist”, really technician, with harmony and composition elementary rudiments, but he is able to make the listener enjoy the “elephant”, which is learning to fly as a butterfly, as it will happen in the following Century with the great virtuosos (Anglois, Rossi, Bottesini, Mengoli, Billé ecc...).

His Duets are lovely, amusing, free and easy but maybe we can feel the weight of the role of “accompaniment instrument”, as we can see in some etudes of the method, based only on arpeggios.

It is important to say that, even if it has not the organic unity and the fullness of the following methods, as Rossi-Anglois’, Billè’s, Bottesini’s, Mengoli’s, Caimmi’s, the “Metodo per il Contrabbasso” of this Anonymous is supposed to be an important document of a age in transit for double bass: by doubling instrument of continuo, it is turning to a real protagonist in orchestra, in chamber music and finally as soloist. Maybe the importance of this method can be compared to Bonifazio Asioli’s treatise, or to the “Concerto per il Violone ad uso del Kavalier Marc’Antonio Moncenigo”, written by Giuseppe Antonio Capuzzi, whose, presumably, our composer is contemporary or slightly antecedent. It raises many questions about the use of this instruments, and surely coming scholars will give more exhaustive answers.

LUCA MARZETTI

[1] (-> http://lucamarzetti.jimdo.com/2012/08/06/metodo-per-contrabbasso-di-anonimo-del-xvii-secolo-a-cura-di-luca-marzetti-edizioni-musedita/#_ftnref1) The “Italian” double bass appears different from the German double bass or French one. In Germany, double bass is closet to 6 or 5 stringed D Violone , and it could have different tunings:

- D – A – E – C – G – D;
- C – G – D – A – E;
- A – F# – D – A – F; (“Viennese” Tuning).

In 1752, Johann Joachim Quantz talks already about a 4 stringed instrument, tuned in fourths as the modern one: E – A – D – G, and it is defined *Controviolino - Counterviolin* (having the opposite tuning compared to violin).

In France the 4 stringed double bass, according to Michel Corrette (1781), has already particular features of the modern instrument and it was tuned: E – A – D – G. Still in France, the 3 stringed double bass is tuned in ascending fifths: G– D– A; 5 stringed instrument was tuned in fourths: F# – B – E – A – D. In Italy, until 1886, it will be used mainly the 3 stringed instrument. It is supposed to be derived by a 4 stringed instrument, which can be found in the *Compendium Musicale* by Bartolomeo Bismantova, (1677, revised in 1692) tuned (from the higher string to the lower) G – D – A – G. In fact the tuning was: A – D – G, or, exceptionally, it was necessary the “scordatura”, G – D – G.

[2] (-> http://lucamarzetti.jimdo.com/2012/08/06/metodo-per-contrabbasso-di-anonimo-del-xvii-secolo-a-cura-di-luca-marzetti-edizioni-musedita/#_ftnref2) Cfr. J. J. QUANTZ “Treaty on the flute” 1752.

[3] (-> http://lucamarzetti.jimdo.com/2012/08/06/metodo-per-contrabbasso-di-anonimo-del-xvii-secolo-a-cura-di-luca-marzetti-edizioni-musedita/#_ftnref3) Michel Pinolet de Montéclair (1667 – 1737) french composer, who entered as double bass player in the orchestra of the Opéra in 1699. Probably, he introduced double bass as a substitute of 6 strings violone.

[4] (-> http://lucamarzetti.jimdo.com/2012/08/06/metodo-per-contrabbasso-di-anonimo-del-xvii-secolo-a-cura-di-luca-marzetti-edizioni-musedita/#_ftnref4) Giuseppe (Joseph) Fedeli called *Saggione* (1680 – 1745), double bass player at the Opéra since 1737 until 1745.

[5] (-> http://lucamarzetti.jimdo.com/2012/08/06/metodo-per-contrabbasso-di-anonimo-del-xvii-secolo-a-cura-di-luca-marzetti-edizioni-musedita/#_ftnref5) Cfr. M. CORRETTE “Methodes pour apprendre à jouer la Contre-Basse à 3, 4 et 5 cordes”, Editions de Paris, 1781, Preface, p. 1.

[6] (-> http://lucamarzetti.jimdo.com/2012/08/06/metodo-per-contrabbasso-di-anonimo-del-xvii-secolo-a-cura-di-luca-marzetti-edizioni-musedita/#_ftnref6) About left hand fingering, it is signed as: 1 – *inde finger*; 2 – *middle finger*; 3 – *ring finger*; 4 – *little finger*. About neck fingering on double bass, Italian and French school signs as:

1 – *inde finger*; 3 – *middle ring fingers*; 4 – *little finger*; the German school: 1 – *inde finger*; 2 – *middle finger*; 3 – *ring little fingers*.

[7] (-> http://lucamarzetti.jimdo.com/2012/08/06/metodo-per-contrabbasso-di-anonimo-del-xvii-secolo-a-cura-di-luca-marzetti-edizioni-musedita/#_ftnref7)

Johann Matthias Sperger (1750 – 1812), double bass player and composer from Austria, he studied in Vienna since 1767. He worked since 1777 in the Hofkapelle of the Archbishop of Pressburg. In 1778, he became member of the Wiener Tonkünstlersozietat, for whom he gave many concerts as soloist. He was a very prolific composer: 44 symphonies, 18 concertos for double bass and orchestra, sonatas, rondos, dances, cantatas, choirs and arias.

