

La storia del contrabbasso

Traduzione estemporanea a cura di VITO DOMENICO LIUZZI

Capitolo I

Lo sviluppo del contrabbasso è collegato a due aspetti della storia: la configurazione che tende a cambiare nella famiglia del violino e l'evoluzione dell'ensemble orchestrale. Come componente della famiglia del violino, il contrabbasso ne condivide pienamente la sua storia, sviluppo e tecnica. La sua unicità, comunque, è frenata dalla sua particolare funzione musicale che si sviluppa in orchestra e che ha determinato un numero di cambiamenti di tipo tecnico e musicale che appunto erano richieste a questo strumento. Ogni successivo passo nella storia del contrabbasso è legato alle nuove richieste di tipo tecnico e musicale che erano richieste a questo strumento. Risultato di tre secoli di sviluppo tecnico, il contrabbasso è stato soggetto a modificazioni nella forma e meccaniche che lo differenziano dal suo modello e punto di partenza costituito dal violino. In maniera significativa, gli altri componenti della famiglia del violino hanno anche partecipato in questo processo di modifica e adattamento, sebbene in forma minore.

I vocaboli odierni per questi strumenti sono mostrati qui di seguito:

Violino soprano (acuto) : violino

Violino alto : viola

Violino basso : violoncello

Violino contrabbasso : contrabbasso

A causa delle simili caratteristiche in fase di costruzione, la viola, il violoncello ed il contrabbasso possono essere considerati come dei violini di dimensioni maggiori. Un'identica struttura interna, simili meccaniche e supporti permettono a tutti e quattro questi strumenti di produrre lo stesso tipo di suono a diverse altezze. Sin dalla loro comparsa nel sedicesimo secolo, questi strumenti erano costruiti per avere un suono forte e potente, in evidente contrasto al suono più esile e meno concreto suono delle viole.

Una meraviglia sotto il profilo del design, la famiglia del violino dimostra un equilibrio di tutte le loro parti che permette agli stessi quattro strumenti di sostenere una forte tensione delle loro corde senza deteriorare la risonanza del suono in alcun modo. Tutto ciò è dovuto ad un unico accorgimento interno che uniformemente distribuisce la tensione attraverso tutte le parti dello strumento: ponticello, cordiera, piano armonico e fondo, fasce e, la più importante fra tutte, quella che è la combinazione fra la catena e l'anima che spesso sono chiamati il loro " sistema nervoso ".

Costituendo un ruolo centrale nel contrabbasso, l'anima è un dispositivo che contribuisce a fornire un supporto al piano armonico nella sua estensione, mentre sotto un altro aspetto è un mezzo per permettere la trasmissione longitudinale delle

vibrazioni dal piano armonico al fondo. In base alla collocazione dell'anima rispetto al ponticello ci sono degli effetti sul modo con cui le onde sonore prodotte dalla corda vibrante si trasmetteranno al fondo, insieme ad uno spostamento dello stesso ponte. Di solito, l'anima dovrebbe essere in linea con il piedino sinistro del ponticello e sotto di esso (verso la cordiera) ad una distanza pari alla larghezza del piedino stesso. Le parti finali dell'anima devono essere lavorate in maniera curva all'interno del bordo dello strumento, altrimenti una disuguaglianza potrebbe causare una rottura del piano armonico se la collocazione è effettuata nel posto sbagliato. Adattata per conformarsi esattamente ai contorni del piano armonico e sottoposta ad una notevole tensione, la catena è una delle parti vitali dello strumento. Come la catena rinforza il piano armonico e crea una fonte sonora esatta, aiuta nello stesso tempo a distribuire la componente verticale della tensione che proviene dalla vibrazione delle corde, creando una proiezione tonale per lo strumento. Tutto questo è ciò che J.S. Petri aveva in mente nel 1782 quando lo stesso scrisse questi commenti sul contrabbasso: "In ogni caso, i suoi pregi sono valutati in base ai ruoli degli altri strumenti ad arco, più di tutti esso ha una catena interna che supporta la tavola armonica, rendendola sufficientemente resistente alla forte tensione delle corde".

Le caratteristiche interne della viola antica erano molto diverse da quelle del violino dello stesso periodo. In stretta relazione al liuto od alla chitarra, la sua cassa di risonanza era spesso data da una coppia di barre di legno arcuate, una delle quali generalmente collocata nella zona dove ora è collocata l'anima. La catena era molto leggera e spesso intagliata fuori della pancia. Per ottenere leggerezza e maggiore libertà di risposta, le rigature interne erano di lino.

ANTONIO BAGATELLA: il ruolo svolto da Antonio Bagatella nella costruzione degli strumenti appartenenti alla famiglia del violino.

Sin dal principio, la costruzione del contrabbasso ha incontrato le stesse esigenze pratiche come gli altri componenti della famiglia del violino. Sotto quest'aspetto, una valida conoscenza ci proviene dalle memorie di Antonio Bagatella, sotto il profilo dell'aspetto esteriore degli strumenti a corda. Questa fonte ci è pervenuta grazie alla Royal Academy of Sciences, Letters and Arts in Padova (Italia) il 22 Dicembre 1783. In questo lavoro, che probabilmente raggiunse una certa fama, il liutaio Antonio Bagatella descrisse un metodo molto pratico nella costruzione di violini, viole, violoncelli e contrabbassi, visti essenzialmente come un "identico strumento" duplicato su differenti grandezze.

Basandosi sugli annali degli strumenti costruiti da ANTONIO e GIROLAMO AMATI, Bagatella ebbe successo proprio scoprendo le modalità che questi liutai avevano usato per stabilire le misure e dimensioni dei loro strumenti. Bagatella ovviamente considerava valide quelle tecniche anche per la costruzione di tutti e quattro i componenti della famiglia degli archi:

" Così ora comincerò a dimostrare il metodo nella costruzione della cassa armonica, sia che lo strumento sia un violino, viola da braccio, violoncello o contrabbasso. Le proporzioni dei bordi sono gli stessi per tutti loro, la misura dello strumento sarà determinante per la loro dimensione. "

A causa dei principi acustici e fisici, comunque, le proporzioni del violino, violoncello, viola e contrabbasso di Bagatella non potevano essere rigidamente le stesse. La grossa differenza nella profondità del tono di questi strumenti, condusse questo liutaio ad operare in qualche modo in maniera differente nella costruzione da una parte del violoncello e contrabbasso e dall'altra del violino e della viola. Secondo il suo punto di vista, due differenze basilari dovevano essere prese in considerazione:

- Il legno del piano armonico e quello del fondo dovevano essere gradualmente assottigliati secondo un modello di " cerchi concentrici " che era differente soprattutto nel violoncello e nel contrabbasso:

" Dobbiamo tenere in considerazione che lo spessore di metà di un intervallo assegnato al fondo ed al piano armonico nella sezione menzionata, è valida solo per il violino e la viola. Per il violoncello ed il contrabbasso, lo stesso modello per gli spessori dovrebbe essere conservato nella zona contrassegnata all'interno dei cerchi. All'esterno di questi limiti, dal cerchio più esterno fino alle fasce, lo spessore dovrebbe diminuire impercettibilmente di un quarto d'intervallo e non di metà come è stato detto per il violino. "

- A scopi pratici, il violoncello ed il contrabbasso devono avere a disposizione una maggiore quantità d'aria circolante nella cassa di risonanza, senza tuttavia allargare eccessivamente i contorni della stessa cassa. A questa difficoltà si fa fronte incrementando la loro profondità. Bagatella di conseguenza si raccomandò che l'altezza dei violoncelli e dei contrabbassi dovesse essere proporzionalmente più alta e, al contempo, dovesse essere dotata di un'inclinazione al livello del collo per una maggiore suonabilità:

" Bisogna aggiungere che queste misure si riferiscono all'altezza delle fasce del violino e della viola. L'altezza delle fasce del violone o contrabbasso dovrebbero essere di dodici quarti d'intervallo nella parte del blocco più bassa diminuendo impercettibilmente ad undici quarti d'intervallo al collo "

Negli ultimi secoli, mentre il contrabbasso è stato soggetto a costanti richieste di cambiamenti in fatto di accordatura, attrezzature e messa a punto, le stesse problematiche sono sostanzialmente rimaste le stesse fino ai giorni nostri. Secondo quello che è stato il pensiero di Bagatella, i liutai hanno costantemente applicato i medesimi principi di costruzione dei contrabbassi.

1834: " Gli altri archi sono fatti nello stesso modo del violino; c'è solo una differenza nella scala, come la loro dimensione che è incrementale per il contrabbasso. Il contrabbasso è in linea approssimativa doppio come dimensione rispetto al violoncello. Il suo volume dipende dalla grandezza dell'orchestra per la quale questo strumento s'intende usare... La sua catena è doppia di quella del violoncello... Tutti questi strumenti sono modellati nello stesso modo come il violino, ma poiché le loro dimensioni sono maggiori, tutti gli aspetti hanno bisogno di essere ben proporzionati; inoltre, il lavoro è in ogni aspetto simile a quello che ho descritto per il violino."

1979: " Un contrabbasso è in genere uguale al violino per quanto riguarda la costruzione, eccetto per le differenze in fatto di dimensione. Un esperto costruttore di violini potrebbe ben adattare le sue tecniche costruttive anche per il contrabbasso. E quelli che hanno agito in questo modo hanno ottenuto ottimi risultati... Mentre i principi sono gli stessi, ci sono problemi per quanto riguarda le attrezzature, materiali, luogo di lavoro, ed una specifica idiosincrasia per il contrabbasso.

Suonabilità e comodità

Il desiderio naturale di ottenere e produrre dei suoni profondi e di buona qualità, preservando lo strumento in fatto di suonabilità e migliorando la comodità ergonomica, portò alla costruzione di strumenti che si distaccavano dalle misure ideali utilizzate per la costruzione dei violini. Sotto quest'aspetto, le differenze fra il violino, viola, e violoncello dovettero necessariamente essere ingrandite nel contrabbasso, poiché la dimensione di questo strumento non dovrebbe essere così eccessiva poiché ciò potrebbe portare l'esecutore a contorcersi da un punto di vista fisico durante l'esecuzione. Analizzeremo pertanto come quelle incredibili modifiche furono certamente ricercate per adattare lo strumento alla struttura morfologica dello strumento. Questi cambiamenti sono di seguito illustrati:

- Cambiamenti nell'accordatura

Quando la mano è nella prima posizione su una singola corda, essa normalmente corrisponde all'intervallo di una quarta maggiore sul violino, una quarta giusta nella viola, una terza maggiore sul violoncello e una seconda maggiore (un semplice tono intero) sul contrabbasso. Se noi mettiamo a confronto un violinista che raggiunge due ottave e mezzo nella prima posizione solo con lo stesso intervallo suonato da un contrabbassista, ci accorgiamo che ciò può essere realizzato senza cambiare posizione sul violino, mentre la stessa cosa richiede al bassista di spostarsi lungo l'intero strumento di ben dieci posizioni per stare al passo con lo stesso intervallo.

Esattamente come succedeva per gli strumenti che componevano la famiglia del violino, in contrabbassi accordati per quinte, specialmente in Francia. Comunque, gli ampi allargamenti per le dita su questo grande strumento, fu la causa principale per

quegli innumerevoli e smodati cambiamenti di posizione. In pratica, tre diverse posizioni si dovevano usare al fine di ricoprire tutte le note sulla corda vibrante.

