

Strumenti musicali e “genius saeculi”

Il caso della gloria e del declino della viola da gamba

Maurizio Lopa*

DOI: 10.30449/AS.v5n10.088

Ricevuto 04-12-2018 Approvato 30-01-2019 Pubblicato 31-01-2019



Sunto: *Gli strumenti musicali si pongono tra l'idea compositiva e il mondo reale. Sono manufatti risonanti che nascono con lo scopo di produrre vibrazioni che, propagandosi in un mezzo elastico, giungono alle nostre orecchie e vengono percepite come suono, come musica. Creano una sorta di connessione Wi-Fi tra l'esecutore/musicista e gli ascoltatori, dando vita ad un fenomeno fisico che è alla base della magia dell'aspetto percettivo della musica: è un fenomeno intangibile, è impermanente, è circoscritto. È dunque naturale che l'oggetto, lo strumento che crea tale fenomeno venga caricato di significati mistici, esoterici e simbolici sino a divenire rappresentativo di una cultura, di una classe sociale, di un'epoca. Per approfondire il rapporto tra genius saeculi e strumenti musicali questo saggio prende le mosse dall'analisi dell'ascesa e declino di uno degli strumenti più lineari del barocco europeo: la viola da gamba. Nel suo momento di massimo splendore è lo strumento degli aristocratici ed è lo strumento degli aristocratici francesi. Un'epoca, una classe sociale, una nazione.*

Parole Chiave: Strumenti Musicali, Genius Saeculi, viola da gamba.

Abstract: *Musical instruments are between the compositional idea and the real world. They are resonant artifacts that are born with the aim of producing vibrations that, by propagating in an elastic medium, reach our ears and are perceived as sound, as music. They create a kind of Wi-Fi connection between the performer/musician and the listeners, giving life to a physical phenomenon that is deeply related to the magical power of the perceptual aspect of music: it is an intangible phenomenon, it is impermanent, it is circumscribed. It is therefore natural that the object, the instrument that creates this phenomenon, is loaded with mystical, esoteric and symbolic meanings becoming representative of*

* Musicista, ISIA Roma Design, Corsi decentrati di Pescara, maurizio.lopa@gmail.com.

a culture, of a social class, of an epoch. To deepen the relationship between genius saeculi and musical instruments this essay analyze the rise and fall of one of the most linear instruments of European Baroque: the viola da gamba. In its moment of greatest splendor is the instrument of the aristocracy and is the instrument of the French aristocracy. An era, a social class, a nation.

Keyword: Musical Instruments, Genius Saeculi, viola da gamba.

Citazione: Lopa M., *Strumenti musicali e "genius saeculi"*, «ArteScienza», Anno V, N. 10, pp. 91-106, DOI: [10.30449/AS.v5n10.088](https://doi.org/10.30449/AS.v5n10.088).

1 - Lo strumento musicale: tra idea e realizzazione compositiva

Si parla e si scrive molto di musica e società, di come la produzione artistica subisca l'influsso del proprio tempo. Molto meno si scrive di strumenti musicali e società. In effetti lo strumento è il tramite tra



Fig. 1 - Violino di Andrea Amati (1560). Le fonti più antiche riguardanti il violino ci permettono di far risalire la sua nascita all'inizio del XVI secolo. Secondo la tradizione i primi violini veri e propri, dotati della stessa forma e medesima accordatura usata ancora ai nostri giorni, apparvero a Cremona con Andrea Amati, a Brescia con Gasparo Bertolotti da Salò e Pellegrino Micheli, e a Venezia con la famiglia Linarol.