[8] (-> http://lucamarzetti.jimdo.com/2012/08/06/metodo-per-contrabbasso-di-anonimo-del-xvii-secolo-a-cura-di-luca-marzetti-edizioni-musedita/#_ftnref8)

Friedrich Pichelberger (1741 – 1813), double bass player of the Schikaneder's theatre (Schikaneder was the writer of the libretto "Die Zauberflöte", put in music by W. A. Mozart). It seems that the Concerto for Double Bass and Orchestra and the Sinfonia Concertante for Viola and Double Bass by Karl Ditters Von Dittersdorf had been composed for him, he was a virtuoso and he was called "the brave Pichelberger". There is also a "legend": Wolfgang Amadeus Mozart was really fascinated by Pichelberger's sister, and he wrote for him the tight-rope Aria "Per questa bella mano" K612, for bass voice, double bass and orchestra, just to converse with this woman, while her brother was in another room studying passages, that are very difficult.

[9] (-> http://lucamarzetti.jimdo.com/2012/08/06/metodo-per-contrabbasso-di-anonimo-del-xvii-secolo-a-cura-di-luca-marzetti-edizioni-musedita/#_ftnref9)

Quantz means "with too tense strings".

[10] (-> http://lucamarzetti.jimdo.com/2012/08/06/metodo-per-contrabbasso-di-anonimo-del-xvii-secolo-a-cura-di-luca-marzetti-edizioni-musedita/#_ftnref10) Cfr. J.J. QUANTZ "Treatise on the flute" 1752, 4th section.

[11] (-> http://lucamarzetti.jimdo.com/2012/08/06/metodo-per-contrabbasso-di-anonimo-del-xvii-secolo-a-cura-di-luca-marzetti-edizioni-musedita/#_ftnref11) As we can see in several manuscript of 17th and 18th Century. "+" is for "TAU", 19th letter of the Greek and last of the Hebrew alphabet. It means at the same time infinity and "the end" of the phrase.

[12] (-> http://lucamarzetti.jimdo.com/2012/08/06/metodo-per-contrabbasso-di-anonimo-del-xvii-secolo-a-cura-di-luca-marzetti-edizioni-musedita/#_ftnref12) It is quoted in the Lesson 10, where we find an etude in E flat, in which the Anonymous writes: "Elafà § Magi". Maybe Magi is the name of the composer, but there are no confirmations in the Archive of payments to this name. The last part of this etude, from bar 56 quotes explicitly the last movement of 3rd Brandenburg Concerto, transposed in another tonality.

PREFAZIONE

"L'azzurro assomiglia a un flauto, il blu a un violoncello..."

quando diventa molto scuro al suono meraviglioso del contrabbasso”

W. KANDINSKY

Nel 2005, in occasione del III° Centenario della Morte del compositore perugino Giovanni Andrea Angelini Bontempi (1625 – 1705), mi trovai a fare una serie di concerti con *La Rosa dell’Umbria – ensemble barocco con strumenti originali*, associazione con la quale tuttora collaboro. Questa serie di concerti erano organizzati in collaborazione con la cattedra di Storia della Musica dell’Università degli Studi di Perugia e prevedeva anche una serie di conferenze a Torgiano e a Trevi della prof.ssa Biancamaria Brumana, titolare della cattedra, la quale ha lavorato alla catalogazione delle opere presenti nell’Archivio Musicale della Perinsigne Collegiata di S. Emiliano in Trevi (PG). Insieme al Dott. Renato Criscuolo e al maestro Valerio Losito, chiesi di poter consultare tale archivio, alla ricerca dell’oratorio “*Sant’Emiliano*”, scritto su commissione del Duomo di Trevi da Angelini Bontempi, quando era Maestro di Cappella della Collegiata di S. Maria Maggiore in Spello (PG). Di tale oratorio è rimasto il libretto, ma la musica, si pensa, sia andata perduta. Le nostre ricerche non ebbero molto successo. Di fatto, non trovammo l’oratorio, ma in compenso diverso materiale inedito tra cui il “*Metodo per il contrabbasso*” dell’Anonimo di fine XVIII° secolo, qui presentato. La prima domanda che mi posi fu per che tipo di strumento fosse stato scritto. C’è da dire che si tratta di un metodo per contrabbasso “italiano[1]” a 3 corde, accordato per quarte ascendenti (La – Re – Sol), anche se non mancano esercizi che vanno al di sotto del La in terza corda (secondo la digitazione moderna), che l’Anonimo considera e chiama “la prima corda”.

Questo fatto suggerisce diverse ipotesi riguardo all’Autore, il quale non solo risulta a conoscenza dei tipi diversi di strumento presenti in Europa a quel tempo, ma in alcuni casi, lascia supporre che abbia compiuto studi anche all’estero, specialmente in Germania, ove il contrabbasso 16 piedi arrivava in casi eccezionali a suonare il Do sotto il rigo della chiave di basso, come testimonia il manoscritto del 5° Concerto Brandeburghese di Johann Sebastian Bach, e come l’Anonimo conferma nella Lezione 8. Non ci sono informazioni riguardo la tecnica di condotta dell’arco, ma, presumibilmente, il nostro contrabbassista utilizzava l’arco detto “alla italiana”, “alla Bolognese” o “alla Dragonetti” (V. Fig. 4), molto più piccolo rispetto a quello del violino o della viola da gamba, con crini molto alti rispetto alla bacchetta, i quali, unitamente ad una saldissima presa della mano destra “sotto” l’impugnatura dell’arco, permettono di ottenere un suono potentissimo. Questo viene confermato anche dalle testimonianze dell’epoca, come ad esempio quella di Charles Burney nel suo “*Musical journey through Italy*” del 1770, in cui i 10 contrabbassi presenti in un’orchestra romana (contro un numero abbastanza esiguo di violoncelli)

vengono descritti quasi come una moderna “batteria”, evidenziandone la funzione ritmica e la pulsazione che riuscivano a creare “battendo” sulle corde.