Sui contrabbassi montati con corde in budello resistenti e solide collocate ad una certa distanza dalla tastiera, il sistema di intonazione per quinte risultava estremamente faticoso e rendeva difficoltoso per raggiungere le note in modo appropriato. Poiché la pratica di estrema semplificazione cadde in disuso e ai contrabbassisti si richiedeva di suonare tutte le note che erano state scritte, lo sviluppo della musica orchestrale specie nel diciannovesimo secolo costrinse nella pratica gli stessi bassisti ad eseguire con estrema precisione le parti che erano scritte per loro.

Nel 1828, il contrabbassista francese Guillaume Gelinek fece le seguenti osservazioni riguardanti

i difetti di questo sistema di accordatura per quinte usato in Francia a quell'epoca:

" C'è mezzo tono per ogni due pollici di distanza, e di conseguenza otto pollici per una terza e dieci per una quarta; pertanto, come è ben comprensibile, è pressoché impossibile, in un passaggio rapido, ricoprire questo spazio con la mano dando la giusta pressione ad ogni nota ".

Si precisa che " l'accordatura per quinte costringeva l'esecutore ad incredibili acrobazie, poiché, suonando le scale, la sua mano dove muoversi costantemente lungo la tastiera ". Non deve sorprendere che questi continui spostamenti dettate da questo tipo di accordatura forniva alla fine un'esecuzione sicuramente difficile, incerta ed incoerente. Per queste ragioni, i direttori d'orchestra nel 1800 in Francia erano costretti a rallentare il tempo nello Scherzo della sinfonia in Do minore di Beethoven per permettere ai contrabbassisti di aver più tempo a disposizione per eseguire quest'arduo passaggio e talvolta non lo facevano eseguire insieme al resto dell'orchestra:

" M.Fetis ebbe il compito di redigere le parti delle sinfonie di Beethoven...Le novità insite in queste profanazioni prive di senso fecero infuriare i musicisti parigini, e fra di loro lo stesso Habeneck che corresse di propria mano Beethoven in maniera diversa, eliminando un'intera ripetizione del finale nella stessa sinfonia in Do minore e anche la parte del contrabbasso nella parte iniziale dello Scherzo. "

Per queste ragioni, la grandezza della mano e la lunghezza delle dita determinarono alla fine l'adozione della più razionale accordatura per quarte. Oggi è il tipo di accordatura universalmente accettato permette un enorme vantaggio nell'esecuzione, e nello stesso tempo permette l'esecuzione di semplici scale senza spostare la mano sinistra e di conseguenza facilita l'esecuzione di passaggi in velocità.

- Angolazione dei bordi (curvatura delle spalle)

Il modello del violino è stato di gran lunga il più usato nella costruzione dei contrabbassi. Seguendo questa regola, per esempio, la maggior parte dei piani armonici dei contrabbassi francesi del XIX secolo sono delle perfette riproduzioni in scala dei violini di Stradivari. Vuillaume, il gran liutaio parigino e commerciante del XIX secolo, ebbe successo nell'adattare la bellezza e proporzione degli strumenti di Stradivari proprio alle dimensioni dei contrabbassi quando egli distintamente demarcò la cassa armonica dal profilo generale (contorno).

comunque, Nicolai, un contrabbassista di corte a Rudolstadt (Turingia), ci informa nell'AmZ di Leipzig per il 1816 che una forma somigliante alla viola da gamba era stata tenuta in considerazione come maggiormente preferibile, per l'abbassamento delle spalle era più semplice sul contrabbasso rispetto all'inclinazione delle spalle che si otteneva se si fosse adoperata la forma del violino o del violoncello:

" Inoltre, un corpo grande è preferibile su un contrabbasso piccolo e un lungo collo è preferibile su uno strumento più piccolo, il fondo dovrebbe essere concavo più che piatto. La forma che assomiglia alla viola da gamba è migliore se teniamo conto dell'inclinazione delle spalle perché, sotto questi aspetti, il contrabbasso diventa più facile da suonare se si usasse la forma del violino o della viola. "

Non possiamo cambiare l'anatomia umana, e le variazioni nell'angolazione della spalla hanno un notevole effetto sulla suonabilità e comodità. I contrabbassi che hanno delle spalle molto larghe vanno a detrimento per una buona postura e per una migliore maneggevolezza della mano sinistra nel registro più acuto, poiché le spalle di un contrabbasso non dovrebbero impedire il movimento quando la mano sinistra si muove verso o dalla posizione di capotasto. Nel Febbraio 1911, Towry Piper asseriva nella rivista *The Strad* che " i contrabbassi aventi la forma del violoncello sono stati costruiti con una certa frequenza, ma non sembrano aver trovato molto i favori dei musicisti, la ragione consiste nel fatto che tale strumento costruito a somiglianza del violoncello è, per la maggior parte dei contrabbassisti, una bestia sgraziata e paurosa da maneggiare, dovuto alla mancanza di spalle cadenti o inclinate e al rigonfiamento della forma. "

Questo tipo di strumento (cioè con spalle poco cadenti e simile a quelle del violoncello) sono costituiti un grosso problema sebbene i contrabbassisti esitano un po' ad avventurarsi oltre un Re od un Fa, ma quando questi limiti ritornarono ad essere presi in considerazione, una modifica basilare dovette essere realizzata nella forma della parte più alta della cassa armonica.

Oggi, la maggior parte dei contrabbassi sono costruiti con delle spalle pendenti a cadenti (più strette) che migliorano per il musicista la capacità di raggiungere le posizioni più acute, permettendogli di suonare in comodità e facilità in quella che era considerata una " terra incognita ". Questo restringimento delle spalle fu accentuato all'inizio del XX secolo quando Edouard Nanny dovette confrontarsi con la parte " a solo " dell' "Elefante" di Saint-Saens. Poiché la dimensione dello strumento gli permetteva di raggiungere le note più acute scritte da Saint-Saens, decise di avere uno

strumento con delle spalle tagliate in maniera più ripida, cosicché fossero più strette, e in questo fu subito seguito dalla maggior parte dei musicisti.

- Fondo bombato

Un'eccessiva profondità del lo strumento (con fasce cioè è troppo alte) al livello del petto rendeva difficile abbracciare lo strumento con le braccia, specialmente nelle posizioni più acute. Gli esecutori di solito preferivano strumenti con le spalle più ricurve. Alcuni contrabbassi (la maggior parte Inglesi, Italiani o Tedeschi) hanno un'improvvisa inclinazione nel fondo; al contrario, i fondi dei bassi francesi spesso sono smussati in maniera più graduale. Questa riduzione in fatto di profondità al livello della spalla permetteva all'esecutore di tenere il contrabbasso più vicino al suo corpo quando suonava e così raggiungeva un maggior controllo su tutto lo strumento. Invece, Henrich Welcker riteneva all'incirca verso il 1855 che il contrabbasso era essenzialmente costruito come un violoncello più grande, ma il suo fondo doveva essere bombato per conferire maggiore chiarezza al suono prodotto dall'arco. Welcker inoltre riteneva che questi aspetti molto simili in fatto di costruzione, derivano dal fatto che il contrabbasso "sembra trovare le sue origini solo dopo la creazione del violoncello, e dopo in realtà si sia discostato da questo strumento". Un centinaio di anni dopo, F.A. Echlin riportava nella rivista *The Strad* che "una manciata di contrabbassi senza qualsiasi bombatura nel fondo, ed erano molto facili e comodi da suonare, particolarmente nelle posizioni più acute, essi possono essere stati ricostruiti con quest'inclinazione."

Difficoltà di costruzione

Nel 1856, Eduard Bernsdorf insisteva sul fatto che, sebbene dimostrassero le stesse caratteristiche nella fase di costruzione e le stesse attrezzature come per gli altri componenti della famiglia del violino, il fondo del contrabbasso era occasionalmente piatto invece che bombato. Questi importanti aspetti nella costruzione del contrabbasso dovevano non solo avere a che fare con la sua suonabilità, ma anche con l'arduo compito che riguardava meramente la sua costruzione. Proprio per le sue notevoli dimensioni, la costruzione di un contrabbasso necessita non solo di uno sforzo fisico ma anche di una certa perdita di tempo. Per fornire una migliore prospettiva ai costruttori di contrabbasso, Frederick C. Lyman fornì questo tipo di avvertenza:

"Potevate tenere in considerazione anche il fatto di semplificare la costruzione dei vostri bassi. Sarà sempre abbastanza duro costruirlo, persino se lasciate da parte ogni dettaglio, o lo costruite con un fondo piatto, o usate angoli a modello della viola, o impiegate un riccio pre lavorato."

Per le parti bombate di uno strumento, dovevano trovare del legno che doveva essere perfettamente privo di nodi o irregolarità. Ma avendo a che fare con pezzi di legno di

notevole grandezza, la probabilità di trovare nodi è maggiore, come punti irregolari, beccati, rotti. Inoltre, nella costruzione del contrabbasso secondo il modello del violino, il 95 % è perduto quando si lavora con le bombature. Tutti questi inconvenienti vengono automaticamente a venir meno quando i liutai si possono permettere di costruire i bassi con un fondo bombato. D'altro canto, una maggiore quantità di lavoro si richiede quando si devono applicare dei sostegni eleganti e controfascie e, come sostiene Barrie Kolstein, questo modo semplificato di costruire i contrabbassi, nella sua espansione, non ebbe all'epoca i favori degli strumentisti poiché andava contro-corrente, visto che si preferivano strumenti bombati su modello del violino:

" C'è un grosso problema associato ai contrabbassi con fondo piatto che non si riscontra in quelli a fondo bombato, causato proprio dalle barre di rinforzo che sono collocate ai giusti angoli e posizioni del fondo stesso. Quando il legno si espande e si contrae a causa dell'umidità, l'abete risente moltissimo di questi cambiamenti. Questo perché tutti i legni si espandono e contraggono maggiormente nella loro larghezza, e in maniera più consistente nella loro lunghezza. Se la barra centrale del fondo fosse stata incollata quando il legno era nella sua fase più umida e bagnata, e quindi in maggiore espansione, il legno si arriccerebbe rispetto alla barra e fasce quando esso si contrae. Tutto ciò si può esprimere con l'esempio del " taglio delle patate " e a ciò che succede alle stesse dopo il taglio. Bene, questo accade ai contrabbassi a fondo piatto che tendono a prendere quella forma, cioè si " arricciano ".

Esperimenti di acustica

Frutto della necessità, questi indispensabili cambiamenti nella forma non hanno in alcun modo danneggiato le caratteristiche timbriche del contrabbasso. Infatti, le moderne tecnologie in fatto di acustica hanno decisamente dimostrato che la forma del corpo, della cassa di risonanza, non giocano un ruolo decisivo nella stessa risonanza degli strumenti a corda. La risonanza dipende maggiormente da tipo di materiali usati piuttosto che dai suoi contorni, dai suoi bordi (l'abete è stato il legno di gran lunga più usato per il piano armonico, l'acero per il fondo, fasce e manico.) Tutto ciò fu dimostrato in Francia nel 1818, quando FELIX SAVART costruì degli strumenti seguendo i principi di acustica. In un famoso esperimento, il " violino trapezoidale " di Savart con parti lisce e tavole pianeggianti (senza cioè bombature), fu messo a confronto con un celebre modello di Cremona ponendo dietro ad un pannello sia degli scienziati che dei musicisti, incluso lo schietto direttore del Conservatorio Luigi Cherubini. Non potendo essere visto, un violinista in una stanza adiacente suonò entrambi gli strumenti in ordine puramente casuale. Come risultato si ebbe che il violino trapezoidale fu considerato " eccellente ", uguale o se non superiore a quello costruito dai liutai italiani. Dopo un breve periodo di acclamazione, la novità perse di valore, poiché si scoprì che lo strumento non reggeva alla tensione delle corde e l'accordatura non teneva.