Fig. 2 - Viola di Gasparro Bertolotti da Salò (prima del 1609)

l'idea compositiva e la sua realizzazione pratica: la musica. E, vuoi per motivi culturali, vuoi per motivi tecnologici ogni epoca è caratterizzata dai suoi strumenti musicali. Alcuni arrivano a una tale maturità costruttiva da resistere, con minime variazioni, alla sfida dei secoli; penso ad esempio al violino: le differenze tra un violino del 1600 e un violino moderno si riducono essenzialmente all'utilizzo di corde di metallo (che hanno sostituito quelle di budello più metereopatiche e di scarsa durata) e ad un impercettibile aumento dell'inclinazione della tastiera rispetto alla cassa armonica (il corpo dello strumento) per compensare il maggior tiraggio delle corde. Altri strumenti hanno avuto minor fortuna: o si sono rapidamente evoluti e trasformati o sono scomparsi. A volte, come vedremo, non senza lottare. E il mutamento o la scomparsa di uno strumento è sempre il segnale del mutamento di una società; l'affrancamento della musica dall'ambito salottiero e l'apertura al pubblico della nascente borghesia nelle sale da concerto sarebbe stato impensabile senza la complicità del pianoforte con il conseguente declino del clavicembalo. E affermare come molti fanno (ahimè...anche musicisti) che il pianoforte deriva



Fig. 3 - Clavicembalo costruito nel 1707 da Nicolas Dumont.

dal clavicembalo è una mezza verità. È vero che Bartolomeo Cristofori intorno al 1720 modificò un clavicembalo e, facendo sì che le corde venissero non più pizzicate ma percosse, diede alla luce un nuovo strumento che chiamò fortepiano, quello sì antesignano del moderno pianoforte, ma è anche vero che la società del pianoforte deriva dalla società del clavicembalo.

Il clavicembalo non è un pianoforte imperfetto, è uno strumento della sua epoca, perfettamente compiuto da un punto di vista costruttivo, espressivo e musicale; come lo è oggi il pianoforte.

Se comprendiamo questo potremo fruire consapevolmente dell'arte antica e di quella contemporanea poiché,

come scrive Seneca, «nessun secolo ci è precluso, siamo ammessi in tutti e se ci piace, per grandezza d'animo, di uscire dagli stretti limiti della debolezza umana, abbiamo un vasto spazio di tempo che possiamo percorrere» (Seneca, 49 d.C.).

Per approfondire il rapporto tra *genius saeculi* e strumenti musicali ho preso le mosse dall'analisi dell'ascesa e declino di uno degli strumenti più lineari del barocco europeo: la viola da gamba. Le ragioni sono presto spiegate: nel suo momento di massimo splendore è lo strumento degli aristocratici ed è lo strumento degli aristocratici francesi. Un'epoca, una classe sociale, una nazione.

È una analisi che potrei definire parallela; non si occupa delle descrizioni tecniche dello strumento, non si occupa di disegni o tecniche costruttive né tantomeno di repertorio; prende spunto, per capire l'oggetto viola da gamba dal rapporto, a volte complesso, tra i violisti dell'epoca con il proprio pubblico e quello, sicuramente complesso, degli stessi violisti con i loro mentori o sponsor come diremmo oggi, cercando di comprendere come la vita di uno strumento, il suo sviluppo e declino sia influenzato da fattori che toccano a volte solo

marginalmente gli aspetti musicali.

Ai fini della mia ricerca ho trovato le informazioni più interessanti nelle prefazioni e negli Avertissement immancabilmente posti all'inizio dei maggiori metodi e raccolte di brani dell'epoca.

Dagli Avertissement (oggi li chiameremmo avvisi ai lettori), solo a prima vista stereotipati, emergono informazioni tecniche, sugge-



**Fig. 4 - Bartolomeo Cristofori e il suo Fortepiano
(1722- Museo Nazionale degli Strumenti Musicali di Roma).**

rimenti di prassi esecutiva, dediche cortigiane, attacchi e parate nei confronti di maestri contemporanei e a volte, cosa forse per noi più interessante, brevi saggi sull'origine della viola da gamba in uno stile che solo la retorica francese del secolo in oggetto avrebbe saputo esprimere. Saggi che oltre a dire cosa è la viola da gamba, lasciano intuire cosa la viola da gamba si voleva che fosse.

Penso che a pochi altri strumenti sia stata attribuita un'origine tanto legata alla mitologia nel tentativo, all'epoca pienamente riuscito, di farne uno strumento indissolubilmente legato alla regalità, alle divinità, facendone in alcuni casi addirittura "strumento" per la comprensione delle leggi dell'universo.