Tale tipo di arco e tale tipo di tecnica sono tuttora utilizzati dalla scuola tedesca. Essa risulta derivata dalla viola da gamba, di cui, secondo molti musicologi, il contrabbasso non solo è diretto discendente, ma anche l’unico “sopravvissuto” nella moderna orchestra.

Attualmente in Italia è in uso l’arco detto “francese”, con crini più bassi e vicini alla bacchetta, con una presa “sopra” l’impugnatura, o anche spostata poco più in avanti sulla bacchetta, come avviene nell’area francese, tecnica derivata da quella violinistica. Tale tecnica permette una maggiore agilità, specialmente nei passaggi veloci anche se meno potenza di suono. Anche per quanto riguarda la filologia, l’arco “barocco” francese per contrabbasso risulta di forma simile a quello della viola da gamba anche se con più legno e quindi più pesante, più lungo rispetto all’arco “alla Dragonetti”, anche se con meno crini. La presa anche in questo caso è “sopra” la bacchetta.

Il fatto che non siano presenti nel manoscritto esercizi per l’intonazione, ma che anzi la tecnica abbia un posto quasi irrilevante nel trattato (di una pagina appena), lascia pensare che lo strumento in questione presentasse tasti in minugia, prassi derivata dalla viola da gamba ed in uso fino a metà dell’800. Tale prassi viene addirittura esaltata da Johann Joachim Quantz, nella IV Sezione del suo “Trattato sul flauto traverso” del 1752 che tratta “Di quello, ‘l quale suona ‘l Violone, particolarmente”, ed infatti scrive: “Serve di grande impedimento per la chiarezza, quando non vi sono Tasti nel manico. Vi sono persone, che pigliano li Tasti per qualche cosa di superflua e notevole; ma questa falsa idea non viene seguita da’ virtuosi, li quali hanno fatto, con li Tasti, tutto ciò, che può farsi in questo in strumento. Si può ancora far vedere, che questo in strumento, allorache forma li suoni chiari, ed intelligibili, deve essere fornito assolutamente di Tasti[2]”.

C’è da dire inoltre, che la tastatura dello strumento 16 piedi risultava molto utile per due motivi:

- essendo impiegati temperamenti diversi (Vallotti, Werkmeister, Mesotonico, Equabile ecc), la tastatura permetteva maggior precisione nell’intonazione, dovendo l’esecutore pigiare la nota precisamente *sul tasto*;
- al fine di generare la pulsazione ed il ritmo, il suono di ogni nota era reso simile a quello della corda vuota, mettendo in risalto le “consonanti” del suono, anziché le “vocali”, cosa che avverrà quando i grandi *virtuosi* del contrabbasso, come ad esempio Dragonetti, li toglieranno al fine di far “cantare” lo strumento.

Sul ruolo del contrabbasso in orchestra, può risultare inoltre utile la testimonianza di Michel Corrette sul suo “Methode pour apprendre à jouer la Contre-Basse à 3, 4 et 5 cordes” del 1781: “Montclair[3] e Sagioni[4] sono coloro che per primi hanno suonato il contrabbasso all’Opera di Parigi, entrambi ottimi compositori; al tempo di

Lully questo strumento era sconosciuto. Poco tempo dopo, il contrabbasso all'Opera era impiegato esclusivamente nelle tempeste, per i rumori sotterranei e nelle invocazioni; e faceva *tacet* per tutto il resto. Oggi ce ne sono sei che suonano tutto, fatta eccezione per il Recitativo. Si può dire in verità che il contrabbasso fa brillare tutte le parti con le sue sonorità armoniose[5].

A sostegno della mia tesi sulla tastatura dello strumento dell'Anonimo ci sono inoltre le ultime due pagine, che è possibile definire “misteriose”, essendo semplicemente appunti, con diverse cancellature e correzioni, ma che possono far riflettere sulle esigenze che richiedeva questo tipo di strumento, soprattutto per ciò che riguarda agilità della mano sinistra.

Ci sono degli esercizi sulle scale, quasi sicuramente utilizzati per il lavoro di fraseggio e per l'articolazione ed infine troviamo una serie di numeri che sembrano non avere senso ma che, in base a quanto che scrive l'Anonimo, “possono combinarsi in 720 modi diversi”. L'Autore raggruppa questi numeri in tre sezioni della pagina.

I primi in alto a sinistra della pagina:

11, 12, 21, 22 in ambi

111, 112, 121, 122, in terni

211, 212, 221, 222

Il secondo gruppo di numeri al centro, verso sinistra:

12 21 123, 132, 213, 231, 312 321

Il terzo gruppo, forse il più importante, viene posizionato al centro, verso destra:

1234 1243 1342 1324 1423 1432

2134 2143 2314 2341 2413 2431

3124 3142 3214 3241 3412 3421

4123 4132 4213 4231 4312 4321.