Come risultato si ebbe che gli strumenti trapezoidali di Savart si possono osservare solo nei musei o nelle collezioni delle curiosità, ma niente di più. Questo sorprendente esperimento acustico venne di nuovo eseguito ed interamente confermato nel 1971 da EMIL LEIPP, in condizioni rigidamente scientifiche, mettendo a confronto il violino Savart con il perfetto Mendelshon Stradivari, un modello appartenuto al virtuoso Joseph Joachim.

La controversia sulla nascita del contrabbasso

Le modifiche nella forma appena descritti hanno fatto in modo che al contrabbasso fosse attribuita la reputazione di essere uno strumento " ibrido ". Di fatto, la precisa importanza di queste trasformazioni nella storia del contrabbasso sono state la causa per una discussione eterna circa la sua genealogia, una controversia prolungata, specialmente perché il contrabbasso nacque quando la famiglia del violino si era ormai standardizzata in fatto di costruzione e forme e lo stesso violino era ormai al centro del palcoscenico, soppiantando, di fatto, le viole come punto centrale e di riferimento dell'orchestra. Molto popolare a quell'epoca quando le viole furono bandite dalla storia dei libri, la teoria che i violini come famiglia erano derivati dalle viole è stata ora provata come sbagliata ed abbandonata dai musicologi più rinomati:

" Da un comune errore, le viole sono state considerate spesso come gli antenati del violino semplicemente perché essi hanno preceduto il violino nel tempo e divennero obsoleti prima di avere un ruolo centrale nella musica. "

Ancora, questa teoria ha condotto a prolungare la credenza secondo la quale sia il moderno violoncello che il contrabbasso sono la derivazione del basso e contrabbasso membri della famiglia delle viole:

" Così il contrabbasso non è più un'invenzione moderna che del violoncello; questi due strumenti possono essere considerati come il risultato ultimo di una serie di modifiche e miglioramenti che in maniera progressiva erano condotti sugli antichi bassi chiamati appunto basso o viola-contrabbasso " .

Quest'asserzione sembrerebbe essere in diretto contrasto con la presenza di tutti quei grandi violini-bassi del XVII secolo che ci sono pervenuti a noi, come il violino-basso sotto la forma di un violino allungato, che ora è situato nel Museo della Musica di Parigi.

Costruito a Aix-en-Provence da WILHEM AZAN nel 1605, il fondo è bombato, le spalle vengono nel centro verso il fondo del manico, le fasce sono di un'altezza uniforme per la lunghezza dello strumento e c'è anche una trascurabile parte che fuoriesce oltre le fasce dello strumento. Ovviamente, questo strumento non evidenzia alcun elemento diverso rispetto al prototipo del violino.

Sebbene noi non possiamo considerare i dipinti e quadri delle fotografie, tuttavia i pittori dei Paesi Bassi hanno lasciato dei dipinti estremamente accurati che

raffigurano i violini-bassi che confutano la tesi secondo la quale i contrabbassi moderni siano il risultato dei mutamenti delle viole.

In effetto, né il violoncello né il contrabbasso sono in qualche modo derivati degli strumenti cui essi si sono sostituiti. I derivati dei violini-bassi, entrambi questi due strumenti sono stati in maniera consistente in uso dal loro esordio nel tardo XVII secolo fino ai nostri giorni. Ma c'è da affermare che, come risultato del trasferimento dalla famiglia della viola, un certo numero di viole-contrabbasso furono convertiti in contrabbassi nello stesso periodo storico. Ma è nostra opinione che l'interpretazione di questo particolare aspetto non deve condurci a generalizzazioni scontate, non dovrebbero costituire la Bibbia, per essere accettate con cieca fiducia.

Piuttosto vago proprio su come si osserva lo sviluppo del moderno contrabbasso, coloro che supportano la tesi della derivazione del contrabbasso dalla famiglia della viola non possono persino essere d'accordo fra di loro su una posizione considerevole di quel soggetto. Di conseguenza, tutte queste voci fra di loro contrastanti, pongono più problemi che risolverli.

Senza un briciolo di evidenza, una versione asserisce in maniera piatta che " la famiglia del violino non ha la voce di un contrabbasso; il contrabbasso della nostra orchestra sinfonica è una modifica della famiglia della viola ... (N.d.T.: è questa tesi che Brun vuole sfatare !) Il contrabbasso non può essere considerato come membro della famiglia del violino, ma come un più grossolano e degradato componente del violone ".

Una seconda tesi sostiene che il contrabbasso " è una viola che gradualmente " si è avvicinato a quel periodo dopo che il violino ebbe fatto la sua comparsa, per completare il quartetto." Comunque, ora il contrabbasso " è parte della famiglia del violino, dal quale differisce un poco nella costruzione. "

Una terza tesi sostiene che il contrabbasso " ha mantenuto il suo fondo piatto come la viola e si suonava a somiglianza della viola (si tirava l'arco come nella viola da gamba, cioè con la presa alla tedesca, N.d.T.) fino all'inizio del XIX secolo: persino i suoi tasti durarono fino a circa il 1800, " ma lo stesso è " ora comunque costruito su modelli che più si confanno al suo specifico gruppo di appartenenza ".

Chiaramente, questi punti di vista riflettono più una personale predilezione che una conoscenza oggettiva. Vi è da affermare che nessuno ha ancora dimostrato in un articolo serio e preciso che queste idee ereditate dal passato hanno acquistato credibilità maggiormente per una ripetizione verbale nel tempo. In contraddizione al giudizio convenzionale, sebbene è nostra convinzione che la viola-contrabbasso non è l'antesignana del contrabbasso, tuttavia la tesi contraria deve essere tenuta in considerazione. Ma quello che avvalorava la nostra tesi risiede nel fatto che i materiali del contrabbasso, le sue metodiche di costruzione e le sue attrezzature sono decisamente differenti:

" La storia di questo strumento si modella su quello degli altri strumenti a corda; per questo motivo limitiamo la nostra osservazione allo strumento in se stesso; le sue singole parti che lo formano sono le stesse del violino, solo che risultano essere più grandi ".

Come abbiamo visto, le sue differenze dal violino sono il risultato di trasformazioni che furono necessarie per permettere e liberare il contrabbassista da quelle limitazioni di uno strumento dalle dimensioni eccessive. Dettate dal fattore pratico, queste modifiche non possono assolutamente essere considerate come dei tentativi voluti per unire le caratteristiche specifiche della viola. Poiché è, come il violino e la viola da gamba sono famiglie di strumenti separate, il violino dell'estensione del contrabbasso non può essere tipologicamente correlato in nessun modo alla viola da gamba come sua copia, o per il fatto che entrambi leggono nella stessa chiave e, per ragioni ovviamente fisiche, legate alle loro dimensioni. La viola da gamba e il contrabbasso furono usati nel passato per differenti tipi di musica, ognuna delle quali aveva un'appropriata e ben specifica scena musicale.

Seguendo ciecamente queste argomentazioni che risultano essere il retaggio storico del pensiero, tradizione e pregiudizio del XIX secolo piuttosto che su di un'imparziale e critica ricerca che conduce ad una poco lusinghiera conclusione e cioè che "l'attuale contrabbasso è sostanzialmente un violone che, attraverso l'allungamento della sua cassa e anima e la maggior consistenza delle sue corde è diventato più potente, ma con un suono più scadente ed impuro" o che addirittura il violone sopravvive ancora oggi "sebbene possa considerarsi una sorta di parodia frutto di un secolo e mezzo di perversione e degradamento.

Peggio ancora, alcuni pregiudizi conducono alla convinzione che "il contrabbasso è unico nelle sue problematiche, cosicché esso non può essere dicitato e suonato con l'arco usando la stessa tecnica come il resto della famiglia del violino". E ancora, uno stesso approccio del modo di suonare il violino e il contrabbasso fu suffragato da Bismantova che asserì verso il 1677 che "le regole per suonare il contrabbasso sono le stesse che valgono per il violino".

CAPITOLO II

Terminologia

Fra le difficoltà che mettono a confronto i ricercatori storici, la maggiore è sicuramente quella che riguarda l'inconsistente e variabile nomenclatura. Fino ai giorni nostri, nessuna singola parola è stata generalmente accertata per il contrabbasso, chiamato alternativamente doppio-basso, basso, basso ad arco, basso diritto, basso acustico, basso violino basso, basso viola e via discorrendo.

Chiaramente, le sfortunate connotazioni dell'ultimo termine (viola da basso), conducono a notevoli speculazioni terminologiche. Nel 1964, un cronista americano giustamente argomentò che "si attenuerebbe di molto quella confusione terminologica se la parola viola di basso potesse essere evitata quando ci si riferisce ad un ben preciso e differente strumento che è il contrabbasso".

Il violino basso

La terminologia riguardante il contrabbasso è il risultato dell'uso e sviluppo degli strumenti della famiglia del violino con intonazione bassa. Fino a quando non si ebbe una standardizzazione della famiglia del violino nell'ultima parte del XVII secolo, i liutai (o costruttori di strumenti) dovevano fronteggiare le inconciliabili richieste tese a trovare una forma e dimensione consona al violino di basso. Come risultato, si ebbe che gli stessi costruirono questo strumento in una moltitudine di forme, grandezze e stili, ognuna delle quali rifletteva un particolare e soggettivo approccio a questo tipo di problema.

Nel voluminoso studio fatto da Stephen Bonta che documenta la terminologia del violino di basso nel XVII secolo in Italia, quest'autore conclude che "la pura e semplice varietà di nomi ci indica che noi abbiamo a che fare con molti strumenti di differenti misure. Ma ci suggerisce anche che era in atto una continua sperimentazione con la misura e dimensione del violino di basso tanto quanto una vera e propria mancanza di una terminologia ben standardizzata."

Sebbene le loro misure potessero variare, tuttavia i violini di basso erano montati con grezze, primitive e soli di corde di budello che avevano bisogno un diapason molto lungo. Gli ordinari o comuni violini di basso erano considerati come regolari componenti di una formazione orchestrale. A ciò si contrapponevano quelli di grosse dimensioni, strumenti ponderosi che producevano un suono più potente e più profondo, ma che erano relegati alle esecuzioni all'aperto, oppure alle chiese o quando si aveva bisogno di una particolare enfasi e peso in occasioni speciali.

Una simile situazione che prevedeva strumenti di dimensioni così disparate ebbe anche la prevalenza con riguardo alla famiglia della viola che è specialmente evidente e manifesta nella descrizione delle viole che ne fa Mersenne, il quale non include alcun tipo di parola specifica per descrivere le viole di dimensioni più grandi (N.d.T.: e ciò avvalorava la tesi di Brun che il contrabbasso deriva dalla famiglia del violino e non delle viole). Ponendo l'accento sull'importanza di mantenere la scala umana e che i limiti erano provocati dalla lunghezza e dalla distanza delle braccia, Mersenne nel 1636 scrisse:

"Ora, questi strumenti sono costruiti in ogni tipo di dimensione... E' importante tuttavia sottolineare che gli stessi dovrebbero essere grandi abbastanza affinché si ottenga l'intonazione voluta, e la figura seguente evidenzia una viola da basso di circa quattro piedi e mezzo, sebbene si potrebbero costruirli di sette o otto piedi, se uno possiede delle braccia abbastanza lunghe per suonarli, o se un qualche tipo di congegno è usato per sopperire al movimento delle dita della mano sinistra o quella che tiene l'arco."