Lo scritto più antico che ho preso in considerazione è quello di Marin Mersenne. Nella sua *proposition VIII* egli si accinge a «*expliquer*



Fig. 5 - La famiglia della viola da gamba dal Syntagma musicum di Michael Praetorius.

la figure, la fabrique, l'accord & l'usage de la Viole» (Mersenne, 1636, p. 190). Anticipando i prossimi principi illuministi, Mersenne, aiutandosi con delle illustrazioni, fa una puntigliosa descrizione della viola da gamba soffermandosi anche sull'arco (del quale descrive le corrette proporzioni rispetto allo strumento) e, quasi come nota di colore, svelando l'importanza di quel bastoncino «que l'on appelle l'âme de la Viole»¹ inserito all'interno dello strumento sotto il piede del ponticello. I due capitoli successivi, di carattere molto più scientifico sono quasi interamente dedicati all'analisi dell'azione dei crini dell'arco sulle corde e a tutti quei fenomeni fisici che determinano il suono della viola. Nel terzo capitolo si esaltano le possibilità cameristiche dello strumento: con le viole è infatti possibile, afferma Mersenne, suonare composizioni con un numero pressochè illimitato di parti e non come i violini che sono limitati a cinque!² Questo viene dimostrato proponendo una composizione a sei parti che, ancora secondo la moda antica, è scritta con caratteri romboidali e non in partitura ma con le parti dei singoli strumenti stampate separata-

1 *Ivi*, p. 193.

2 La citazione del violino è illuminante, all'epoca dello scritto il violino era sinonimo di "musica italiana" praticamente bandita nel regno di Francia. Autori francesi che scrivevano musica in stile italiano erano spesso costretti ad usare pseudonimi. La musica francese era un affare di stato.

mente in successione.

De Machy (1685) apre il suo metodo con un *Avertissement* «molto necessario per conoscere le principali regole che insegnano come ben suonare la viola ed evitare gli abusi venuti di moda da qualche tempo»: evidentemente le diverse scuole già avevano iniziato a darsi battaglia.

I preludi, scrive, si potrà suonarli come si vorrà: veloci o lenti («non si preoccupi il lettore, non sono né difficili né lunghi»).

Marin Marais nel 1686 conferma l'attenzione che i compositori dell'epoca avevano nei confronti del proprio variegato pubblico scrivendo nel suo *Avertissement* (Marais, 1686):

Per venire incontro alle diverse capacità delle persone che suonano la viola, propongo dei brani più o meno ricchi di accordi ma, riconosciuto che questo provoca cattivi effetti, mi risolvo a scriverli nella maniera nella quale io li suono. Completi di tutti gli abbellimenti. E dato che i canti semplici sono graditi a molti ho scritto alcuni brani completamente senza accordi. Alcuni sono più complessi per coloro che amano l'armonia, alcuni sono a due viole. La delicatezza del suono della viola deriva anche dagli abbellimenti propri a questo strumento: *tremblement*, *batement* (...) sono tutti indicati con grande precisione.

Il trattato *L'Art de toucher le dessus et le basse de violle* di Danoville (1687) segue di appena un anno la pubblicazione dei *Pièces à une et deux violes* di Marin Marais (1686) ma, essendo un metodo e non una raccolta di brani, se ne differenzia in modo sostanziale permettendoci alcune interessanti osservazioni.

La trattazione vera e propria è preceduta da tutta una serie di "comunicazioni": un frontespizio con descrizione sintetica dell'opera, una prefazione, un *avis au lecteur*: una breve dichiarazione programmatica sulla divisione degli argomenti.

Il trattato, «... *contenant tout ce qu'il a de necessaire, d'utile & de curieux dans cette science*» (Danoville, 1687, p. 2) si apre con la promessa che la semplicità di esposizione dei principi e delle regole è tale che si potrà raggiungere la perfezione in questa arte *en peu de temps* e soprattutto *sans le secours d'aucun Maistre*.

