

LA NASCITA DEL VIOLONCELLO

NAPOLI – BOLOGNA – MODENA

BRUNO COCSET
LES BASSES RÉUNIES

α

**LA NASCITA
DEL VIOLONCELLO
NAPOLI – BOLOGNA – MODENA**

**BRUNO ÇOCSET
LES BASSES RÉUNIES**

TRACK LISTINGS

7

MUSICIANS & INSTRUMENTS

11

INTRODUCTION BY BRUNO COCSET

15

TEXT BY MARC VANSCHEEUWIJCK

17

INTRODUCTION PAR BRUNO COCSET

25

TEXTE PAR MARC VANSCHEEUWIJCK

27

PHOTOS INSTRUMENTS CHARLES RICHIÉ

37



CD 1

NAPOLI

- DIEGO ORTIZ (TOLEDO 1510 – NAPOLI 1570) TRATTADO DE GLOSAS – 1553**
- 1 RECERCADA SEGONDA PER VIOLONE SOLO 1'34
 2-3 RECERCADAS PRIMERA Y QUARTA SOBRE TENORES 2'37
 Viole after Greco, Russo & Gasparo da Salò (Re-la-re-sol-re)
- 4 RECERCADA DOULCE MEMOIRE 3'01
 Tenore "Le Bettera" after Bettera (La-re-la-re-la)
- ANDREA FALCONIERI (NAPOLI 1585/6 – NAPOLI 1656)**
- 5 LA SUAVE MELODIA 2'38
 6 LA PRUDENZA (CORRENTE) 1'09
 7 LA MONARCHA 3'02
 Tenore "Le Bettera" after Bettera (La-re-la-re-la)
- ROCCO GRECO (NAPOLI 1657 – NAPOLI 1718)**
- 8 SINFONIA VIGGESIMA SECONDA A DUE VIOLE (MANOSCRITTO DI MONTECASSINO) 2'26
 Viola Bastarda (bass violin "alla bastarda") after Amati (Sol-re-sol-re-sol-re)
 & Violone (bass violin) after Gasparo da Salò (Sib-fa-do-sol)
- 9 SINFONIA DECIMA NONA A DUE VIOLE (MANOSCRITTO DI MONTECASSINO) 3'08
 Violoncino (small bass violin) after Gasparo da Salò (Sib-fa-do-sol)
 & Violone (bass violin) after Gasparo da Salò (Sib-fa-do-sol)
- GREGORIO STROZZI (SAN SEVERINO LUCANO 1615 – NAPOLI 1687)**
- 10 DUETTO "OMNIA VITIA IN SENE SENESCUNT, AVARITIA SOLA IUVENESCIT" 2'08
 Violoncino (small bass violin) after Gasparo da Salò (Sib-fa-do-sol)
 & Violone (bass violin) after Gasparo da Salò (Sib-fa-do-sol)
- CRISTOFARO CARESANA (VENEZIA 1640 – NAPOLI 1709)**
- 11 DUETTO 1'58
 Violoncino (small bass violin) after Gasparo da Salò (Sib-fa-do-sol)
 & Violone (bass violin) after Gasparo da Salò (Sib-fa-do-sol)
- ALESSANDRO SCARLATTI (PALERMO 1660 – NAPOLI 1725)**
- 12-17 SONATA IN RE MINORE PER VIOLONCELLO E BASSO: LARGO – ALLEGRO – LARGO [GIULIO DE RUVO (RUVO 1650 – NAPOLI 1716): PIANO IN SOL MINORE] 8'17
 A. SCARLATTI: LARGO – TEMPO GIUSTO
 Bassetto "le Baschenis" after Bettera Do-sol-re-sol-re)
 & Violone* (bass violin) after Gasparo da Salò (Do-sol-re-la)
 *solo 15.: Emmanuel Jacques
- FRANCESCO PAOLO SUPRIANO (CONVERSANO 1678 – NAPOLI 1753)**
- 18 TOCCATA DECIMA PER VIOLONCELLO SOLO IN RE 1'26
 Violoncello after Stradivari "Marquis de Corberon" (Do-sol-re-la)
- GIOVANNI BONONCINI (MODENA 1670 – VIENNA 1747)**
- 19 SINFONIA PRIMA IN RE: LARGO (MANOSCRITTO DI MONTECASSINO) 1'43
 Violoncello after Stradivari "Marquis de Corberon" (Do-sol-re-la)