In effetti, ci potrebbe essere una terminologia non standardizzata per dei bassi così lunghi come non vi erano degli strumenti standardizzati per quanto riguarda il registro grave. Quando la necessità di differenziare gli ordinari e comuni violini di basso da quelli di dimensioni più grandi fu avvertita, un prefisso occasionale fu aggiunto, come

ad esempio secondo- basso, grande-basso, gran basso, ottava-basso, contra-basso e una manciata di altri varianti su questo genere.

" Come per il volume di suono, i loro violini di basso sono due volte più grandi dei nostri, e tutti i nostri messi insieme non suonano così potenti nelle nostra Opera come due di quei grandi bassi nelle Opera italiane. "

a) Basso secondo

Nella descrizione fatta da Mersenne per la famiglia del violino, dopo aver menzionato i diversi strumenti dagli alti ai gravi, egli aggiunge:

" Ora, si potrebbe aggiungere una sesta parte ad una quinta più bassa per un basso secondo, nello stesso modo di Loraine..."

b) Grande violino di basso

Per le evidenti diversità degli ordinari violini di basso dai modelli di dimensioni più grandi, l'amministrazione di corte di L. Trabouillet stabilì nel 1702 il seguente elenco dei musicisti della Cappella Reale:

" Violini di basso e altri, Signori,

1661. Prosper Charlot, violino di basso.

1663. Pierre Chabanceau de la Barre, suona la tiorba o il gran violino di basso.

1683. Jean Baptiste de la Fontaine, violino di basso

1695. Joseph Marchand, violino di basso.

A dispetto della considerazione retorica fatta da Eppelsheim che " il gran basso di violino " di Chabanceau de la Barre non fosse un gran violino di basso (" grosso " inteso semplicemente sotto l'ovvia constatazione che il violino di basso era un violoncello di misure più grandi), è nostra opinione che questo violino di basso di grosse dimensioni può essere ragionevolmente essere considerato come il predecessore del nostro moderno contrabbasso. Inoltre, l'aggettivo " grosse " (in francese) era ancora usato per il contrabbasso non più tardi del 1762:

" Contrabbasso: un violino di basso grande sul quale la parte bassa è di solito eseguita un'ottava più in bassa rispetto all'ordinario violino di basso ".

c) Grande violino di basso

Nella prefazione ai suoi 12 Concerti Grossi (1701), George Muffat fornisce la seguente avvertenza per la formazione dell'organico appropriato dell'orchestra ":

" Lasciando spazio al tuo libero apprezzamento... per il rafforzamento del predetto gran coro...tanto i piccoli o quanto grandi o doppi bassi possono essere usati " (N.d.T.: ancora una volta, Brun vuole dimostrare come grazie alla terminologia variegata si dimostra che il moderno contrabbasso appartiene alla famiglia del violino, e non della viola).

Similmente, nella traduzione francese del Versuch di Johann-Joachim Quantz, pubblicata a Berlino nel 1752, la parte del libro specificatamente dedicata al contrabbasso è intitolata " Di come si suona in particolare il gran violino di basso ".

d) Ottava violino di Basso

Nel manoscritto dell'Opera Arion di Jean-Baptiste Matho (1714) conservato nella libreria dell'Opera di Parigi, si trova la seguente annotazione al terzo atto (Storm):

" Violini di Ottava di Basso: M. de Monteclair...e due serpenti "

e) Doppio basso e Contra Basso

Nel 1660, secondo Stefano Bonta, il grande specialista della storia più recente dei violini di basso italiani, i liutai bolognesi scoprirono un modo di far suonare le corde gravi con un avvolgimento argentato, producendo un suono più profondo di sufficiente densità, ancora abbastanza piccolo nel diametro per produrre un suono decente alle note più gravi. Con un tale incremento nella densità, la corda poté essere di conseguenza accorciata e venire incontro a tutte quelle esigenze di minori dimensioni dello strumento, infatti ciò significa che il violino di basso poteva essere costruito più piccolo senza una perdita considerevole nella sonorità. Non più costruito in tantissimi tipi di dimensioni, finalmente un violino di basso con un nome proprio, il violon-cello, nacque.

Bonta argomentò in maniera sensibile che i cambiamenti nel design e l'uso di - e una terminologia per - il violino di basso avvenne durante gli ultimi anni del XVII secolo che coincidevano con la prima comparsa a Bologna della parola " violoncello " in una pubblicazione di Arresti datata 1665.

La nostra presente disputa è che l'avvento di uno strumento ben standardizzato (ciò è con forme e misure ben definite), uno strumento di un'ottava (il violoncello) ha generato anche la necessità di avere uno strumento specifico traspositore di un 16esimo di ottava (il contrabbasso). E' chiaro che abbiniamo la nascita del violoncello a quella di questo nuovo basso (o contrabbasso), strumento questo che era due volte più grande del cello e che suonava un'ottava intera più bassa grazie all'introduzione della nuova corda Do grave costituita di un avvolgimento argentato. In effetti, appena il violoncello si diffuse attraverso l'Europa, la terminologia divenne più precisa per il gran violino di basso con l'avvento di un nuovo tipo di strumento chiamato alternativamente " doppio basso " quando ci si riferiva alle dimensioni, o " contrabbasso " quando ci si riferiva all'intonazione, all'estensione.

Inoltre, la parola " double basse" trovò ampio spazio in un numero sempre più consistente di fonti francesi verso il XVIII secolo.

" Il double Basse, chiamato Contre-Basse o Violone dagli Italiani " (Muffat, 1701)

" Basse- Double o Double-Basse , f.f. (nome liutaio) strumento fatto come il violino di Basso , ma di due volte pi ù grande; esso suona un 'ottava pi ù bassa ed è accordato per quarte " (Castillon, 1776).

Introdotta negli ultimi anni del XVII secolo, la moderna parola francese " contrebasse "ultimamente ha soppiantato quello di " double-basse " in questa nazione. Noi dobbiamo la sua coniazione ed il suo uso a Monteclair che, subito dopo il suo ritorno dall'Italia nel 1695, si stabilì a Parigi con un ottimo contrabbasso napoletano. La pi ù recente apparizione di questo termine in una partitura musicale di cui abbiamo avuto notizia è quello di Campra nella parte originale del basso della sua opera " Tancredi" (1702), probabilmente intesa per Monteclair.

Tecnicamente, il violoncello è la voce bassa della famiglia del violino ed il doppio-basso la sua voce contrabbasso. Sotto questa visuale, la parola Basso (o Bassi) fu usata per il violoncello fino al XIX secolo. Ancora, il moderno uso dell'abbreviazione di contrabbasso semplicemente a basso può essere concepita come storicamente consistente, poich è questa parola è stata indiscriminatamente utilizzata sia per indicare il violoncello che il contrabbasso vero e proprio.

" Basse de violon: the Bass-violin, the Contrebass; la cui scala è indicata dal Violone " (Reynvaan, 1795)

Dopo aver analizzato tutto ciò, non sorprende il fatto che la parola " contra-basso " stentava ad emergere nella letteratura durante tutto il XVII secolo, una circostanza che ha confuso e sconcertato le ricerche laboriose di molteplici generazioni di storici e che ha condotto a speculazioni errate e fuorvianti riguardanti la parentela del contrabbasso.

IL VIOLONE

Un uso poco critico dell'ingannevole termine violone (e il suo cognato violono e in Germania violon) è stato anche la causa di molta confusione e di svariate speculazioni. Invece, molto inchiostro è stato consumato su tale soggetto frutto di un evidente fallimento di mettere in relazione questo termine con la famiglia del violino. Ancora, il termine violone nel XVII secolo in Spagna ovviamente descriveva tutti gli strumenti di dimensioni pi ù grandi della famiglia dei violini, con la sola eccezione del violino stesso:

" Violoni: una serie di viguela ad arco senza tasti. Il soprano fra questi è chiamato violino; sono suonati con l'arco.

La viguela ad arco si suona con l'arco ed è provvista di tasti. "

Negli ultimi decenni, un numero di pagine consistenti scritte da studiosi affidabili ha condotto verso una raccolta copiosa di nozioni ed idee che ci permettono di mettere a punto i diversi significati che questa parola indica in italiano. La loro scoperta

capovolge le vetuste assunzioni di base circa l'ipotetica parentela del violone al contrabbasso e dovrebbe stimolare ad una rappresaglia nei confronti di questo dogma (N.d.T.: Brun vuol dimostrare come il contrabbasso non sia affatto imparentato col violone, e che quindi non discende in maniera diretta dallo stesso violone).

Uno studio, per esempio, dimostra che, dopo essere stato usato in maniera molto generica nel XVI secolo riferendosi a tutti i componenti della famiglia della viola, la parola violone fu ristretta soltanto agli strumenti con accordatura più grave soltanto, e solo dopo passò a designare i loro sosia nella famiglia del violino. Nel 1609, secondo Stefano Bonta, il Banchieri pot è essere considerato l'ultimo teorico Italiano conosciuto che associava il termine violone con quello della famiglia della viola.

All'opposto, dal 1620 in poi si possono trovare una serie cospicua di fonti che parlano del violone come uno strumento che in pratica discende dalla famiglia del violino.

Il cambio di significato dalla famiglia della viola a quella del violino si deve al favore che l'ultimo termine ebbe in Italia rispetto al primo. Infatti, nella prima decade del XVII secolo, i musicisti italiani in modo sempre più crescente favorivano la famiglia del violino rispetto a quella delle viole, cosicché è il termine violone gradualmente cominciava ad essere considerato come componente della famiglia del violino ma con accordatura bassa, rispetto alla tesi che voleva lo stesso come derivante dalla famiglia della viola. Sappiamo da André Maugaras, un rinomato violista francese che venne in visita a Roma nell'Ottobre del 1639, che, a quel tempo, le viole erano ancora relegate ai bordi della scena musicale italiana:

" come per la viola, è difficile ora trovare qualcuno in Italia che eccelle in questo strumento, e lo stesso è persino poco studiato a Roma, con mia grandissima sorpresa. "

Questo stato di fatto è oltremodo confermato da una lettera di Thomas Hill a suo fratello, Abraham, di Lucca datata 1 Ottobre 1657:

" La musica strumentale è molto meglio di quello che mi sarei aspettato. L'organo ed il violino la fanno da padrone, ma la viola di Basso non è usata affatto, e per sopperire alla sua mancanza essi hanno il violino di basso con quattro corde e usano questo come noi usiamo la viola di basso ".

Nel 1978, Stefano Bonta pubblicò il risultato della sua ricerca nell'archivio discografico di Santa Maria Maggiore a Bergamo, la principale chiesa in una delle più piccole città dell'Italia del Nord, non molto distante dal centro mondiale della costruzione dei violini, Cremona o Brescia. Nel suo sforzo di determinare il significato bergamasco del termine violone, questo storico pone l'attenzione sul fatto che " in tutti gli esempi conosciuti di musicisti rinomati per essere in grado di suonare differenti strumenti, e che lavoravano nelle chiese italiane durante il XVII secolo, nemmeno per una volta viene menzionato (il violone) come componente della famiglia della viola e fra gli strumenti che di solito suonavano ".

In una nota a piè di pagina, questo storico aggiunge inoltre che " l'unico esempio conosciuto in questo secolo dell'uso della viola-contrabbasso nelle stampe italiane di musica da chiesa si trova nel Vespro della Beata Vergine (1610) di Monteverdi in cui definisce il contrabbasso da gamba solo nel Domine ad adiuvandum , dove esso raddoppia il trombone e la viola da braccio all'ottava ".

Ad ogni modo, la visione d'insieme per la terminologia bergamasca della parola contrabbasso dal 1597 al 1725 " rivela che almeno un musicista, Dalmasoni, considerava il più recente ed identificabile contrabbasso come essere un componente della famiglia del violino ".