Nella prefazione cominciamo a trovare le tracce dell'origine quasi divina della viola. Scrive Danoville (1687, p. 3, trad. del redattore):

La musica è sempre stata la passione dei grandi poiché ella regna nelle corti di tutti i principi d'Europa e soprattutto in quella di LOUIS LE GRAND, il re più potente della terra...le Metamorfosi ci rappresentano Orfeo che suona la sua lira tanto dolcemente da commuovere alberi e rocce, da ammansire le belve più feroci...il trascorrere dei secoli ha fatto sì che il nome di "Lira" si trasformasse in quello di "Viola"...lo riconosciamo come il primo degli strumenti musicali per la sua dolcezza e il suono continuo...la viola è lo strumento che, nelle esperte mani di Orfeo gli ha permesso di accedere al centro della terra e di trasportare le sue divine sinfonie nel palazzo di Plutone, lo strumento che ha ammansito Cerbero, che ha arrestato le Furie infernali...



Fig. 6 - Lira da braccio di Francesco Linarol (1563).

Ma, afferma ora Danoville, non è necessaria una ricerca così indietro nel tempo per tessere l'elogio della viola, «*on peut jeter les yeux sur Monsieur de Saint Colombe...l'Orphée de nostre temps...*». ³

Ecco, il ponte è gettato: dove prima era una lira ora abbiamo una viola, dove era Orfeo abbiamo *Monsieur de Saint Colombe*, il maestro dei maestri.

Nello stesso anno viene dato alle stampe il metodo di Jean Rousseau (1687). Diversamente da Danoville, Rousseau dice di non promettere che il suo trattato sia così chiaro e approfondito da permettere di acquisire l'arte di suonare la viola senza un maestro. Segue una nota criptica nella quale Rousseau mette sull'avviso i lettori «*contre un Avertissement*» stampato di recente da ... "avete capito chi" ... e di cui lui rigetta gran parte dei contenuti; non vuole «*faire insulte a personne*»⁴ ma ... a buon intenditor...

Una breve ricerca ci rivela come Rousseau fosse uno stimato do-

³ *Ibidem*.

⁴ *Ivi*, p. 10.

cente di viola da gamba; il che spiegherebbe da una parte l'avversione per i metodi "fai da te", dall'altra la sua combattività nei confronti dei colleghi. Evidentemente la vita di un semplice insegnante di viola da gamba doveva essere meno tranquilla rispetto a quella dei grandi chiamati a svolgere la loro opera a corte.

Proseguendo con la lettura incontriamo ben due *Extrait du Privilege du Roy* che descrivono con dovizia di particolari cosa è proibito e cosa è consentito fare delle stampe. Aspetto che sarebbe interessante approfondire.

Dissertation sur l'origine de la viole è il primo argomento trattato da Rousseau. L'autore ci sorprende subito con la prima affermazione: sbaglia chi pensa che la viola sia uno strumento tra i più moderni (essendo solo da poco tempo stimata in Francia) e invece il liuto e la chitarra abbiano radici più remote. Basta esaminare, dice Rousseau, gli scritti dei primi autori di testi riguardanti l'argomento per scoprire che, tra tutti gli altri, la viola è sicuramente uno dei più antichi e, prosegue, «proverò subito quanto dico con un ragionamento».⁵

Il ragionamento di Rousseau prende le mosse dal fatto che, sicuramente, l'oggetto delle ricerche dei primi uomini è stato il modo di imitare la natura «*comme on le fait encore aujourd'hui*» (Rousseau, 1687, p. 1). Il suono naturale da imitare per eccellenza, prosegue sempre l'autore, è la voce umana. Dato che lo strumento che più si avvicina alla voce umana è la viola che «ne differe seulement de la voix humaine qu'en ce qu'elle n'articule pas le parole» (Rousseau, 1687, p. 2), se ne deduce che proprio questo strumento sia stato, dall'inizio dei tempi, l'oggetto della ricerca degli uomini.