Non trovandoci innanzi, quasi sicuramente, ad un cabalista, anche perché Quantz lascia intendere che le “famose” barzellette sui contrabbassisti esistevano già allora [6], l'Anonimo forse vuole dare indicazioni all'allievo su esercizi per sciogliere la mano sinistra[7], quelli che in gergo “gambistico”, sono detti “ragnetti”, e fornisce spunti di riflessione sull'impostazione della sinistra al manico, che, incredibile a dirsi, non trovano riscontri né nella scuola “ufficiale” tedesca, in cui si suona 1 – 2 – 4, fatta eccezione per alcuni virtuosi del contrabbasso *viennese*, quali lo Sperger[8] e il Pichelberger[9], né in quella francese ed italiana, in cui si suona 1 – 3 – 4. Infatti

queste due pagine lasciano supporre che l'Autore voglia utilizzare la digitazione con 4 dita: 1 – 2 – 3 – 4, come appunto sulla Viola da gamba e sul Violone in Sol e in Re (sia 8 che 16 piedi).

Questa ipotesi fa presumere inoltre che lo strumento in questione fosse anche di dimensioni più piccole rispetto a quelle conosciute e l'utilizzo di tale strumento viene confermata da Quantz che scrive: “Se lo strumento sarà troppo grande, o accordato in una maniera troppo forte[10], ‘l suono non riuscirà distinto, né aggradevole né poco intelligibile all’orecchio[11]”.

Una ulteriore conferma che l'Anonimo si riferisca a tale contrabbasso “piccolo” che era molto impiegato nella musica da camera del tempo è che, tempo fa, al Mercatino dell'Antiquariato di Pissignano, sempre in provincia di Perugia, e a pochissimi chilometri da Trevi (ove ho rinvenuto il Metodo) ho trovato uno strumento di tali dimensioni, risalente più o meno al periodo del manoscritto, il che, dopo aver studiato il manoscritto dell'Anonimo, mi ha lasciato “immaginare”, supporre o meglio “sperare” che fosse il “suo” strumento.

Il “*Metodo per il Contrabbasso*” dell'Anonimo della Collegiata di S. Emiliano risulta così strutturato:

- 1) La Scala e i salti;
- 2) 13 esercizi per contrabbasso solo;
- 3) Cadenze;
- 4) 4 Duetti (per 2 contrabbassi, ma anche eseguibili con due strumenti bassi quali violoncello e fagotto)
- 5) Appunti del compositore (le due pagine “misteriose”), con esercizi di fraseggio sulle scale e con l'aggiunta del trillo, il quale viene indicato nel manoscritto con un [12].

Lo stile degli esercizi sembra fare riferimento a Mozart, Haydn e al tredicenne Rossini delle “Sonate a quattro”, con riferimenti alla solmisazione, ma anche al 3° Concerto Brandeburghese di Johann Sebastian Bach[13], e questo risulta essere di grande interesse per il musicologo, dal momento che alla fine del '700 non vi era stata ancora la riscoperta del grande genio di Lipsia da parte di Felix Mendelsohn – Bartholdy e veramente pochi “eletti” avevano studiato i lavori di Bach. Questa può essere una ulteriore conferma degli studi compiuti in Germania da parte dell'Anonimo.

Per quanto riguarda il mio lavoro sugli esercizi, ho voluto essere molto pignolo sulle dinamiche e sulle articolazioni, infatti sembra che la prassi esecutiva dell'epoca barocca e del primo classicismo, questo richiedesse. Ove non ho evidenziato, ho semplicemente lasciato “suonare” la musica, in quanto in alcuni di questi esercizi le frasi si “muovono” da sole. Risulta molto utile anche citare, per quanto riguarda le

articolazioni il “Metodo per violino” di Leopold Mozart, il quale lega molto i gradi congiunti, e utilizza lo staccato per i salti, per chiudere poi in *piano* le cadenze, onde evitare le cosiddette “botte”, almeno sul contrabbasso.

A conclusione del “Metodo per il Contrabbasso” del nostro Anonimo ci sono i Duetti, in pieno stile classico, in cui “Maestro” e “Allievo” si cimentano, partendo da unisoni per poi sdoppiarsi in terze, rincorrersi ed infine chiudere sempre all’unisono. Per l’epoca, l’Anonimo doveva essere in possesso di una tecnica virtuosistica e lo lasciano intendere gli abbellimenti, le acciacature, i trilli, le terzine, che ricordano quasi la tarantella, specialmente nel Duetto N° 4. Sicuramente questo autore era italiano e traspare dal gusto, anche se non ci troviamo di fronte ad un Dragonetti (troppo dandy per scrivere un metodo, considerato anzi dai suoi contemporanei come un uomo molto “avaro” sia per quanto riguarda la borsa che per quanto riguarda i consigli ed i suggerimenti verso i colleghi) e tanto meno ad un Bottesini (troppo raffinato, troppo intriso di *streben* “romantico”, troppo audace e funambolico, per fermarsi al manico). Sicuramente, l’Autore di questo Metodo è più in senso stretto un “contrabbassista”, molto tecnico, con conoscenze di armonia ed elementi base di composizione, anche se rudimentali, ma capaci di far divertire l’ascoltatore con il suo “elefante”, che deve ancora imparare a librarsi in aria come una farfalla, cosa che farà il secolo successivo con i grandi virtuosi dello strumento (Anglois, Rossi, Bottesini, Mengoli, Billé ecc...).

I suoi duetti risultano essere gradevoli, divertenti, spigliati ma che ancora risentono del ruolo di “strumento da accompagnamento”, come anche dimostrano alcuni esercizi del metodo, basati esclusivamente su arpeggi.