Questo conduce il Bonta a concludere che " forse la spiegazione più ragionevole di una tal evidenza nel XVII secolo da Bergamo è dovuta al fatto che la parola violone dal 1595 stava a significare violino di basso, ma che era anche frequentemente usato per uno strumento di contrabbasso fino alla metà del secolo ".

Invece, nello stesso modo Trabouillet in Francia nel 1702 menzionava l'uso l'uso di entrambi, uno ordinario ed un gran modello di violino di basso alla corte di Francia, il più piccolo violone di Janowka del 1701 era uno strumento di otto pollici ed il suo più gran violone era uno strumento di 16 pollici ".

" VIOLONE: uno strumento non meno conosciuto, di solito dotato di quattro corde, la cui accordatura orchestrale è la seguente : G A d g... Oltremodo, esso può essere trovato in due tipi, il violone grosso , o grande Violone ed il violone piccolo, o piccolo violone. Questo produce un suono un'ottava più alta del precedente. "

Tutte queste fonti supportano il mio punto di vista secondo la quale il termine VIOLONE designava ogni e tutti i violini di basso di misure dispari nel 1600 in Italia. Questa tesi inoltre spiega perché è un'orchestra nel 1689 ascoltando la Cantata del S.Natale di Corelli menzioni l'uso di 15 violini, 6 violetti e 15 violoni. Ovviamente, l'autore di quest'osservazione non specifica fra i 15 violoni quanti erano i " violoni ordinari " e quanti fossero i " violoni grandi " ! (N.d.T.: si può pensare che i violoni ordinari potevano corrispondere ai violoncelli; in questo modo è comprensibile la predetta asserzione).

a) Il violone come " violino di basso ordinario "- Violone da braccio - Viola

Nel 1650, Anathase Kircher pubblicò il suo Musurgia Universalis a Roma. In quest'opera, Kircher illustrò e commentò " uno ad uno gli strumenti più comunemente usati in quell'epoca a Roma, raggruppandoli per famiglie in ordine per non dare ai lettori l'impressione che io ne dimentichi od occulti " qualcuno di loro. " Il più grande strumento (Chelys major)" illustrato nella figura 1, continua a affermare che " è comunemente chiamato violone ed è dotato di quattro corde al massimo ". L'illustrazione sotto menzionata illustra un otto pollici violino di basso accordato G d a e'. Gli altri due strumenti illustrati mostrano un " Chelys esacordo " o viola da basso e una " Lira a dodici corde " o Lira da Basso.

Tre Illustrazioni

Anche a Roma, sotto il patronato del cardinale Ottoboni, Arcangelo Corelli diresse la sua musica alla chiesa di San Lorenzo in Damaso. Nel 1692, alcuni decenni dopo l'apparizione del "contrabbasso" come violino doppio-basso, la formazione orchestrale di Corelli era così composta:

Violini 17
Violette 4 (o viole)
violoni (7)
Contrabbassi (4)
Liuti 3
Trombe 2

In questo particolare periodo di transizione, anno dopo anno il suffisso " da Brazzo " o " da Gamba " era occasionalmente impiegato per diversificare il violone della famiglia della viola da braccio (o violino) da quella della famiglia della viola da gamba.

Per esempio, sulle prime pagine che davano il titolo alle sue composizioni, dall'Op.3 fino all'Op. 5 (1669), Giovanni Battista Vitali, un componente dell'orchestra della cappella della Cattedrale di San Petronio, a Bologna, definì sé stesso come Sonatore o Musicista di Violone da Brazzo.

Ovviamente, non lo teneva sotto la spalla. Piuttosto, questa è una tipica indicazione che egli stesse suonando uno strumento della famiglia del violino. E invece, dopo la partenza del Vitali da Modena nel 1674, una petizione per cercare un suo successore a San Petronio così recita: " essendo vacante il posto di VIOLONCELLO dopo la partenza di Gio Batta Vitali ".

Nello stesso modo, la parola viola (da viola da braccio) era occasionalmente usata nei primi anni del 1800 in Italia nell'accezione di violino da basso o violoncello (N.d.T.: questo conferma ancora la tesi del Brun). Questo è il caso con la " Viola " di 8 pollici sulla Targa LVI del Gabinetto Armonico di Bonanni (1716). Un sottotitolo accompagna questa raffigurazione che illustra un musicista che " suona uno strumento simile nella forma al violino, eccetto per la dimensione, a chiamato viola. Il manico è maggiore di un terzo in lunghezza come l'intero strumento, il quale ha quattro corde come il violino, ma molto più grosse. Questo strumento è collocato in posizione eretta rispetto al pavimento come può essere visto nell'illustrazione. "

La testimonianza del Bonanni permette l'immissione della parola nel Vocabolario degli Accademici della Crusca (1729), che equipara il Basso di viola con il Violone :

" Violone: una gran viola accordata più bassa, che è anche chiamato Basso di viola e, quando è di dimensioni più piccole, violoncello ".

Ora possiamo meglio comprendere la seguente distribuzione dell'orchestra del Legrenzi a San Marco in Venezia nel 1685. Secondo quello che è stato detto fin qui, dobbiamo leggere la formazione predetta in questo modo:

Cornetti	2	Cornetti	2
Violini	8	Violini	8
Violette	11	Viole	11
Violedabbraccio	2	Violinidabasso	2 (o violoncelli)
Violoni	3	(Grandi) o Violini di Basso	3
Tiorbe	4	Tiorbe	4
Fagotto	1	Fagotto	1
Tromboni	1	Tromboni	1

b) Violone inteso come un Grande (O doppio) Violino di Basso

Abbiamo già visto come la ricerca illuminante di Stefano Bonta abbia definitivamente dimostrato che l'introduzione di corde avvolte con dell'argento nel 1660 a Bologna permise ai liutai di costruire dei violini di basso di più piccole dimensioni che furono meglio conosciuti come violoni: nacque così il " violon-cello "

Appena lo sgraziato e ormai datato violino di basso fu gradualmente scartato per essere sostituito dal più piccolo e più agile violon-cello , la parola VIOLONE rimase in uso solo per designare uno strumento standardizzato che era costruito precisamente due volte le dimensioni del violoncello, uno strumento di 16 pollici anche montato con corde avvolte in argento che poteva essere accordato un'ottava piena sotto il violoncello.

Il caso come quello di Teodosio D' Annibale che suonò sotto Scarlatti a San Marcello nel 1680 è emblematico sotto questo punto di vista. Prima impiegato semplicemente come suonatore di violone, quest'artista fu susseguentemente menzionato come suonatore di contrabbasso. Significativamente, un anno prima del cambio di designazione, Teodosio ricevette delle corde con avvolgimenti d'argento : " Il contrabbasso di Teodosio dalle corde d'argento ".

Nella sua lista di parole musicali straniere, Sebastien de Brossard è piuttosto esplicito riguardo al significato della parola Violone. Fondamentalmente si trattava di un altro violino di basso con riguardo alla terminologia del diciassettesimo secolo, la cui peculiarità relativamente al Violone italiano sotto esame era che esso era costruito esattamente due volte più grande rispetto al comune violino di basso (o violoncello).

" VIOLONE: Si tratta del nostro violino di basso o, per essere più esatti, si tratta di un contrabbasso, il suo corpo e manico risultano essere due volte più grandi rispetto all'ordinario violino di basso; le sue corde sono due volte più lunghe e due volte più grosse rispetto a quelle del violino di basso; di conseguenza il suo suono risulta un'ottava più grave rispetto all'ordinario violino di basso. Esso produce piuttosto un suono piacevole negli accompagnamenti e nei Grandi Cori, e io sono molto sorpreso che esso non sia usato più frequentemente in Francia. "

E' un fatto sorprendente come, sebbene l'indescritto Violone fosse diverso dall'accoppiata standardizzata di violoncello e contrabbasso, le liste orchestrali diventavano molto più precise in Europa. Occasionalmente, gli stessi musicisti i cui nomi erano prima apparsi come suonatori di violone, apparivano anche come suonatori di violoncello o contrabbasso. Come abbiamo spiegato, si è evidenziato che già il musicista G.B.Vitali era considerato sia come suonatore di violone da braccio che come violoncellista. Tipicamente, in un documento del 1701 della Corte di Spagna, i tre contrabbassisti utilizzati nella Cappella Reale di Madrid sotto Filippo V sono messi insieme come suonatori di Violone.

3 Violoni: Antonio Literes
Manuel Isidro Pardo
Nuncio Brancati

In un altro documento della Cappella Reale datato 20 Maggio 1701, Brancati è più specificatamente designato come suonatore del " violone contrabajo ":

3 Violoni: Antonio Literes-Carrion
Manuel-Isidro Pardo
Don Brancati, violone contrabajo

E invece, un'altra lista della stessa orchestra datato 1736 ancora menziona Antonio Literes come uno dei sei (ordinari) suonatori di violone e Nuncio Brancati come uno dei due suonatori di violone contrabajo. Piuttosto ovvio e logico, questa nuova accezione della parola violone è confermata da Peter Prellieur nel 1731:

" Violoncello, è un violino di basso
Violone, o Contrabbasso, che suona un'ottava più bassa rispetto al comune violino di basso "

Ma quest'evoluzione fu graduale e le due terminologie occasionalmente coesistevano durante il corso del diciottesimo secolo. Nella Roma di Corelli la parola violone continuò ad essere usata per descrivere uno strumento di 8 pollici mentre nella vicina Bologna gli strumenti da 16 pollici erano già chiamati violone e quelli di 8 pollici violoncello. Da questo momento, tuttavia, la maggior parte dei musicisti europei lo usavano solo per indicare uno strumento da 16 pollici. Nel 1793, l'insegnante di violoncello John Gunn rivangando sul passato e sull'uso della parola violone per il suo strumento diceva:

" Lo strumento ora chiamato il Violoncello fu chiamato per un certo periodo dopo la sua invenzione il Violino di Basso, per distinguerlo dalla Viola di Basso; e nello stesso modo, in Francia, esso era chiamato Basse de Violon, in contrapposizione al Basse de Viole; in italiano era chiamato Violone, l'accrescitivo di viola "

Nutrendo una certa diffidenza per una così confusa terminologia, gli autori italiani del diciottesimo e diciannovesimo secolo cominciarono a cambiare la parola violone in contrabbasso, e solo occasionalmente usavano la parola violone o contrabbasso per alcune battute. Per esempio, in una stessa pagina di testo Bartolomeo Bismantova (1694) usava cambiare da contrabbasso in Contrabbasso o violone o in Contrabbasso o violone grande. Nella sua biografia di Dragonetti di 4300 parole scritta nel 1846 e nel suo dialetto veneziano, Francesco Caffi usa la parola violone venti volte e contrabbasso undici volte. Quando nel 1783, il liutaio italiano Antonio Bagatella scrisse il suo trattato sulla costruzione degli strumenti modellati dopo il violino, egli ha usato cinque differenti liste per la famiglia del violino, includendo tre differenti nomi per il contrabbasso:

Violino	Viola	Violoncello Basso
Violino	VioladaBraccio	Violoncello Basso
Violino	Viola	Violoncello Violono
Violino	Violetta	Violoncello Contrabbasso
Violino	Violetta	Violoncello Violono o Contrabbasso

Il cambiamento di significato da violoncello come " bass o " all'uso di " contrabbasso " era evidente al lessicologo Thomas Busby (1791):

" Violono (Ital.) : Il nome originalmente dato da Italiani e Francesi al Violoncello, ma successivamente trasferito al contrabbasso, strumento al quale è tuttora applicato. La sua accordatura è un'ottava più bassa di quella del violoncello, e il suo vero utilizzo consiste nel sostenere l'armonia, e per la sua potenza in qualche caso risulta avere un nobile effetto (vedi contrabbasso ".