20-22	FRANCESCO ALBOREA (NAPOLI 1691 – VIENNA 1739) SONATA IN RE MAGGIORE: AMOROSO – ALLEGRO – MENUETTO Violoncello after Stradivari "Marquis de Corberon" (Do-sol-re-la) & Violone (bass violin) after Gasparo da Salò (Do-sol-re-la)	6'14
23	NICOLA FIORENZA (NAPOLI 1700 – NAPOLI 1764) SONATA A FLAUTO SOLO: AMOROSO E LARGO Tenore "le Bettera" after Bettera (La-re-la-re-la)	1'57
24	FRANCESCO PAOLO SUPRIANO TOCCATA QUINTA PER VIOLONCELLO CON LA DIMINUZIONE Violoncello after Stradivari "Marquis de Corberon" (Do-sol-re-la)	2'53
25	GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI (JESI 1710 – POUZZOLES 1736) SONATA A TRE IN SOL: ANDANTINO IN MI MINOR Violoncello "Aubade" 5 strings (Do-sol-re-la-mi) & Bassetto after Amati (Do-sol-re-la-mi)	1'55
26-28	SALVATORE LANZETTI (NAPOLI 1710 – TURINO 1780) SONATA IN LA MINORE: ADAGIO CANTABILE – ALLEGRO – MENUET ANDANTE Violoncello after Stradivari "Marquis de Corberon" (Do-sol-re-la)	11'09
29	NICOLA FIORENZA SINFONIA: LARGO IN RE Violoncello after Stradivari "Marquis de Corberon" (Do-sol-re-la)	3'16
TOTAL TIME CD1: 62'46		

CD2

BOLOGNA – MODENA

1	GIOVANNI BATTISTA VITALI (BOLOGNA 1632 – MODENA 1692) PASSA GALLI IN RE Violone (bass violin) after Gasparo da Salò (Do-sol-re-la)	2'57
2	DOMENICO GABRIELLI (BOLOGNA 1659 – BOLOGNA 1690) RICERCAR 1 IN SOL Viola Bastarda (bass violin "alla bastarda") after Amati (Sol-re-sol-re-sol-re)	1'51
3-6	SONATA IN SOL (VERSION 1): GRAVE – ALLEGRO – LARGO – PRESTISSIMO Viola Bastarda (bass violin "alla bastarda") after Amati (Sol-re-sol-re-sol-re)	6'32
7	RICERCAR 2 IN LA Violone (bass violin) after Gasparo da Salò (Do-sol-re-la)	6'56
8-11	GIUSEPPE MARIA JACCHINI (BOLOGNA 1667 – BOLOGNA 1727) SONATA IN LA – OPERA I: ADAGIO – PRESTO PRESTISSIMO – ADAGIO – ARIA ALLEGRO Violoncello "le Bel Canto" (Do-sol-re-la)	3'04
12	DOMENICO GABRIELLI RICERCAR 3 IN RE Bassetto "le Baschenis" after Bettera (Do-sol-re-la-mi)	2'53
13-16	GIUSEPPE MARIA JACCHINI SONATA IN SI B – OPERA I: GRAVE – PRESTISSIMO – ADAGIO – ARIA PRESTO Violoncello "le Bel Canto" (Do-sol-re-la)	4'29
17	DOMENICO GABRIELLI RICERCAR 4 IN MI B Bassetto after Amati (Sib-fa-do-sol-re)	3'08
18-21	GIUSEPPE MARIA JACCHINI SONATA IN DO – OPERA III: GRAVE – PRESTO E SPIRITUOSO – ADAGIO – ALLEGRO "ARIA FRANCESE" – MINUET Violoncello "le Bel Canto" (Do-sol-re-la)	3'55
22	DOMENICO GABRIELLI RICERCAR 5 IN DO Violone (bass violin) after Gasparo da Salò (Do-sol-re-la)	1'28
23-26	SONATA IN LA: GRAVE – ALLEGRO – LARGO – PRESTO Tenore "le Bettera" after Bettera (La-re-la-re-la)	4'46
27	CANON A DUE VIOLONCELLI IN RE Violoncello "Aubade" 4 strings (Do-sol-re-la) & Violone (bass violin) after Gasparo da Salò (Do-sol-re-la)	2'14
28	RICERCAR 6 IN SOL Bassetto after Amati (Do-sol-re-sol-re)	3'12

- GIUSEPPE MARIA JACCHINI**
 29-31 SONATA IN SOL – OPERA III: PRESTO-SPIRITUOSO – GRAVE – MINUET 2'57
 Violoncello "le Bel Canto" (Do-sol-re-la)
- DOMENICO GABRIELLI**
 32 RICERCAR 7 IN RE 4'33
 Violone (bass violin) after Gasparo da Salò (Do-sol-re-sol)
- GIOVANNI BATTISTA DEGLI ANTONII (BOLOGNA 1636 – BOLOGNA 1698)**
 33 RICERCATA OTTAVA 4'28
 Bassetto "le Baschenis" after Bettera (Do-sol-re-la-mi) & Orgue
- DOMENICO GABRIELLI**
 34-37 SONATA IN SOL (VERSION 2): GRAVE – ALLEGRO – LARGO – PRESTO 5'25
 Violoncello "le Bel Canto" (Do-sol-re-la)
- DOMENICO GABRIELLI – BRUNO COCSET**
 38 RICERCAR 7 IN RE (A DUE... WITH ADDITIONAL VOICE) 5'29
 Tenore "le Bettera" after Bettera (La-re-la-re-la)
 & Violone (bass violin) after Gasparo da Salò (alla quinta sup. Sol-re-la-mi)
- GIOVANNI BATTISTA VITALI**
 39 RUGGIERO 2'07
 Violone (bass violin) after Gasparo da Salò (Sib-fa-do-sol)
- 40 PASSA GALLI 2'19
 Tenore "le Bettera" after Bettera (La-re-la-re-la)
 & Violone (bass violin) after Gasparo da Salò (Do-sol-re-la)