C’è da dire che, pur non avendo l’organicità e la completezza dei metodi successivi, quali il Rossi-Anglois, il Billé, il Bottesini, il Mengoli, il Caimmi, il “Metodo per il Contrabbasso” di questo Anonimo risulta essere una importante testimonianza di un periodo di passaggio per il contrabbasso: da puro strumento di raddoppio del basso continuo a vero protagonista sia in orchestra, che nella musica da camera e infine da solista. Forse l’importanza di questo Metodo può essere avvicinata al trattato di Bonifazio Asioli, o anche al “Concerto per il Violone ad uso del Kavalier Marc’Antonio Moncenigo” di Giuseppe Antonio Capuzzi, dei quali, presumibilmente, il nostro compositore è contemporaneo o leggermente antecedente. Esso solleva molte questioni sull’utilizzo di questo strumento, a cui sicuramente studiosi futuri sapranno dare più esaurienti risposte.

Il mio ringraziamento va alla Perinsigne Collegiata di S. Emiliano e all’Archivio Capitolare del Duomo di S. Emiliano nelle persone del Priore – Parroco Don Angelo Nizi e del Dott. Carlo Roberto Petrini. Un ringraziamento speciale va ai miei colleghi dell’Ensemble Barocco La Rosa Dell’Umbria, Dott. Renato Criscuolo

e il M° Valerio Losito, che hanno con me condiviso la scoperta del “Metodo per il Contrabbasso”.

Desidero dedicare questo lavoro ai miei Maestri: Massimo Santostefano, Paolo Zuccheri e Andrea De Carlo, validissimi insegnanti, capaci di comunicare e suscitare passione per la musica, per il contrabbasso e per il violone e stimolare nell’allievo lo spirito critico e la ricerca.

LUCA MARZETTI

[1] Il contrabbasso “italiano” risulta diverso dal contrabbasso tedesco o da quello francese. Quello tedesco, ancor più in stretto legame con il violone in re a 6 o 5 corde, poteva avere diversi tipi di accordatura:

- Re – La – Mi – Do – Sol – Re;
- Do – Sol – Re – La – Mi;
- La – Fa# - Re – La – Fa; (Accordatura detta “Viennese”).

Non mancano comunque testimonianze quali quella di Johann Joachim Quantz che parla già di un tipo di strumento a 4 corde accordato per quarte come quello moderno: Mi – La – Re – Sol, definito anche *Controviolino* (avendo l’accordatura opposta a quella del violino).

Quello francese a 4 corde, a quanto scrive Michel Corrette, nel 1781, presenta già le caratteristiche dello strumento moderno con l’accordatura: Mi – La – Re – Sol.

Sempre in Francia, il contrabbasso a 3 corde, presenta una accordatura per quinte ascendenti: Sol – Re – La, mentre quello a 5 corde è accordato per quarte: Fa# - Si – Mi – La – Re. In Italia, fino al 1886, sarà in uso prevalentemente lo strumento a 3 corde. Esso risulta derivato da uno strumento a 4 corde, che troviamo nel *Compendium Musicale* di Bartolomeo Bismantova, del 1677, nella revisione del 1694, con accordatura Sol – Re – La – Sol. Infatti l’accordatura era La – Re – Sol, oppure, in casi estremi, risultava indispensabile la “scordatura”, Sol – Re – Sol.

[2] Cfr. J. J. QUANTZ “Trattato sul flauto traverso” 1752.

[3] Michel Pinolet de Montéclair (1667 – 1737) compositore francese, che nel 1699 entrò a far parte come contrabbassista dell’orchestra dell’Opéra. Si deve forse a lui l’introduzione del contrabbasso in sostituzione del violone a 6 corde.

[4] Giuseppe (Joseph) Fedeli detto *Saggione* (1680 – 1745), contrabbassista dell’Opéra dal 1737 al 1745.

[5] Cfr. M. CORRETTE “Methodes pour apprendre à jouer la Contre-Basse à 3, 4 et 5 cordes”, Editions de Paris, 1781, Preface, p. 1.

[6] Sto facendo riferimento al passo del trattato di Quantz, in cui scrive: “Non pretendo negare che ‘l maggior numero di coloro, i quali suonano questo strumento, non è forse dotato di talento bastevole per farsi distinguere in altri strumenti, li quali esigono molta capacità e molto gusto. E’ però incontrastabile, che un Musico ‘l quali suoni ‘l Violone, deve intendere l’armonia quando anche non vi abbisognasse una gran delicatezza nel gusto, e non deve essere un Musico di minore abilità; poiché fa equilibrio, per così dire, con colui, che suona ‘l violoncello, e conserva il moto nella esecuzione di una gran Musica, principalmente in una Orchestra in cui non si può sempre vedersi, né sentirsi bene” (Cfr. J. QUANTZ, “Trattato sul flauto traverso” 1752, sezione IV,).

[7] Per quanto riguarda la diteggiatura della mano sinistra, si indica con: *1 – indice; 2 – medio; 3 – anulare; 4 – mignolo*. Per quanto riguarda la tecnica del contrabbasso “al manico”, la scuola italiana e francese, indica con: *1 – indice; 3 – medio + anulare; 4 – mignolo*; mentre la scuola tedesca: *1 – indice; 2 – medio; 3 – anulare + mignolo*.