A causa di questi continui cambiamenti di significato, alcuni problemi di nomenclatura con riguardo al contrabbasso incisero anche sul violoncello. Sir John Hawkins giustamente suppose nel diciottesimo secolo:

" Mersenne non ha avuto alcuna notizia dello strumento ora usato nei concerti, chiamato dagli italiani e francesi il Violone, e da noi Inglesi Contrabbasso; sembra che questo appellativo era all'origine dato a quello strumento che noi ora chiamiamo il Violoncello; come prova di ciò, può essere considerato il fatto che nelle ultime edizioni delle Sonate di Corelli, particolarmente quella della Opera III stampata a Bologna nel 1690, quella parte del basso che non è per l'organo è chiamata Violone, mentre nelle opere postume, stampate ad Amsterdam da Estienne Roger, la stessa parte è chiamata violoncello; da qui in avanti sembra che il nome violone, essendo stato trasferito al più grande basso che moderna invenzione, determinò la necessità di una nuova denominazione per l'antico violino di basso, e niente di meglio poteva essere pensato come il Violoncello, il quale è chiaramente un diminutivo del primo ".

Come per la desinenza " basso-violino " (o violino di basso), alcuni suffissi come grande, grosso, doppio, bass octave, contra, contrabasso... erano occasionalmente aggiunti alla parola violone per fare una netta distinzione fra le differenti misure di questi strumenti. Il dizionario in miniatura di Koch del 1807 equipara anche il violono e il contrabasso per indicare un contrabasso ad esclusione di un violoncello.

" Violoncello o piccolo basso ad arco .
Contraviolon (ital. Violono) , anche chiamato grande basso ad arco ".

L'eccezione tedesca

Nel XVIII secolo tedesco, l 'uso del termine " Kontrabass " era estremamente raro. Conformemente all 'uso dei pri mi anni del diciassettesimo secolo, diversi tipi di strumenti di 16 piedi dividevano lo stesso nome di violone. In una gradevole presentazione su " domande e risposte ", J.P.Eisel fa una chiara distinzione fra due tipi fondamentali di violoni usati in Germania nel 1738 :

" A riguardo del Violone di Basso ":

Che tipo di strumento è il violone ?

Il violone, Violino di Basso in Francia, anche chiamato Large Bass Geige in Germania, è il più grande degli strumenti a corde ed arco, spesso due volte più grande del violoncello. Le corde devono essere di conseguenza più lunghe e più grosse in proporzione alla cassa armonica.

Quante corde ha il violone ?

Tante quante ne ha una viola da gamba, di solito sei corde (G e f a d' g')

Ci sono altri tipi di violoni ?

Si

Quanti ce ne sono di questi ?

Due.

Come è costruito il primo tipo ?

Questo tipo di violone è più grande e più largo del Violone di basso e si estende ad una quarta più bassa. La corda bassa è chiamata D, l'altra G, la terza C, la quarta E, la quinta A , la sesta D. L' accordatura di questo violone corrisponde interamente con quella della viola da gamba.

Come si può comparare all'altro tipo ?

Il violone ha anche una cassa armonica grande e più larga. Esso ha quattro corde soltanto. é accordato all 'incirca come il violoncello (ma un 'ottava più bassa), ma l' accordatura principale è per quarte. Occorre più forza per suonarlo. Gli Italiani lo chiamano Violone Grosso. “

Nel passo appena citato, il violone accordato G c f a d' g' e quello accordato una quarta più bassa sono ovviamente viole da gamba. L 'ultimo comprova la frase del Banchieri concernente un " violone in contrabasso con tasti " (1609) , accordato

nello stesso modo dal D in su. Chiaramente, la viola di contrabbasso era usata nei paesi di lingua tedesca nel XVIII secolo, e gli scrittori tedeschi a turno attribuivano le accordature tipiche della viola agli strumenti che alternativamente erano chiamati Grossa Viola da Gamba, Violino di Basso, violone o violon, brummende violon, contrabbasso o contrabbassa da gamba...

Michael Praetorius in particolar modo descrive un Violone , Grossa Viola da Gamba a sei corde e con tasti e con una lunghezza totale di cm. 191,5 e una lunghezza della cassa armonica di 114 cm.

La nostra ricerca dei molteplici significati di questa parola non può essere completa se noi non menzionassimo la descrizione del 1677 di J.J. Prinner , musicista e clavicembalista a Vienna, di un violone a tasti di solito montato con 5 corde accordato a F a d f# b . Discuteremo di questo tipo di strumento oltre nel capitolo che tratterà del violone nel XVIII secolo viennese.

La vita di J.S. Bach si estende attraverso il periodo di transizione che vide i violini competere con i violini per la supremazia in orchestra . Il panorama musicale familiare a questo compositore riflette questo sviluppo, poiché è egli chiaramente molti tipi di violoni a sua disposizione ; alcuni di loro sembrano essere stati viole di contrabbasso ed altri contrabbassi. Una distinzione fra i due tipi di violoni appare nell 'inventario degli strumenti nella Thomasschule a Leipzig fra il 1723 e il 1750, con due " violons da Braz " (violoni da braccio ") intesi come strumenti della famiglia del violino.

" Sugli strumenti musicali.

1. Violone ao. 1711.
- 1 Violone ao. 1735
2. Violones da Braz

Sotto questo aspetto, è un fatto singolare che il secondo tipo di violone descritto sopra da Eisel , uno strumento italiano che meglio si fa strada rispetto a quello di sei corde che richiede una maggiore forza per suonarlo, alternativamente accordato un'ottava sotto il violoncello e che raggiunge un C a 16' o accordato come E A d g , evidenzia tutti i tratti distintivi di un violino di contrabbasso, esattamente come si vuole dimostrare attraverso questo libro.

Per la sua potenza, trasportando il tono del violino di doppio basso che non aveva problemi a farsi largo fra le più grandi orchestre e facilmente trasportabile attraverso le più grandi sale da concerto, questo strumento (il violone da braccio) era in special modo gradito per il suo " nobile effetto " nei grandi concerti del XVIII secolo con un immenso numero di strumenti.

" VIOLONO: un grande Violino di Basso o contrabbasso; Ad ogni modo tanto grande come quello comune e le corde, che sono quattro, risultano essere più grandi e più lunghe in proporzione. Di conseguenza, il suo suono deve essere un'ottava più grave rispetto a quello del violoncello, detto anche violino di Basso . Esso risultare avere un nobile effetto nei grandi concerti. "

Mentre si insisteva sul fatto ovvio che il violoncello era un piccolo violino di basso, Ephraim Chambers evidenzia il medesimo punto di vista a riguardo dell'uso del potente contrabbasso nei grandi concerti:

" Il violoncello degli Italiani è propriamente il nostro violino a quinte, che è un piccolo violino di basso, la metà del comune violino di basso, e le sue corde sono appena la metà più grosse quanto più lunghe; ciò rende il suono un'ottava più grave dello stesso.

Il loro Violone è un contrabbasso, almeno due volte più grande rispetto al violino di basso e con corde più grosse e lunghe di quelle del nostro violino di basso ; è ciò gli permette di avere un nobile effetto nei grandi concerti ".

Molto simile a quella di Brossard in Francia, la definizione di John Hoyle (1791) ripete il modello appena analizzato che il violone evidenzia la sua forza dal suo suono potente e dalla sua capacità di supportare le grandi orchestre:

" VIOLONE: un contrabbasso, che risulta essere più grande rispetto ad un comune Violino di Basso, con le corde due volte più spesse e lunghe, rende il suono proprio di un'ottava rispetto a quello del comune Violino di Basso. Esso è usato soltanto nei grandi concerti, Opere ed altra musica eseguita in pubblico, ed ha un grande e nobile effetto. "

Non deve sorprendere che il violone ed il contra-violone giunsero ad avere la stessa reciproca relazione come Basso e Contrabbasso fino ai giorni nostri. Ecco cosa risulta da due dizionari tedeschi alla parola violone:

" Reynvaan, 1795 : Contra-violone : in Italiano, anche chiamato contrabbasso e , in Francia, Contre-Basse: il Contrabbasso si estende un'ottava più grave rispetto all'ordinario o comune Basso: anche semplicemente chiamato Violone. "

" J.C. Rohner, 1820 : Contrabass, o Contraviolone: il tipo più grande di strumenti a corda, che sostiene e rinforza la parte del basso ".

La parola Violone ha per lungo tempo condizionato l'immaginazione di innumerevoli bassisti che hanno usato questo termine in maniera indiscriminata per qualsiasi indescripto strumento di arcaica apparenza. Non è sorprendente che, la sua accezione moderna rimane in qualche modo condizionata dalla confusione terminologica del passato.

Come le viole sono state riscoperte ai giorni nostri, tuttavia, il violone ora tende a designare più specificatamente le viole da basso descritte da Eisel - rispettivamente chiamate (piccolo) violone in Sol e (grande) violone in Re. Un'altra tendenza è quella di usare la parola anche per un contrabbasso barocco o per un più piccolo

contrabbasso come misura, o basso da camera, anche chiamato semiviolone in alcune fonti dei primi tempi.

Ad ogni modo, tutte queste accezioni possono considerarsi corrette, poiché è la parola violone si adatta a circa una mezza dozzina di strumenti diversi. Comunque, a meno che uno segua un particolare circolo di musicisti, un nuovo problema emerge perché uno può spesso non dire a quale strumento si riferisce con esattezza. Per un fatto di chiarezza e convenienza pratica, le originali parole " violino di doppio basso " " violone "" violone di basso " "contra violone " .. saranno mantenute in questo libro nelle traduzioni dei testi stranieri. Seguendo questa metodologia, si fornirà anche una dettagliata illustrazione per ciò che sarà detto più avanti in questo capitolo.

Il Rabecaon

Un dizionario portoghese degli ultimi anni del XX secolo, secondo Gerald R. Hayes, tutte le parole che avevano attinenza con la famiglia del violino, il suo arco ed il suo uso, si scoprirono che saranno composte con la parola rebecca. Nello stesso capitolo, Hayes menziona anche l'uso di rabeccino per il violino.

Questa osservazione molto interessante è nata da Florian Pertzborn il quale nota come " il termine rebecca per la viola da braccio e rabecaon per gli strumenti gravi compare mentre si ricercava il repertorio del basso continuo nella musica polifonica Portoghese nel XVII secolo.

Con tutta probabilità, in seguito, la parola rabecaon venne usata per tutti quei recenti strumenti della famiglia del violino con intonazione bassa, oltre alla loro dimensione, e che erano definiti come violini di basso in Francia o violoni in Italia.

Nel XVIII secolo, le parole rabecaon pequeno e rabecaon grande hanno indicato rispettivamente il violoncello ed il contrabbasso. Impropriamente usati durante i decenni centrali del XIX secolo, se non anche oltre, la parola rabecaon è ancora utilizzata nei nostri giorni nel Portoghese colloquiale.

Capitolo Terzo:

Lo sviluppo storico

Fino al Rinascimento, i compositori occidentali erano interessati principalmente alla musica vocale.