TOTAL TIME CD2: 74'03



MUSICIANS & INSTRUMENTS

LES BASSES RÉUNIES

BRUNO COCSET

Viola veneziana *after Greco, Russo, and Gasparo da Salò*
Charles Riché, Saou 2016
CD1 NAPOLI: 1-3

Viola bastarda (*bass violin "alla bastarda"*) *after Amati*
Charles Riché, Fours 2002
CD1 NAPOLI: 8
CD2 BOLOGNA - MODENA: 2, 3-6

Violone (*bass violin*) *after Gasparo da Salò*
Charles Riché, Fours 2000
CD2 BOLOGNA - MODENA: 1, 7, 22, 32, 39

Tenore "*le Bettera*" *after a still-life painting by Bartolomeo Bettera*
Charles Riché, Fours 2007
CD1 NAPOLI: 4-7, 23
CD2 BOLOGNA - MODENA: 23-26, 38, 40

Violoncino (*small bass violin*) *after Gasparo da Salò*
Charles Riché, Saou 2014
CD1 NAPOLI: 9, 10, 11

Bassetto *after Amati*
Charles Riché, Fours 2003
CD2 BOLOGNA - MODENA: 17, 28

Violoncello "*Aubade*" *with 4 or 5 strings*
Charles Riché, Fours & Saou, 2009 - 2021
CD1 NAPOLI: 25
CD2 BOLOGNA - MODENA: 27

Bassetto "*le Baschenis*" *after a still-life painting by Bartolomeo Bettera*
Charles Riché, Fours 2008
CD1 NAPOLI: 12-17
CD2 BOLOGNA - MODENA: 12, 33

Violoncello "*le Bel Canto*"
Charles Riché, Fours 2004
CD2 BOLOGNA - MODENA: 8-11, 13-16, 18-21, 29-31, 34-37

Violoncello *after Stradivari "Marquis de Corberon", 1726*
Charles Riché, Saou 2019
CD1 NAPOLI: 18, 19, 20-22, 24, 26-28, 29

EMMANUEL JACQUES

Violone (*bass violin*) *after Gasparo da Salò*
Charles Riché, Fours 2000
CD1 NAPOLI: 7, 8, 9, 10, 11, 12-17, 19, 20-22, 23, 24, 26-28, 29
CD2 BOLOGNA - MODENA: 27, 38, 40

Bassetto *after Amati*
Charles Riché, Fours 2003
CD1 NAPOLI: 5, 25

MATHURIN MATHAREL

Violoncello *after Guarneri*
Charles Riché, Fours 2003
CD2 BOLOGNA - MODENA: 34-37

RICHARD MYRON

Contrabbasso *Domenicus Busan, Venice 1743*
CD1 NAPOLI: 5, 7, 12-14, 16, 17, 19-25, 27-29

Contrabbasso *with 3 strings after Venitian school, 17th century*
Willibrord Crijnen, Marseille 2000
CD2 BOLOGNA - MODENA: 1, 3-6, 8-11, 13-16, 18-21, 29-31, 39

BERTRAND CUILLER

Clavicembalo italiano
Philippe Humeau, Barbaste 2002
CD1 NAPOLI: 2, 3, 5-7
CD2 BOLOGNA - MODENA: 3-6, 23-26, 34-37, 39

Clavicembalo italiano *after Vater*
Philippe Humeau, Barbaste 2009
CD1 NAPOLI: 12-14, 17, 23, 25, 26-28, 29

Organo
Jean-François Mingot, Manufacture d'orgues de Lausanne
CD2 BOLOGNA - MODENA: 1, 8-11, 13-16, 18-21, 29-31, 33, 38

MAUDE GRATTON

Clavicembalo italiano *after Vater*
Philippe Humeau, Barbaste 2009
CD1 NAPOLI: 19-22, 24

Organo
Etienne Fouss, Barbaste 2005
CD1 NAPOLI: 4, 7, 8, 23, 25, 29

Clavicembalo italiano
Jean-François Brun
CD1 NAPOLI: 26-28



INTRODUCTION

BY BRUNO COCSET

Published in 2011, the first part of *La Nascita del Violoncello* devoted to Bologna and its first repertoire for the cello is finally reissued in this box set. It is mirrored with Naples, offering two crossed perspectives, two approaches which allow us to better understand the identity of an instrument whose exploration of the various sources continues to fascinate us.