[8] Johann Matthias Sperger (1750 – 1812), contrabbassista e compositore austriaco, studia a Vienna a partire dal 1767. Lavora dal 1777 nella Hofkapelle dell’Arcivescovo di Pressburg. Nel 1778, diviene membro della Wiener Tonkünstlersozietat, per la quale diede diversi concerti da solista. Fu compositore prolifico: si annoverano 44 sinfonie, 18 concerti per contrabbasso e orchestra, sonate, rondò, danze, cantate, cori e arie.

[9] Friedrich Pichelberger (1741 – 1813), contrabbassista del teatro di Schikaneder, librettista de “Il flauto magico” di W. A. Mozart. Sembra che il Concerto per Contrabbasso e Orchestra e la Sinfonia Concertante per Viola e Contrabbasso di Karl Ditters Von Dittersdorf furono composte probabilmente per lui, definito “il buon Pichelberger”. C’è inoltre una “leggenda”, secondo la quale, Wolfgang Amadeus Mozart, molto interessato alle grazie della sorella di Pichelberger, abbia per lui scritto la funambolica (per l’epoca) Aria “Per questa bella mano” K612, per basso, contrabbasso concertante ed orchestra, al fine di potersi intrattenere con la dama in questione, mentre il fratello era intento allo studio dei passi, che sono di notevole difficoltà.

[10] Quantz intende “con corde troppo tese”.

[11] Cfr. J.J. QUANTZ “Trattato sul flauto traverso” 1752, sezione IV.

[12] Come anche avviene in diversi manoscritti del barocco. “+” sta ad indicare la lettera “TAU”, diciannovesima lettera dell’alfabeto greco e ultima dell’alfabeto ebraico e che veniva utilizzata come simbolo dell’infinito, ma allo stesso tempo indicava la chiusura della frase.

[13] Citato esplicitamente nella Lezione 10, dove troviamo un esercizio in Mi bemolle, in cui l’Anonimo scrive “Elafà § Magi”. Forse Magi è il nome del compositore, ma non vi sono conferme in Archivio di pagamenti a questo nome.

L'ultima parte dello stesso esercizio, da battuta 56 fa proprio una citazione dall'ultimo movimento del 3° Brandeburghese, trasportato in un'altra tonalità.

RE ACE

« L'azur ressemble à une flûte, le bleu à un violoncelle ... Quand il s'assombrit, il devient comme le son merveilleux de la contrebasse » W. KANDINSKY

En 2005, à l'occasion du IIIème centenaire de la mort du compositeur pérugin Giovanni Andrea Angelini Bontempi (1625-1705), j'ai participé aux concerts donnés par l'ensemble baroque La Rosa dell'Umbria. Parallèlement à ces concerts organisés en collaboration avec le département d'histoire de la musique de l'université de Perugia, il y avait à Torgiano et à Trevi une série de conférences de Biancamaria Brumana, professeur de l'université, qui a travaillé au catalogue des oeuvres conservées à l'Archivio Musicale de la Collégiale Sant'Emiliano de Trevi (PG). Accompagné par le Dott. Renato Criscuolo et le Maestro Valerio Losito, j'ai demandé à consulter cette archive, à la recherche de l'oratorio Sant'Emiliano composé à la demande de la Cathédrale de Trevi par Angelini Bontempi, alors maître de chapelle de la Collégiale Santa Maria Maggiore de Spello (PG). De cet oratorio, le livret est conservé, mais la musique a été perdue. Nos recherches n'ont pas eu le succès escompté. En effet, nous n'avons pas retrouvé l'oratorio mais, en compensation, divers matériels inédits, dont la méthode pour contrebasse anonyme de la fin du XVIIIème siècle ici présentée. Cette méthode est conçue pour une contrebasse « italienne » à trois cordes, accordée en quarts ascendantes (La-Ré-Sol), bien que certains exercices descendent sous le La de la troisième corde (que l'anonyme considère et désigne comme la « première corde »). Ceci entraîne plusieurs hypothèses concernant l'auteur de la méthode: non seulement il montre une connaissance des différents types d'instruments utilisés dans l'Europe de l'époque, mais nous pouvons supposer qu'il a étudié à l'étranger, notamment en Allemagne où la contrebasse de 16 pieds pouvait occasionnellement descendre jusqu'au Do sous La1. La contrebasse « italienne » se distingue de la contrebasse allemande et de la française. Aucune information n'est donnée en ce qui concerne la technique de l'archet mais notre contrebassiste utilisait probablement un archet « à l'italienne », « à la bolognaise » ou « à la Dragonetti », beaucoup plus petit que l'archet du violon ou de la viole de gambe, avec la mèche plus éloignée de la baguette, ce qui, combiné à une prise en main très ferme par dessous, permet d'obtenir un son très puissant. Ceci est confirmé par les témoignages de l'époque, comme par exemple celui de Charles Burney dans *A Musical Journey through Italy* (1770), qui décrit les dix contrebasses d'un orchestre romain comme une « batterie » moderne, mettant en évidence la fonction rythmique et la pulsation qu'elles réussissaient à créer en « battant » sur les cordes. Ce type d'archet et cette