Ma alla fine del XV secolo, cominciò un rimarchevole e fertile periodo in fatto di costruzione di strumenti e relativi esperimenti di acustica. Fu proprio allora che i pionieri della musica strumentale cominciarono a raggruppare gli strumenti per famiglie. Queste erano originalmente basate essenzialmente sulle voci del quartetto vocale ma ben presto abbandonarono questo tipo di modello. Mentre la normale estensione strumentale era limitata a sole tre ottave nel Medio Evo, dal Rinascimento in poi questi confini sono stati estesi e due ottave addizionali erano così diventate disponibili. Prima della fine del XVI secolo, si erano evoluti gruppi di famiglie strumentali di grosse dimensioni, come per esempio le viole che abbracciavano

un'estensione che andava dagli alti fino ai suoni estremamente gravi, e poi le famiglie del liuto, lira, oboe, trombe...

Questi inclusero anche una voce soprana, di tenore, di basso e persino qualche volta una voce di contrabbasso. Ovviamente non è lo scopo primario di questo libro analizzare lo sviluppo di tutti gli archi ed i fiati della estensione bassa, ma piuttosto focalizzare l'attenzione solo su uno di questi, il più grande della famiglia del violino, correntemente chiamato contrabbasso.

L'origine del contrabbasso

La storia del contrabbasso, poi, parte sin dal XVI secolo (1500), con la creazione della famiglia strumentale basata sul violino. Incline a valutare il passato con il parametro del presente, troviamo difficile prevedere una famiglia del violino che differisce dal nostro comune quartetto di archi. A parte il fatto che esso includeva degli strumenti oggi ormai estinti, le dimensioni dei bassi non erano state ancora standardizzate. Sebbene l'ordinario violino di basso (un modello di grande violoncello) predominava la scena, i bassi erano costruiti in tutti i tipi di dimensioni, variando da strumenti a somiglianza del violoncello fino alle versioni di grosse dimensioni dell'attuale contrabbasso. Un eventuale fallimento nel riconoscere questa differenza falserebbe la nostra capacità di comprendere l'evoluzione del contrabbasso.

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, l'ampia gamma di strumenti di basso non avevano un loro specifico nome - tutti gli strumenti ad intonazione grave erano indistintamente designati e chiamati come violini di basso in Francia, o violoni in Italia o come rabecaons in Portogallo.

Insieme con il violino propriamente detto, gli strumenti bassi della famiglia del violino subito cominciarono a crescere in popolarità, grazie alla pesantezza e profondità del timbro che permetteva loro di dare l'impulso principale necessario ad un certo tipo di musica danzata come era molto utilizzato nelle feste di villaggio, come nei trattenimenti festosi all'aperto.

Il loro utilizzo si contrapponeva con l'intimità del suono dei "più riposanti strumenti intesi per un piacere più serio e tranquillo", come il liuto o la viola.

Ogni classe sociale, dai contadini agli aristocratici, si servivano delle prestazioni dei violinisti, cui si accompagnavano servi od attori itineranti a seconda del tipo di accoglienza sociale. Al contrario, la musica costituiva un passatempo per la maggior parte dei violisti i quali erano collocati ben più in alto nella scala sociale e qualche volta tutelati in fatto di difficoltà finanziarie. Nei primi anni del sedicesimo secolo, i regnanti francesi (i Valois) acquisirono la fama di reclutare i migliori violinisti della capitale per suonare musica da ballo durante le danze di corte. La raffigurazione 1 ritrae proprio un tale ballo di corte verso il 1580. Si può notare che la formazione è composta da violini appoggiati sul petto, la posizione favorita dai violinisti che facevano musica da ballo, ed un arcaico violino di basso di dimensione piuttosto grande. Il grosso manico di quest'ultimo strumento emerge diritto al di sopra del corpo del suonatore. Il suo ponticello è collocato molto basso in relazione in relazione

alle due effe , al fine di aumentare il diapason delle corde. Questa lunghezza maggiore era necessaria per ridurre al minimo le continue distorsioni dell'intonazione causate dalla scarsa qualità delle corde.

I suonatori del basso usavano un arco impugnato con il palmo della mano in su, che era considerato il modo migliore di tirare l'arco per gli strumenti grandi per essere tenuti sottobraccio. Questo era il caso delle viole e di tutti i bassi di diverse dimensioni della famiglia del violino. Prima della seconda metà del diciassettesimo secolo, molto raramente si possono trovare strumenti della famiglia del violino con intonazione grave che erano suonati con la presa dell'arco in giù come per il violino stesso.

Nel 1626, la famiglia del violino acquistò in rispettabilità e prestigio il migliori musicisti suonavano i loro strumenti di differenti dimensioni presso la Corte del Re dove si esibivano in una formazione qualche volta chiamata anche Grande Bande ma meglio conosciuta a noi i 24 Violini del Re. Mersenne narra che una formazione di archi poteva essere composta da centinaia differenti violini, sebbene 24 di loro potevano essere più che sufficienti, e che " chi aveva ascoltato i 24 Violini del re ammettevano che essi non avevano mai sentito qualcosa di più incantevole e potente: perciò, questa formazione è la più indicata per la musica da ballo. "

La maggior parte dei Principi cercarono di emulare l'attività artistica e intellettuale che stava nascendo alla prestigiosa corte di Versailles di LUIGI XIV. Negli anni del 1660, la repubblica puritana

in Inghilterra fu seguita dalla Restaurazione di Carlo II, un monarca audace ed ardito che aveva spesso gli anni dell'esilio nel continente. La moda della famiglia del violino che ne derivò in Inghilterra è adeguatamente descritta nelle Memorie di Roger North:

! Devo ricordare che sopra la Restaurazione di Re Carlo, l'antico modo delle consorti erano tenute da parte a corte, e il Re pose in essere una costituzione, sullo stampo di quella Francese, di 24 violini e lo stile della musica venne accordato. Ecco perché essa diventò la musica ordinaria di corte, teatri, e come tale si corteggiò il violino ".

Grazie a Mersenne, la composizione dell'ensemble di archi in cinque parti è da noi conosciuta: sei violini suonava propriamente le parti alte, le voci intermedie (le cosiddette parti di fill-in) erano suonate da dodici strumenti che includevano quattro controtenori (haute-contres, C linea di chiave di basso) quattro alti (tailles, Chiave di Do secondalinea) e quattro tenori (quintes, chiave di do terza linea). Sei bassi suonavano il basso continuo, ;all'interno di questa sezione, un secondo basso, accordato una quinta più bassa rispetto agli altri, potevano occasionalmente aggiungersi agli altri come strumento di supporto.

Accordato a MI " il secondo basso similmente a Lorraine " corrisponde alla accordatura del nostro moderno contrabbasso, senza comunque acquisire questo nome. E invece, un documento francese del 6 Giugno 1656 cita " basse de viollo, fasson de Loraine" fra gli strumenti che erano appartenuti ad un deceduto musicista parigino. Molto interessante è sapere che in questa lista dei differenti strumenti della famiglia del violino, Praetorius menziona sia un " basso " che un " grande basso a

quinte " accordato a FA, una quinta sotto il suo basso solo mezzo piede del nostro moderno contrabbasso da orchestra.

Abbiamo già visto che, nel 1662, Pierre Chabanceau de la Barre, alternativamente collocato come suonatore di tiorba, suonava anche il grande violino di basso alla Cappella Reale, come in opposto agli ordinari violini di basso degli altri suoi colleghi. Considerato come troppo imperioso,

il grande violino di basso era utilizzato poco frequentemente nelle piccole ed indescritte formazioni che invece includevano strumenti considerati nobili come i liuti, chitarre, clavicembali e flauti barocchi. Il suo uso era relegato a più importanti occasioni, quando alcune performance dovevano essere necessariamente rinforzate per la loro particolare elaborazione. Esso non poteva far parte permanentemente al corpo orchestrale fino a che le formazioni stesse e la diversità degli strumenti pressavano per un servizio che richiedeva un sostanziale tono fondamentale.

In coerenza con la nuova ricerca di avere un suono di basso sempre più potente, Jean Rousseau (da non confondere con il noto filosofo, bensì era un suonatore di basso da gamba) rimarcava che un concerto non poteva suonare al meglio quando l'accompagnamento della viola, la vera base della armonia orchestrale, era troppo debole.

Come per Thomas Mace, questi enfatizzava il suo disappunto " per un pezzo comunissimo di pratica inconsistenza " ai suoi tempi (1676), il mescolarsi di strumenti così diversi come le viole ed i violini in una formazione. "I violini sovrasteranno tutti loro ", egli scriveva, aggiungendo:

" Poi, che tipo di danno deve essere necessario, per avere tali cose suonate su strumenti adattati in maniera diversa, o irregolarmente numerati? un debole e piccolo suono di Viola di Basso e due o tre violini, mentre uno (a ragione) potrebbe pensare che un violino potrebbe sostenere sufficientemente il suono di due o tre comuni bassi... Queste cose erano eseguite da viole così ben dimensionate e della stessa misura; e così ben accordate e suonate affinché è nessuna parte potesse creare impedimento agli altri... Invece ora l'uso ha evidenziato questi aspetti negativi e collocato gli altri nella loro stanza ; che devo confessare producono un rumore maggiore; ma quale dei due può considerarsi migliore, io lascio che sia giudicato dalla ragione. Abbiamo scelto tutte quelle comodità, per equilibrare le dimensioni degli strumenti (raramente le casse armoniche delle viole) e per equilibrare le loro sonorità: perciò non dovremmo permettere a qualsiasi esecutore di sovrastare un'altro suonando più forte: ma dovremmo avere grande cura che tutte le parti siano ben udibili ".

Il contrabbasso come noi lo conosciamo emerse a pieno diritto quando i bassi della famiglia del violino furono standardizzati come dimensioni e modelli di strane dimensioni furono aboliti. Questa standardizzazione nelle misure fu seguita dalla introduzione negli anni intorno al 1660 a Bologna di corde avvolte con argento che permetteva ai musicisti di suonare con corde più corte. Questo passo tecnologicamente importante divenne importante nello sviluppo di grandi ed ingombranti violini di basso, che poterono così essere ridotti ad una forma più

conveniente per essere tenuti fra le ginocchia. Accordato un tono più alto, questo strumento più piccolo e maneggevole fu chiamato violon-cello (piccolo violone). Adeguatamente descritto da Corrette un violino di basso più piccolo ed agile, il violoncello cominciò a sostituire i suoi oramai datati predecessori Alla Opera di Parigi non più tardi del 1709, quando il violoncello fu introdotto da Jean Baptiste Stuck, detto Battistino, un fiorentino nato da genitori tedeschi.

Il violoncello fu poco conosciuto in Germania all'inizio del diciottesimo secolo e era suonato per lo più da musicisti stranieri di quell'epoca. I violoncelli sono per la prima volta registrati alla corte di Dresda nel 1707, quando gli stessi erano suonati da due italiani, o a Liegi negli anni intorno al 1720.

Avendo riguardo all'introduzione del contrabbasso negli ultimi anni del diciassettesimo secolo, è interessante notare che nel 1676 un liutaio italiano che si chiamava Michele Todini rivendicava il fatto di essere stato il primo a costruire ed introdurre " il grande violone o contrabbasso " nelle orchestre romane. Lontana dall'essere una " affermazione straordinaria ", l'asserzione di Todini da un punto di vista cronologico ha un fondamento rispetto alla nostra concezione che vuole che il contrabbasso fu introdotto nelle orchestre italiane all'incirca in quel periodo (ca. 1676). Invece, ora pensiamo che il contrabbasso nella accezione moderna del termine non è esistito per la maggior parte del diciassettesimo secolo, e che tutti gli strumenti più vecchi sono stati drasticamente adattati all'uso moderno. Oggi, è difficile per noi sapere esattamente come si possa qualificare un grande violino di basso per essere considerato un " contrabbasso ", poiché sopravvivono strumenti che sono stati ricostruiti attraverso i secoli o riadeguati a contrabbassi e l'evidenza che essi potrebbero essere stati presentati così distrutti. Comunque, il fatto evidente che emerge dalle raffigurazioni e dai quadri dell'epoca, ci mostra che il corto e tozzo manico del grande violino di basso (ved.fig.), emergendo diritto dalla cassa armonica, fu costruito con un'inclinazione un po' verso il retro, allungato e assottigliato vicino al tacco per avere una maggiore facilità di movimento.