The BOLOGNA – MODENA disc (CD2) therefore focuses on three emblematic composers and cellists of our repertoire – Vitali, Gabrielli, Jacchini – all three linked by a lineage of master and disciple. It is developed in the form of a labyrinth which, after having traveled through it, immersed in the music and the instruments, symbolically takes us back to its point of departure: an ostinato, the Passa Galli by Vitali.

NAPOLI (CD1) is organized like a journey through time. It begins in the Renaissance at the origins of instrumental music with Diego Ortiz and leads us to the galant and virtuoso cello music of Lanzetti: a journey indeed presented in the form of a genesis, but which above all allows us to share music that is dear to me, to bring it all to light and put into poetry, as in a concert with the musicians of Les Basses Réunies, while playing Charles Riché's instruments.

These instruments – I play ten in total – are all witnesses of the unique bond that binds me to my luthier, of our research, our journeys together, our complicit companionship: a drive to explore, to understand, to propose an organic link between gut string and instrument, to find uniqueness in the instrumental and musical gesture, to combine knowledge and experience of our practices merged and shared for almost thirty years, a journey made unique by its duration and exclusivity. Coming from living wood and shavings, from primitive tools and sometimes forgotten gestures, from patiently twisted gut strings... viols, violins; basses, tenors and bass violins *alla bastarda*; cellos... therefore offer their sound textures combined endlessly. They are all presented in the portfolio which follows Marc Vanscheeuwijck's text. The view of the musicologist here sheds light, bears witness to a non-linear history and a sometimes complex diversity. He decrypts.

The musician, the luthier, the musicologist: here is a counterpoint weaving proposed with this publication. Like the singers of Graindelavoix, each path, each voice finds its freedom before merging in a joyful and exalted polyphony, along the way...



LA NASCITA DEL VIOLONCELLO

BY MARC VANSCHEEUWIJCK

The violoncello was clearly not “born” in a day, or even in a specific place. Rather it is the result of two centuries of evolution, adaptation, and transformation of a bowed bass instrument that became standardized in France, in the 1730s as the cello we know today. How did it get there, and where did it come from? Its story takes us first to the Italian peninsula during the Renaissance, in several courts and cities where these bass instruments were utilized in sacred and secular contexts by members of various social classes, eventually triggering the attention of Northern-Italian *liutai* (lute-makers), and subsequently spreading over Western and Central Europe.

Current theories place the development of bowed string instruments in India, and through the Umayyad colonization of the Spanish Peninsula, they arrived in Europe in the Middle Ages. In the Spanish courts, and predominantly in Valencia, bowed instruments were made and used by Jewish court musicians as polyphonic instruments accompanying the human voice.

In 1492, when the Catholic Monarchs of Spain decided to force Jews to either convert or leave the kingdom, many emigrated towards the Alpine region (among other destinations in Europe, Asia, and in the Americas). There they established themselves as musicians and instrument makers in the Venetian Republic (Venice, Padua, Salò, Brescia), in Lombardy (Cremona, Vercelli), and in the Allgäu and Tyrol regions (Füssen, Absam, Mittenwald).

While this diaspora of Sephardic Jews was bringing into Northern Italy musical traditions of Valencia, Castille, Aragón, and Catalunya, the 1492 election of the Aragonese cardinal Rodrigo de Borja as pope Alexander VI also induced large-scale migration into the Papal States. If we further consider that Naples and its vast kingdom had been under Aragonese rule since 1443, and that after the brief French interregnum of Charles VIII, Naples became Spanish again until 1707 (when the Vice-Regency became Austrian for the following 27 years), it is evident that Spanish cultural influences in Southern Italy were substantial. Since musicians were typically also working at the courts, they tended to follow their employers, which is why we find many Sephardic and other immigrant string players both in Northern Italian cities and in the Spanish Kingdom of Naples. Our investigation into the origins of the cello will thus necessarily have to consider these two poles.

When we consider the salient hotspots of the budding Renaissance humanistic culture, we often focus exclusively on Florence, and neglect the importance of centers such as Naples, Milan, Venice, or the courts of Ferrara-Modena (ruled by the Este family), Mantua (Gonzaga), and Urbino (Montefeltro). In these three courts music, philosophy, poetry, architecture, and the visual arts became the heart of their display of power. This is, in large part, also under the impetus of the three great ladies of the Renaissance: Isabella d'Este (from Ferrara, but married into the Gonzaga family in Mantua), Lucrezia Borgia (daughter of pope Alexander VI, and married into the Este family), and Eleonora Gonzaga (a Mantuan married into the Montefeltro family of Urbino).