Se consideriamo il nostro primo padre Adamo, prosegue Rousseau, sappiamo che egli era dotato dei più bei lumi dello spirito, della perfezione del corpo, della padronanza di tutte le scienze, di tutte le arti e in particolare della musica, e del talento di costruire strumenti musicali i più perfetti e di suonarli perfettamente e, essendo la viola il più perfetto di tutti, conclude Rousseau ormai inarrestabile, «on peut juger que si Adam avoit voulu faire un Instrument, il auroit fait une Viole» (Rousseau, 1687, p. 3).

5 *Ivi*, p. 1, Trad. del redattore

Al confronto l'Orfeo-Saint Colombe di Danoville impallidisce!

Il problema che M.sieur Rosseau si trova adesso a dover risolvere, e lo riconosce egli stesso, è il seguente: ma allora, perché Adamo non ha costruito una viola?

È facile spiegarlo: il paradiso terrestre, dove Adamo ancora viveva all'epoca dei fatti, era un luogo talmente bello e pieno di delizie che tutte le invenzioni della scienza e dell'arte non avrebbero potuto che rovinarne la perfezione.

Del 1701 sono le due raccolte di Louis Heudelinne e di Marin Marais (1701). Presentano ambedue una novità: i brani, la cui destinazione principale rimane la viola da gamba, possono essere suonati anche su strumenti diversi: violino, flauto ecc. È un segnale della crescita professionale dei compositori o dell'inizio di una contrazione del mercato?

Heudelinne, che non può competere con la fama di un Marais, si raccomanda: «Conto sull'originalità della materia e sulla varietà delle melodie. La sola grazia che chiedo a chi legge questo libro è di suonare le musiche prima di dare giudizi»⁶

Marais da parte sua continua ad arricchire le prefazioni con leggende fitte di simboli sempre nuovi nel tentativo, scriverà, di farli eseguire nella maniera più simile a quella nella quale li suona egli stesso.

Nelle raccolte di Jacques Morel (1709) e Louis de Caix d'Herve-lois (1710) piccoli segnali ci fanno intuire l'indiscussa popolarità di Marais. Scrive infatti Morel: «Ho deciso di mettere i brani in partitura per facilitare la lettura e l'esecuzione al cembalo. Per quanto riguarda gli abbellimenti mi rifaccio a quelli del Sig. Marais».⁷

Louis de Caix d'Herve-lois si accontenta di una stringatissima introduzione. Su un pentagramma unico vengono rappresentati i principali segni di caracteres (tremblement, batement, ecc.) uguali a quelli di Marais. Il basso continuo, la parte del clavicembalo, è stampato in un libro separato che, sottolinea, viene venduto insieme al libro del canto.

6 Heudelinne, 1701, p. 1, trad. del redattore.

7 Morel, 1709, p. 1, trad. del redattore.

Finalmente Marin Marais (1711 a) si sente in obbligo di dare ragione ai suoi lettori del continuo aggiungere nuovi segni. E dunque esordisce: «I più bei brani perdono infinitamente della loro bellezza se non sono eseguiti con il gusto che gli è proprio. Dato che non è possibile dare una idea di tale gusto mi sento obbligato ad aggiungere nuovi segni rispetto a quelli del 2° libro».⁸

Passa ad enumerare segni di espressione indicando dove *enfler le coup d'archet*, per dare *l'âme* al brano che, altrimenti, sarebbe troppo uniforme.

Compare per la prima volta un paragrafo intitolato "*au public*". È a quel pubblico, che da oltre 30 anni esegue le sue musiche, che Marais dedica il libro; dichiarando che obiettivo delle sue opere è esclusivamente il piacere dei suoi affezionati estimatori.

Tre importanti raccolte: quelle di Marin Marais (1711 b, 1725) e quella di Roland Marais (1738) sulle quali non ci soffermeremo, ci separano dalla grande crisi degli anni '40. Nuovi gusti e nuovi strumenti bussano alla porta; i cambiamenti di carattere sociale che saranno rispecchiati, tra l'altro, da un nuovo modo di fare musica saranno letali per uno strumento come la viola da gamba, che si è identificato così profondamente con la nobiltà francese.