Non sorprende che entrambe le famiglie dei violini e delle viole trassero benefici dalle stesse modifiche apportate nella costruzione degli strumenti. Secondo Jean Rousseau (1687), le prime viole erano piuttosto grandi e sembravano molto più simili ai violini di basso. Il loro rotondo e massiccio manico fu collocato a molto meno di un angolo verso la parte principale del piano armonico rispetto a dove erano sulle più recenti viole quando i liutai francesi scoprirono un modo di lavorarlo più verso l'interno per ottenere una migliore suonabilità.

Con ogni probabilità, tutti questi aggiustamenti hanno conferito maggiore potenza ad uno strumento che aveva una qualità nella perfezione-energia. Maggiormente adattato al cantare che non al rimbombare all'intero, questo strumento così migliorato con un impatto ritmico maggiore impartì una nuova energia nelle più importanti manifestazioni orchestrali. Grazie a questo ritrovato ruolo inteso come strumento ritmico, il contrabbasso subito divenne il cuore pulsante che forniva linfa vitale a tutte le parti dell'orchestra.

Finalmente, abbiamo già visto che il fatto innovativo nel contrabbasso fu precisamente che, standardizzate le dimensioni di due volte maggiori rispetto al violoncello e accordato ad un'ottava piena sotto grazie alle nuove corde avvolte con argento, la corda del DO basso, era lo strumento perfetto per eseguire le armonie più gravi in abbinamento di un suono di ottava con i violoncelli, tipico e tradizionale effetto orchestrale.

La scomparsa delle viole con intonazione bassa

Con il passare del XVII secolo, le viole cominciarono il loro declino in Francia. La cessazione delle viole con intonazione bassa risultò da un'incapacità di sostenere le crescenti forze orchestrali durante i più grandi appuntamenti musicali del XVIII secolo che erano sostenuti in buona parte dalla vendita di biglietti ad un pubblico di qualsiasi estrazione sociale. Al contrario, la potenza, i suoni energici del violino di contrabbasso, che erano in grado di riempire le più grandi sale da concerto fino all'ultima fila delle stesse, prevalsero quando i concerti non furono più tenuti in case private o nelle hall più piccole del XVII secolo. Come l'orchestra cominciò a crescere in fatto di dimensioni e la musica era eseguita in ambienti più grandi che necessitavano di maggior volume, ci fu una decisa tendenza a favorire questo strumento, il contrabbasso.

Durante quegli anni di declino, Hubert Le Blanc, un giurista al Parlamento di Parigi, comprese che quel crescente flusso del violino non si sarebbe fermato. Nell'esprimere la predetta crescita in relazione alle prospettive della viola nelle formazioni musicali in Francia, egli pubblicò nel 1740 un opuscolo inteso come un amareggiato ma sentito spirito a difesa della assillata viola contro l'arroganza e il comportamento belligerante del suo rivale, il violino.

Con l'intenzione di divenire come un monarca universale, non soddisfatto dell'Italia come unico territorio di espansione, il re violino invade anche i Paesi confinanti. Deriso come l'incarnazione di Attila, la sventura della viola di basso, lo "stentoreo" violino ha chiaramente tramato in collaborazione con il violoncello e il clavicembalo. Come il contrabbasso, il violoncello era un nuovo venuto in orchestra. Per questa ragione, Esso è propriamente descritto da Le Blanc come se fino ad allora "fosse visto come un miserabile, un odiato e misero compassionevole, il cui destino era quello di morire di fame per mancanza di carne, e ora si inorgoglisce per tutte quelle carezze che sta per ricevere al posto della viola di basso."

In questa diatriba, Le Blanc specificatamente colloca i complottatori di queste nefaste attività nella sala del palazzo di Tuilers, casa del famoso Concerto Spirituale, un'istituzione che era famosa per l'organizzazione dei primi concerti strumentali a pagamento nella Francia del 1725. Con l'aiuto del Concert Spirituel, i concerti strumentali cominciarono ad avere un'considerazione più pregnante ed incisiva nella Francia musicale cosa mai successa prima di allora. Situato al centro del padiglione del palazzo, considerato "immenso", alto tre piani questa sala da concerto poteva accogliere 600 persone e misurava 16 metri per 19 metri.

Le Blanc, inoltre, addebita quella sensazione "del suo pulsare, nel fatto che il violino possedeva delle corde che erano più corte e più grosse, estremamente resistenti alla pressione dell'arco. La necessaria pressione era tale che il musicista doveva fare molta fatica, e la straordinaria tensione delle corde corte rendeva il suo suono molto acuto...Non potendo essere in grado di rivaleggiare con il tocco delicato e la risonanza armoniosa della viola nella messa a punto ad un più attento esame delle sue qualità, il violino condusse a far spostare le performance concertistiche in sale a dir poco enormi che produce effetti così dannosi alla viola cosicché essi erano favorevoli al violino...In quel modo, il violino vinse sul punto più importante, cioè la capacità di far sentire il suo suono anche in un luogo molto grande".

In linea con questo stato di fatto, la viola di contrabbasso non si dovette scontrare con il vigoroso contrabbasso quando l'avvento dei grandi concerti richiesero un grande e trasportevole suono grave.

Al contrario, il vecchio ideale di un suono più intimistico, più tranquillo persistette nelle piccole formazioni di musica da camera, e le più dolci viole potevano essere a ragione considerarsi estremamente adattabili a questo tipo di musica più intima, che era suonata in case private o principalmente nelle stanze adibite a musica:

" Sebbene messa fuori dai grandi concerti a causa del suo suono, la viola di Basso rimase la più adatta nella musica da Camera, specialmente in abbinamento con il clavicembalo. "

Sfortunatamente per le viole con una pressione estremamente dura, questa situazione ha anche contribuito alla sua decadenza: " è il destino di tutti gli strumenti confinati alla musica da camera ", Le blanc amaramente si lagnava che " era destino che andasse a finire nelle mansarde o nei letti a baldacchino ".

La scomparsa delle diverse formazioni nel diciassettesimo secolo e l'avvento dell'orchestra di Corelli richiesero l'uso di una briosa sezione di archi capace di suonare un marcato molto ritmico.

Questa qualità, secondo Jean Rousseau, decisamente non apparteneva alla sfera delle viole, la cui funzione si andava attenuando.

Infatti, mentre era la viola perfettamente collocata nelle varieguate formazioni di strumenti utilizzati in ensemble piccole dove erano messe in evidenza in questa collocazione più intimistica della musica da camera del XVII secolo, il " delicato suono delle viole con accordatura bassa " non poté competere con il suono più convincente e incisivo del violino in un'orchestra a piena voce del secolo seguente. Le ansie di Le Blanc circa i cambiamenti estetici che erano richiesti persino agli strumenti più gravi non fu riposto malamente, ma la sua diatriba non poté evitare l'inevitabile.

Non potendo più venire incontro alle nuove esigenze orchestrali e incapace di competere la famiglia del violino in costante crescita, le viole erano effettivamente relegate alle mansarde o negli armadietti dove si stipano un sacco di cose alla confusa, tanto che le cc.dd. " wunderkammers " erano realizzate da ricchi uomini del diciottesimo o diciannovesimo secolo. Una coda rimarchevole alla loro storia fu

aggiunta qualche decennio fa, quando il lungo silenzio delle viole venne in un certo senso portato ad essere rivalutato sulla base della pratica delle prime esecuzioni. Decaduta a tutti gli effetti l'era della viola, un numero di strumenti obsoleti subirono un processo di " mutilazioni e di rifacimenti ", intesi a convertirli in membri della famiglia del violino:

" Vuillaume è conosciuto per aver trasformato almeno una viola da gamba di Stradivari in un violoncello, e di aver alterato una viola tenore di Stradivari in una normale viola, sostituendo un fondo tondo di propria manifattura e facendolo passare per l'originale. Vuillaume, essendo un uomo estremamente pratico, frequentemente sentiva la necessità di convertire e trasformare strumenti obsoleti in strumenti lavorabili, funzionanti. "

Conclusioni pratiche

Quando la necessità di avere uno strumento come il contrabbasso che nella sua estensione era in grado di mantenere un certo tipo di tempo molto percussivo cominciò a rendersi sempre più manifesto, la nascente orchestra come noi la intendiamo mise da parte il dolce e delicato suono delle viole, i contrabbassisti furono costretti per vivere ad assecondare determinate richieste ma erano chiaramente riluttanti ad avere strumenti di un certo valore semplicemente perché non rispondevano minimamente alle nuove esigenze orchestrali. Ad onore del vero, i contrabbassisti apportarono delle modifiche di base ai loro obsoleti strumenti che dovettero adattarsi a quelle che erano i modelli standard che erano costruiti in Italia (centro propulsivo nella creazione del contrabbasso moderno).

La più evidente fra quelle modifiche era costituita dalla rimozione del manico e tastiera con la sostituzione di manici e tastiere più simili a quelle dei violini, la rimozione dei tasti e la riduzione delle corde a quelle essenziali, infine la dotazione di corde più grosse e meglio tese con buona risposta. Ma, più drasticamente, questi strumenti dovettero subire delle modifiche soprattutto per quello che riguarda il piano armonico e con la sostituzione sia della catena originale e dell'anima poiché queste erano troppo deboli per sostenere la nuova e notevole pressione dovuta alla pressione delle nuove corde. Poiché la famiglia del violino si stava aprendo una strada sempre maggiore all'interno dell'orchestra, le viole così scartate furono costrette a trasformarsi in questa direzione. La nostra disputa che il contrabbasso è una derivazione del più piccolo violino di basso grave del diciassettesimo secolo e che la trascurata viola con accordatura bassa gradualmente dovette adattarsi alle indicazioni provenienti dalla famiglia del violino - e non il contrario - attraverso i secoli ovviamente condusse a due importantissime implicazioni:

" Alcuni degli strumenti in uso oggi che furono costruiti prima degli ultimi anni del XVII secolo non sono altro che violini di basso grandi (o violoncelli grandi) che poi furono riadattati alle nuove e mutate esigenze. Ovviamente, il contrabbasso ha condiviso questo destino con il violoncello, poiché un numero di

ordinari violini di basso dovettero essere ridimensionati alle misure del violoncello e trasformati oltre qualsiasi riconoscimento. Viste le proporzioni degli strumenti della famiglia del violino, dagli alti ai bassi, furono montati con cinque corde, poiché questa conversione incluse anche la scomparsa di corde in più. "

Pertanto, un numero significativo degli attuali contrabbassi di quell'epoca possono considerarsi come le conversioni delle viole di contrabbasso. Il violone Viennese in particolare fu drasticamente adattato all'uso moderno orchestrale sotto questo punto di vista, permettendogli di riguadagnare la sua posizione seguendo l'evoluzione del regolare contrabbasso nei primi decenni del XIX secolo (vedi l'Età d'Oro della Virtuosità). Furono veramente molto pochi gli strumenti che sfuggirono a questa drastica ricostruzione poiché alcuni elementi della viola da gamba si possono ritrovare in tanti contrabbassi antichi.