In the last decade of the fifteenth century too, a transformation in music began to take place. Contrapuntal polyphony coming from the Burgundian composers – often called, erroneously, the Franco-Flemish School – was considered high musical art in Italy, where it was being combined with local styles and compositional techniques. These polyphonic compositions also began to be performed by consorts of similar (monodic) instruments, which henceforth were built in “families” including all sizes from great bass to sopranino instruments. Such instrument families emerged for recorders, crumhorns, rackets, lutes, transverse flutes, sackbuts, viols, etc.

While Isabella d'Este was known for owning and playing large viols at her courts in Ferrara and Modena already in the first years of the sixteenth century, the Tuscan lutenist, composer, and music theorist Vincenzo Galilei (father of Galileo) wrote in his 1581 *Dialogo della musica antica et della moderna* (p. 147) that: “I am convinced that the viola da gamba and the viola da braccio were created by the Italians, perhaps those of the Kingdom of Naples.” This too, confirms that in order to understand the early development of bowed string instruments in Italy, we need to consider both the Northern courts and cities, and the court of Naples.

The Valencian and Aragonese imported *vihuelas de arco* (bowed viols) evolved in the hands of musicians and builders in the Italian Peninsula. We see that the aristocrats of the Northern courts and the (often amateur) musicians of the Venetian *Scuole Grandi* played their instruments in seated position, holding their diverse-sized (but generally fairly large) instruments on the floor or between the legs (thus called *viola da gamba* later on), performing polyphonic motets, *frottole*, and madrigals. Originally strung with five gut strings, but later with six, these fretted instruments, often beautifully decorated, were built by professional *liutai* who de facto also became *violari* (viol makers).

At the same time however, professional musicians also became interested in playing polyphonic compositions on various instruments, including the newly-imported viols. Their social status rarely being aristocratic, these musicians were hired to play for nobility, and were thus not allowed to perform in the seated

position. The strict courtly *étiquette* forced them to adopt smaller instruments that could be played standing, against the chest, on the arm (hence *viola da braccio*), or held with a strap attached to the body or jacket. Since these musicians often made their own instruments, their building techniques were usually less sophisticated than those of the *violari* who made *viola da gamba*. Yet, by the second half of the sixteenth century, even the professional builders began to find an interest in making such arm viols. This explains why the leg viols were larger and assumed a certain shape that was well-adapted to playing in a seated position, and with five or six strings which reduced the number of inelegant position changes of the left hand while playing. On the other hand the arm viols, i.e., the instruments of the violin family, needed to be small (including the basses), and were used primarily in dance music or pieces for courtly entertainment. Tuned in fifths rather than in fourths, the instruments also required other skills, such as improvisation and quick adaptation to various tunings and pitches.

Philibert Jambe de Fer, music theorist from Lyons, describes the difference between the two instrument families perfectly well in his 1556 *Epitome musical des tons, sons et accordz* (p. 61-63):

Why do we call some instruments viols and others violins?

We call viols those with which gentlemen, merchants and other men of worth pass their time. The Italians call them viola da gamba because they hold them down, some between the legs, others on some seat or stool, others yet on the knees, but the French are not in the habit of doing so. The other kind is called violin and it is the type commonly used for dance music, and for good reason: it is easier to tune, because the fifth is sweeter to the ear than is the fourth. It is also easier to carry, which is a very necessary thing, especially in accompanying some wedding or masquerade. The Italian calls it *viola da braccio* or *violone* because it is held on the arms, some with a scarf, rope, or something else. The bass, because of its weight, is very troublesome to carry, so it is supported with a little hook in a ring of iron, or of something else, which is well attached to the back of the instrument, so that the player is not hampered by it.

In the Venetian *Scuole Grandi* (charitable confraternities) we also witness a slow transformation from the use of older-style *lironi* or *viola da gamba* to that of *lire* and *ribecchini nuovi* (the latter referring to *viola da braccio* instruments in Venice). Often their consorts consisted of either three instruments (*sopran, tenor, basso*) or six (*falsetto, sopran, contra alto, tenor, bassetto, bason*). Fascinating for the history of the cello is that the use of a smaller bass, the *bassetto*, was juxtaposed to that of a larger bass (*bassone* or *violone*), and this is a fundamental element for our understanding of the development of the bass instruments of the violin family. In short, this combination of several approaches to the instrument

between Northern and Southern Italy, its use by different social classes and for different types of repertoires, slowly gave these instruments – which were not necessarily distinct from a purely organological point of view – increasingly specific characteristics that eventually yielded two completely different families: the gambas and the violins, each with different sizes in order to play all the voices of a polyphonic texture. This distinction was to be fully achieved by the beginning of the seventeenth century, when we see clear differences between the six-string *viola da gamba* family and the 4-string *viola da braccio* family. An illustration of the still “hybrid” shape of bass violins and bass viols is heard in the three *Recercadas* by Spanish-Neapolitan composer Diego Ortiz. ©1 [1-3]