2 - Viola da gamba Vs Violoncello: la guerra dei mondi.

E proprio di guerra dei mondi si tratta. Verso il 1740 il mondo della viola da gamba è ormai in crisi. È una crisi che travolge Orfeo, Adamo, il palazzo di Plutone...è la crisi di un modo di vivere e di pensare. Per alcuni è la crisi della Francia stessa. È un affare di stato se è vero che, come dice l'avvocato Hubert Le Blanc (1740) nella sua appassionata *Defense de la basse de viole*, «tra tutti i doni che la divina intelligenza ha distribuito ai mortali vi è quello dell'armonia. Il violino è stato dato in dono agli Italiani, il flauto ai Tedeschi, il clavicembalo agli Inglesi e, ai Francesi la viola da gamba».⁹

8 *Ivi.*, p. 1, trad. del redattore.

9 *Ivi.*, p. 1, trad. del redattore

Non c'è bisogno di essere esperti in comunicazione per capire che siamo di fronte all'epitaffio della viola da gamba. È una *Defense*. Ci si difende da nemici noti, il violino e il violoncello. Ma soprattutto ci si difende da strumenti stranieri; dal violino, che «*étoit échu en partage aux Italiens*».

Ma il linguaggio di Le Blanc è ancora, ostinatamente, quello arcaico. Marais è ancora «*l'Ajax de la Musique*». Ma la cosa che da più da pensare è che uno scritto in difesa dello strumento nazionale, stilato da uno stimato avvocato francese, dedicato a «*Son Excellence Monseigneur, Jean Frederic Phelipeaux, Comte de Maurepas, Ministre d'Etat, Consiller du Roy*», evidentemente un politico francese, sia stampato, ed è l'unico caso che io abbia incontrato, non a Parigi ma ad Amsterdam.

Il mondo va avanti, ed ecco che sensibile all'avanzare di nuove mode, Michel Corrette (1741, p. 43) nel suo *Méthode théorique et pratique* coglie, arrivato al capitolo XV, la palla al balzo:

Chapitre XV utile a ceux qui savent jouer de la Viole, et qui veulent apprendre le Violoncelle. Comme la plus part des personnes qui jouent de la Viole se mettent présentement dans le gout de jouer du violoncelle...

e prosegue dando dimostrazione di come rapportare la posizione delle note della viola sulla tastiera del violoncello. Con il quale esso strumento con quattro corde si fanno le stesse note ma più facilmente che non sulla viola che di corde ne ha sette. L'arco, prosegue, si articola meglio e quattro corde producono più suono di sette. Conclude: «*Aussi dans un concert un seul Violoncelle fait plus deffet que 6 Violes*».¹⁰ Era diventata questione di volume, Orfeo era morto.

«Il violoncello si suona per denaro, la viola per noia» disse qualcuno causticamente sprezzante con tipica ironia francese, in estrema difesa di un strumento che andava scomparendo. Era forse ignaro di quanta verità ci fosse nelle sue parole; e non mi riferisco al denaro, quanto alla noia; che non era più quella dorata dei sostenitori di Le Blanc, di Madame La Marquise de St. Andr, di Mademoiselle de Montrivié

¹⁰ *Ibidem*.



Fig. 7 - Frontespizio dell'opera *Defense de la basse de viole* di Hubert Le Blanc (1740).

o di Madame la Comtesse de Lille, ma era ormai quella letargica contro la quale si armava il *Candide* di Voltaire.

3 - Conclusione

Stranamente sono pochissimi gli studi su una sociologia degli strumenti musicali. È un terreno di ricerca che potrebbe, attraverso analisi trasversali, mettere in luce i rapporti tra progresso tecnologico, scoperte scientifiche e produzione artistica.