technique sont toujours utilisés par l'école allemande. Ils sont hérités de la viole de gambe dont, selon plusieurs musicologues, la contrebasse est non seulement l'héritière mais aussi la seule survivance dans l'orchestre moderne. Actuellement en Italie, on utilise l'archet dit « français », avec la mèche plus rapprochée de la baguette, avec une prise en main par dessus, éventuellement plus en avant sur la baguette, comme cela se pratique en France, technique dérivée de celle du violon. Cette technique permet une plus grande agilité, notamment dans les passages rapides, mais donne un son moins puissant. L'archet « baroque » français pour la contrebasse a une forme similaire à celui de la viole de gambe, avec plus de bois – donc plus pesant –, il est plus long que l'archet « alla Dragonetti », avec moins de crin ; il se tient aussi par dessus la baguette. Le fait que le manuscrit ne comporte pas d'exercices pour l'intonation, de même qu'il y a très peu d'exercices pour la main gauche, laisse penser que l'instrument pour lequel est conçue la méthode possède des frettes en boyau, héritées de la viole de gambe et utilisées jusqu'au milieu du XIX^{ème} siècle. A propos « De celui qui joue de la Grande Basse de Violon (Violone) en particulier », Johann Joachim Quantz écrit : « un grand obstacle à la distinction est quand il n'y a pas des Touches au manche. Il y a des personnes qui prennent les Touches pour quelque chose de superflu ou même de nuisible. Mais cette opinion fautive est suffisamment réfutée par tant d'habiles gens qui ont fait, moyennant des Touches, tout ce qu'on peut faire sur cet instrument. On peut même démontrer que, pour que cet instrument donne des sons distincts et intelligibles, il est solus qu'il y ait des Touches ». En outre, la présence des frettes se révèle utile pour deux raisons :

- si l'on considère les différents tempéraments utilisés (Vallotti, Werkmeister, mésotonique, égal etc.), les frettes permettent une plus grande précision de l'intonation, l'exécutant pouvant presser la note précisément sur la frette;

- la contrebasse donnait le rythme et la pulsation ; les frettes faisaient sonner chaque corde comme une corde à vide, privilégiant la « consonne » du son plutôt que la « voyelle ».

A l'inverse, les grands virtuoses tel que Dragonetti supprimeront les frettes pour faire « chanter » l'instrument.

A propos du rôle de la contrebasse dans l'orchestre, Michel Corrette écrit dans sa Méthode pour apprendre à jouer de la Contre-Basse à 3, 4 et 5 cordes (1781) : « Mrs Montéclair et Sagioni sont ceux qui ont joué les premiers de la contre basse à l'Opéra de Paris, tous deux bons compositeurs; du tems de Mr de Lully cet instrument étoit inconnu, ce n'est que bien du tems après luy qu'on a vû paroître la contre-basse à l'Opera encore ne servoit elle que dans les tempestes, dans les bruits souterrains et dans les invocations ; et gardoit le tacet assez mal à propos dans le reste. A présent, il y en a six qui jouent tout excepté le Récitatif; on peut

dire avec vérité que la contre-basse fait briller toutes les parties, par ses sons sonores etharmonieux ». Les deux dernières pages de la méthode, « mystérieuses », viennent renforcer mon hypothèse sur l'existence de frettes sur l'instrument utilisé par l'anonyme. Elles comportent une série de notes et de chiffres, avec diverses ratures et corrections, qui nous font réfléchir sur les exigences requises par ce type d'instrument, notamment en ce qui concerne l'agilité de la main gauche. Il y a des exercices sur les gammes, vraisemblablement utilisés pour le travail du phrasé et pour l'articulation, ainsi qu'une série de chiffres apparemment dénués de sens, qui – selon l'auteur – « peuvent se combiner de 720 manières différentes ». Ces chiffres sont regroupés sur la page en trois sections. Les premiers en haut de la page à gauche:

11, 12, 21, 22 par deux

111, 112, 121, 122, par trois

211, 212, 221, 222

Le second groupe de chiffres, au milieu de la page à gauche:

12 21/ 123, 213, 231, 312, 321 /

Le troisième groupe, peut-être le plus important, au milieu de la page à droite:

1234 1243 1342 1324 1423 1432

2134 2143 2314 2341 2413 2431

3124 3142 3214 3241 3412 3421

4123 4132 4213 4231 4312 4321

Notre auteur anonyme n'étant certainement pas un cabaliste, sans doute a-t-il voulu proposer des exercices pour délier la main gauche, de ceux que les joueurs de viole de gambenonment « petites araignées ». Ceci nous fait réfléchir sur la position et la technique de la main gauche sur le manche, dont on ne trouve aucun équivalent, ni dans l'école allemande « officielle », qui utilise les doigtés 1-2-4 – à l'exception de quelques virtuoses de la contrebasse viennoise tels que Sperger et Pichelberger, ni dans l'école française et italienne, qui privilégie 1-3-4. En effet, les chiffres de ces deux pages, 1-2-3-4, laissent penser que l'auteur joue avec les quatre doigts, comme sur la viole de gambe et le violone en Sol et en Ré (soit huit et seize pieds).

Dans ce cas, l'instrument utilisé serait de dimensions plus petites que celles que nous connaissons. Quantz recommande ainsi le choix d'un tel instrument : « Si l'instrument est trop grand, ou monté d'une manière trop forte, le son n'est point distinct ni bien concevable à l'oreille ». L'idée que la Méthode anonyme est conçue pour une contrebasse « piccolo », très utilisée dans la musique de chambre de l'époque, m'a été confirmée par la découverte que j'ai faite au marché des antiquaires de Pissignano, toujours dans la province de Perugia et à quelques kilomètres de Trevi (où j'ai retrouvé la Méthode), d'un instrument de telles dimensions, datant plus ou moins de la période du manuscrit. J'imagine, je

suppose ou, mieux, « j'espère » qu'il s'agit de « cet » instrument. La méthode anonyme de la Collégiale Sant'Emiliano est ainsi structurée:

- 1- gammes et les sauts ;
- 2- treize exercices pour contrebasse seule ;
- 3- cadences ;
- 4- quatre duos (pour deux contrebasses, mais également exécutables sur d'autres instruments graves tels que deux violoncelles ou deux bassons) ;
- 5- notes du compositeur (les deux pages « mystérieuses »), exercices de phrasés et detrilles (indiqués par + dans le manuscrit) sur des gammes.