However, the two bass instruments of the violin family also began their own independent evolution. The larger type, larger than today’s cellos and called *basso viola*, *viola*, *basso di violino*, *violone*, *basse de violon*, etc. depending on location, was preferred for large ensembles, in sacred music or for basso continuo parts. The smaller bass (termed *bassetto*, *violoncino*, and after 1665, *violoncello*, *violoncelle*, *violan de celle*, *petite basse de violon*) was actually smaller than today’s cellos and was preferred for higher, even solo parts, as can be heard in the three short dances by Neapolitan composer Andrea Falconiero. ©1 [4-6] Either could be strung with four or five strings, but all adopted a rich array of different tunings, only one of which became that of the modern cello (C-G-d-a). The smaller *violoncino* could also be tuned a fifth higher (an octave below the violin, or G-d-a-e’), and was more often utilized in secular music. During the entire Baroque period (c.1580-c.1730), the two types of bass violins led a parallel existence and were used in accordance with the chosen repertoires.

The second half of the seventeenth century marked a new and profound transformation in practices and repertoires for bass violins in Italy. On the one hand, the Neapolitan *Conservatori* were becoming deeply influential in the musical life of the Vice-kingdom and greatly developed their string music programs. On the other hand, the interest in bass violins of Duke Francesco II d’Este in Modena, and the instrumental needs of the emerging “colossal” Baroque sacred music style (with its large bass sections in the Basilica of San Petronio in Bologna since Maurizio Cazzati was hired as the new *Maestro di Cappella*) suddenly catapulted the bass violins to a new prominent role, which earlier had been reserved mostly for treble instruments, particularly the violin.

Students in the Neapolitan conservatories received a full musical education that included singing, music theory, counterpoint, *partimenti*, basso continuo playing, and the study of an instrument family. Young musicians who decided to embark upon the study of bowed string instruments thus studied violin, viola, and violoncello, which trained them both to view the cello as a potential solo instrument with increased virtuosity, and to make use of an underhand bow hold,

which was previously reserved for upper string instruments only. All large bowed bass instruments used the “normal” underhand bow grip. These players, including Francesco Paolo Supriani (1678-1753) ©1 [16 & 22] and Francesco Alborea *il Francischiello* (1691-1739) ©1 [18-20] emerged as soloists in the Royal Chapel in Naples, Barcelona, and Vienna, but also in private concerts organized in Naples by Marzio Domenico IV, Duke of Maddaloni and Marquis Ottavio de Simone (between 1708 and 1727) – for which the sonatas by Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), ©1 [23] Alessandro Scarlatti (1660-1725), ©1 [11-15] and the concertos by Nicola Fiorenza (1700-1764) ©1 [21 & 27] were most probably intended. They approached the small violoncello practically as a large violin, an enlarged version of the treble instrument upon which they developed a virtuosic repertoire for solo cello with basso continuo.

Back in Bologna and Modena, long considered the cradle of the *violoncello*, the situation was quite different. Indeed, the term *violoncello* first appears in a print of 1665 with trio sonatas by Giulio Cesare Arresi, who at the time was first organist in San Petronio. It is also true that the earliest compositions for unaccompanied bass violins (*violoni* and *violoncelli*) appeared in Bologna and Modena. Duke Francesco II d’Este was a passionate music lover and amateur violinist and *violone* player, for whom Giuseppe Colombi and especially Giovanni Battista Vitali (1632-1692) ©2 [1, 39-40] composed pieces with pedagogical characteristics, *études* in short. Preserved in a few manuscripts at the University library in Modena, these pieces (for *violone*) were indeed among the earliest repertoire for the instrument without accompaniment.

Vitali’s student in Bologna, Domenico Gabrielli (1659-1690), became the first composer to have produced 7 *Ricercari* for unaccompanied *violoncello*, a *Canon* for two *violoncelli*, and two sonatas for cello and basso continuo. ©2 [2, 7, 12, 17, 22-28, 32, 38] The Sonata in G exists in two versions that survives in a couple of Modenese manuscripts, dated 15 January 1689. ©2 [3-6, 34-37] Although Gabrielli, a former student of another San Petronio cellist, Petronio Franceschini, was regularly employed in the Bolognese Basilica from 1672 until 1688, he often performed elsewhere, and in late 1688 he settled at the Modenese court.

While in San Petronio, however, Gabrielli’s own student and colleague Giuseppe Maria Jacchini (1667-1727) – occasionally hired from 1680 to 1689, and on the regular payroll from 1689 until his death – also composed sacred music for the church, and published a number of collections of sonatas that included four compositions for cello and basso continuo: two in Op. 1, ©2 [8-11, 13-16] published in Bologna between 1692 and 1695, and two sonatas in his Op. 3, published in Modena in 1697. ©2 [18-21, 29-31]

Another composer, who has been erroneously credited with the earliest unaccompanied compositions for the *violoncello*, was the Bolognese organist and trombone player Giovanni Battista Degli Antonii (1636-1698), who published two collections of pedagogical *Ricercate* (duets) for violin and cello (Op. 1 in 1687 and Op. 5 of 1690). © 2 [33] But unfortunately, of the single preserved copy of the Op. 1 *Ricercate* in Bologna the violin part is lost, and both musicologists and cellists have considered the surviving *Violoncello ò Clavicembalo* part to be a set of twelve solo pieces for cello. However, the Modenese library owns two manuscript copies of these *Ricercate* that do have the [missing] violin parts, exactly as in Degli Antonii's Op. 5. In this performance, the violin part is played by the right hand of the harpsichordist.