In un'epoca come la nostra, caratterizzata dalla produzione di massa, assistiamo alla crescente diffusione, e utilizzo da parte dei mu-



**Fig. 8 - Jean Marc Nattier 1685–1766,
*Madame Henriette à la viole de gambe.***

sicisti, di strumenti “elettrofoni”, nei quali il suono viene generato grazie ad una circuitazione elettrica e di strumenti “virtuali”, che utilizzano oscillatori e filtri per la sintesi del suono. Sono ambedue classi di strumenti di semplice produzione industriale, replicabili a basso costo e velocemente senza la necessità della perizia costruttiva di un liutaio. Possiamo affermare che la moderna industria dei sintetizzatori e delle chitarre elettriche ha influenzato le scelte artistiche dei musicisti e i gusti del pubblico? E quanto il processo costruttivo di un clavicembalo, ormai inconcepibile in un’ottica di

produzione industriale, ha influito sul declino e l’oblio del corpus delle composizioni per questo strumento?¹¹ In altre parole: quanto le scelte/necessità costruttive degli strumenti musicali influenzano la produzione artistica? E paradossalmente potremmo dunque chiederci: quanto la cultura musicale moderna è figlia dell’invenzione della plastica?

11 Intorno al 1960 le ditte Neupert e Wittmayer tentarono la commercializzazione di clavicembali prodotti in serie. Fu subito evidente che la necessità di abbattere tempi e costi dei materiali (ad esempio l’utilizzo di legno laminato per la struttura e plastica per la meccanica) erano totalmente inconciliabili con le necessarie qualità timbriche. Il peso dello strumento, determinante da un punto di vista acustico, passava dai circa 60 kg di un originale ai circa 170 kg di un modello Neupert “Grand Bach”.

Bibliografia

CORRETTE Michel (1741). *Methode, Théorique et Pratique pour Apprendre en peu de tems le Violoncelle dans sa Perfection. ... Plus une petite Methode particuliere pour ceux qui jouënt de la Viole, et qui veullent jouër du Violoncelle.* Paris, n.d.

DANOVILLE Le Sieur (1687). *L'Art de toucher le dessus et le basse de violle.* Paris, Christophe Ballard.

de CAIX D'HERVELOIS Louis (1710). *Premiere livre de pièces de viole.* Paris, Chez l'auteur, Foucault.

de MACHY Le Sieur (1685). *Pièces de violle en musique et en tablature.* Paris, H. Bonneuil.

HEUDELINNE Louis (1701). *Trois Suites de Pieces a Deux Violles qui se peuvent jouër sur le Clavessin & sur le Violon, (...) Livre Premier.* Paris, Christophe Ballard,

LE BLANC Hubert (1740). *Defense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les pretentions du violoncel.* Amsterdam, Pierre Mortier.

MARAIS Marin (1686). *Pièces à une et deux violes 1er livre.* Paris, J. Hurel.

MARAIS Marin (1701). *Pièces de viole 2e livre.* Paris, J. Hurel.

MARAIS Marin (1711 a). *Pièces de viole 3e livre.* Paris, Hurel.

MARAIS Marin (1711 b). *Pièces à une et trois violes 4e livre.* Paris, Hurel.

MARAIS Marin (1725). *Pièces de viole 5e livre.* Paris, Hurel.

MARAIS Roland (1738). *Livre de pieces de viole.* Paris.

MERSENNE Marin (1636). *Harmonie universelle, contenant la theorie et la pratique de la musique.* Paris, S. Cramoisy.

MOREL Jacques (1709). *1er livre de pieces de viole.* Paris, Morel, Vve.; Foucaut; Chiquelier.

ROUSSEAU Jean (1687). *Traité de la viole.* Paris, Christophe Ballard.

SENECA Lucio Anneo (49 ca.). *Dialoghi. De brevitae vitae*, XIV, 1.

ArteScienza

Rivista telematica semestrale

<http://www.assculturale-arte-scienza.it>

Direttore Responsabile: Luca Nicotra

Direttori onorari: Giordano Bruno, Pietro Nastasi

Registrazione n.194/2014 del 23 luglio 2014 Tribunale di Roma

ISSN on-line 2385-1961

Proprietà dell'Associazione Culturale "Arte e Scienza"