Le style des exercices fait référence à Mozart, Haydn, et au jeune Rossini des Sonate a quattro, mais aussi au troisième Concerto Brandebourgeois de Johann Sebastian Bach. Ceci est très intéressant d'un point de vue musicologique car, à la fin du XVIIIème siècle, la musique du grand génie de Leipzig n'avait pas encore été redécouverte par Félix Mendelssohn-Bartholdy et peu d'« élus » étudiaient les oeuvres de Bach. Ceci renforce l'hypothèse selon laquelle l'auteur de la méthode aurait séjourné en Allemagne. Explicitement cité dans la Leçon 10, exercice en mi b dans lequel l'anonyme écrit : « Elafa § Magi ». Magi est peut-être le nom du compositeur, mais nous n'avons retrouvé aucune trace de ce nom dans les archives. La dernière partie de l'exercice, à partir de la m. 56, reprend exactement le dernier mouvement du troisième Brandebourgeois, transposé dans une autre tonalité. Dans mon travail sur les exercices, j'ai voulu être très méticuleux en ce qui concerne les dynamiques et les articulations, ainsi que me semble l'exiger la pratique de l'époque baroque et du premier classicisme. Dans certains exercices où les phrases évoluent d'elles-mêmes, je n'ai rien mis en évidence et j'ai simplement laissé la musique sonner. A propos des articulations, il est également très utile de citer Leopold Mozart qui, dans sa Méthode de violon, lie volontiers les degrés conjoints et utilise le staccato pour les sauts, et qui conclue les cadences piano a fin d'éviter la lourdeur – ce qui est encore plus nécessaire sur la contrebasse. A la fin de la Méthode, on trouve des duos de style parfaitement classique, dans lesquels « le maître » et « l'élève » se mettent à l'épreuve, partant de l'unisson pour se doubler à la tierce, se poursuivre et finalement toujours conclure à l'unisson. Pour l'époque, l'anonyme devait posséder une technique virtuose ainsi que nous permettent de le supposer les ornements, les acciaccatures, les trilles et les triolets qui évoquent la tarentelle, notamment dans le duo n°4. Cet auteur était certainement italien, cela transparaît dans son goût, même si nous ne sommes pas en présence d'un Dragonetti (trop dandy pour écrire une méthode, et considéré par ses contemporains comme un homme très avare, tant en ce qui concerne sa bourse que les conseils et suggestions aux collègues), ni d'un Bottesini (trop raffiné, trop imprégné de romantisme, trop audacieux et funambule pour s'arrêter sur le manche). Assurément, l'auteur de cette méthode est davantage un contrebassiste

au sens strict, très technique, avec des connaissances en harmonie et des rudiments en composition, mais capable de divertir l'auditeur avec son «éléphant» qui doit encore découvrir la légèreté du papillon – ce qui arrivera au siècle suivant, grâce aux grands virtuoses de l'instrument (Anglois, Rossi, Bottesini, Mengoli, Billé etc ...). Les duos sont agréables et divertissants ; ils possèdent une aisance évidente bien qu'ils portent encore la marque du rôle d'accompagnement de l'instrument, de même que certains exercices de la méthode, basés uniquement sur des arpèges. Ainsi, sans avoir le caractère organique et exhaustif des méthodes suivantes de Rossi-Anglois, Billé, Bottesini, Mengoli et Caimmi, la Méthode pour contrebasse anonyme constitue un témoignage capital de la transition de l'instrument doublant la basse continue au véritable protagoniste, tant de l'orchestre que de la musique de chambre, et finalement au soliste. Par son importance, elle peut être rapprochée du traité de Bonifazio Asioli, ou encore du Concerto per il Violone ad uso del Kavalier Marc' Antonio Moncenigo de Giuseppe Antonio Capuzzi, oeuvres probablement contemporaines de notre compositeur, voire légèrement postérieures. Ceci entraîne de nombreuses questions quant à l'utilisation de cet instrument, questions aux quelles certainement les chercheurs trouveront des réponses plus complètes dans le futur. Mes remerciements vont à la Collégiale Sant'Emiliano et à l'Archivio Capitolare de la Cathédrale Sant'Emiliano, et plus particulièrement au Prieur paroissial Don Angelo Nizi et au Dott. Carlo Roberto Petrini. J'adresse un remerciement spécial à mes collègues de l'ensemble baroque La Rosa dell'Umbria, au Dott. Renato Criscuolo et au Maestro Valerio Losito, qui ont partagé avec moi la découverte de la Méthode pour contrebasse. Je souhaite dédier ce travail à mes maîtres : Massimo Santostefano, Paolo Zuccheri et Andrea De Carlo, enseignants très remarquables, capables de communiquer et de susciter la passion de la musique, de la contrebasse et du violone, de stimuler l'esprit critique des élèves et de leur donner le goût de la recherche.

LUCA MARZETTI

Traduction : Véronique Lafargue

[Scrivi commento \(-> javascript:void\(0\);\)](#)

Commenti: 0

il tuo sito web:

Nome: *

Messaggio: *

inviare

* Campo obbligatorio

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.