Although labeled as compositions for *violone* (Colombi, Vitali) and *violoncello* (Gabrielli, Jacchini, Degli Antonii), and consequently conceived for the larger *violone* or the smaller (than today's) *violoncello*, these pieces actually emerge from the bass line, as can also be seen in Jacchini's Op. 2 (1695), the *Sonate da Camera a tre, e quattro strumenti, col violoncello obbligato*. In six of the ten compositions the *obbligato* cello is primarily an ornamented bass line. In short, the Bolognese/Modenese composers' approach to the bass violin is truly one that originates in, and emerges from the bass line, whereas that of the Neapolitans (e.g., Supriani, Alborea, Scarlatti) is one that arises from a violin-playing conception. In other words, after the earliest bass solos and duets by Gregorio Strozzi (1615-1687), Cristofaro Caresana (1640-1709), and Rocco Greco (1657-1718) – the latter's *Sonate a due Viole* being preserved in a manuscript of pedagogical pieces in the abbey of Montecassino and dated 1699 © 1 [7-10] – the violoncello solos of the Neapolitans are in a way compositions for a “large violin,” whereas the Bolognese *violoncello* pieces are conceived as compositions for a “small *violone*.” Even the two sonatas by Modenese cellist and composer Giovanni Bononcini that were included in the Montecassino manuscript betray an approach that is more that of a *bel canto* “large violin” part than an emancipated bass line. © 1 [17]

When the great virtuoso Salvatore Lanzetti (1710-1780) left his native Naples to develop his career first in Turin and later in Paris and London, he was probably one of first cellists to promote the “new” *violoncello*. This was no longer the small *bassetto* mentioned earlier, but some sort of an ideal compromise between the Baroque *violoncello* and the *violone*, in terms both of size and of approach to the repertoire. © 1 [24-26] This new “galant” or “classical” *violoncello* was indeed larger than the Baroque *violoncello*, but smaller than the *violone* (a term that was by then increasingly used for the double bass), and it was an instrument that was capable of playing both virtuoso solos and solid basso continuo parts. Cremonese violin makers such as Antonio Stradivari had already developed a “compromise” instrument in the 1710s (the so-called “Model B”); starting in the 1720s, the instrument began to be adopted by numerous cellists: Jean Barrière and Martin

Berteau in France, and Neapolitans and Romans emigrated to Paris and London (Lanzetti, Pasqualino de Marzis, Nicola Haym, Filippo Amadei, etc.). Ultimately, when Michel Corrette published the first method for the violoncello in 1741, he promoted this standardized new cello even among amateur cellists, and it became the classical instrument further developed by Boccherini, Janson, Bréval, the Duport brothers, and many others.

The bass violins, then, began as some sort of hybrid instruments (not quite distinguishable from the bass viols) in the Italian Peninsula during the early sixteenth century and subsequently split up into small *violoncelli* and larger *violoni* during the Baroque era. They ended up merging again into the classical, standardized *violoncello* in Paris in the 1730s that eventually led to the Romantic cello we know. But it was around the courts and churches of the two important poles, Bologna/Modena and Naples, that the true Baroque bass violins received their most proficient instrumentalists and composers for the *violone* and *violoncello*. The birth of the violoncello was thus the result of a long, hard, and pan-European labor, that lasted over two centuries.



INTRODUCTION

BY BRUNO COCSET

Publié en 2011, le premier volet de *La Nascita del Violoncello* consacré à Bologne et son premier répertoire pour le violoncelle est enfin réédité dans ce coffret. Il est mis en miroir avec Naples, offrant deux regards croisés, deux approches qui permettent de mieux appréhender l'identité d'un instrument dont l'exploration des diverses sources ne cesse de nous passionner.

Le disque *Bologna - Modena* (CD2) se concentre donc tel un focus sur trois compositeurs et violoncellistes emblématiques de notre répertoire – Vitali, Gabrielli, Jacchini – tous trois liés par une filiation de maître à disciple. Il est élaboré sous la forme d'un labyrinthe qui, après l'avoir parcouru en immersion dans la musique et les instruments, nous accompagne symboliquement à son point de naissance : un ostinato, *Passa Galli* de Vitali.

Napoli (CD1) est lui composé comme un voyage dans le temps. Il commence à la Renaissance à la source de la musique instrumentale avec Diego Ortiz et nous mène au violoncelle galant et virtuose de Lanzetti : un parcours présenté certes sous forme de genèse mais qui nous permet surtout de partager des pages qui me sont chères, de les mettre en lumière et en poésie comme au concert avec les musiciens des Basses Réunies, tout en jouant les instruments de Charles Riché.

Ces instruments – j'en joue dix au total – sont tous les témoins à la fois du lien unique qui me lie à mon luthier, de nos recherches, de nos cheminements, de notre compagnonnage complice : une soif d'explorer, de comprendre, de proposer un lien organique entre corde en boyau et instrument, de trouver unicité du geste instrumental et musical, de mêler connaissances et expériences de nos pratiques fusionnées et partagées depuis près de trente ans, un parcours rendu unique par sa durée et son exclusivité. Issus de bois vivants et de copeaux, d'outils primitifs et de gestes parfois oubliés, de cordes en boyau patiemment torsadés... violes, violones ; basses, ténors ; violoncelles... offrent donc leurs textures sonores combinées à l'infini. Ils sont tous présentés dans le portfolio qui suit le texte de Marc Vanscheeuwijck. Le regard du musicologue vient ici éclairer, témoigner d'une histoire non linéaire et d'une diversité parfois complexe. Il décrypte.

Le musicien, le luthier, le musicologue : voici un tissage en contrepoint proposé avec cette publication. À l'image des chanteurs de Graindelavoix, chaque voie, chaque voix y trouvent leur liberté avant de fusionner dans une polyphonie joyeuse et exaltée, en chemin...



LA NASCITA DEL VIOLONCELLO

PAR MARC VANSCHEEUWIJCK

Il est évident que le *violoncello* n'est pas « né » un beau jour à un certain endroit, mais qu'il est le résultat d'une longue évolution, d'adaptations et de transformations de la basse de la famille des violons, qui deviendra, dès 1730 en France, le violoncelle standardisé tel qu'on le connaît aujourd'hui. Mais comment en est-il arrivé là et d'où vient-il ce violoncelle ? Son histoire nous reporte dans les cours et les villes de la péninsule italienne en pleine renaissance, où ces basses furent utilisées dans des contextes tant profanes que sacrés et par des musiciens de diverses classes sociales ; elles finirent même par susciter l'intérêt des *liutai* (facteurs de luths) du nord de l'Italie, pour ensuite être diffusées partout en Europe centrale et occidentale.

Les théories actuelles placent le développement des instruments à cordes frottées aux Indes et à travers la colonisation de la péninsule Ibérique par les Omeyyades. Ils arrivèrent en Europe au Moyen-Âge. Dans les cours espagnoles, mais principalement dans celle du Royaume de Valencia, les instruments à cordes étaient construits et joués par des musiciens Juifs de la cour pour accompagner en polyphonie la voix humaine.

En 1492, lorsque les Rois catholiques d'Espagne forcèrent les Juifs à se convertir ou à quitter le royaume, très nombreux furent ceux qui émigrèrent vers la région des Alpes (parmi d'autres destinations européennes, asiatiques et américaines). Ils s'y établirent en tant que musiciens et facteurs d'instruments dans la République Sérénissime de Venise (Padoue, Salò, Brescia, Venise), en Lombardie (Crémone, Vercelli) et dans les régions de l'Allgäu et du Tyrol (Füßen, Absam, Mittenwald).

Tandis que cette diaspora de Juifs sépharades portait vers l'Italie du nord les traditions musicales de Valencia de la Castille, de l'Aragon et de la Catalogne, l'élection en 1492 du cardinal aragonais Rodrigo de Borja à la tête de la papauté sous le nom d'Alexandre VI provoquera elle aussi une vaste migration vers les États pontificaux. Si l'on considère en outre que Naples et son immense royaume étaient gouvernés par les Aragonais depuis 1443 et qu'après le bref interrègne de Charles VIII Naples restera espagnole jusqu'en 1707 (lorsque le Vice-royaume passera aux mains des Autrichiens pour 27 ans), il est évident que les influences culturelles espagnoles en Italie méridionale ont été très profondes. Étant donné que les musiciens travaillaient souvent aussi au sein de cours, ils avaient tendance à suivre leurs employeurs, ce qui explique pourquoi on retrouve autant

d'immigrants sépharades (et autres) dans les villes du nord de l'Italie et dans le Royaume Espagnol de Naples. Par conséquent, notre investigation dans les origines de la violoncelle devra nécessairement se concentrer sur ces deux pôles.

Lorsque l'on considère les haut-lieux de la culture humaniste de la renaissance bourgeoise, on se limite souvent à concentrer notre attention sur Florence, tout en oubliant les grands centres qui furent, Naples, Milan, Venise ou les cours de Ferrare-Modène (gouvernée par la famille d'Este), de Mantoue (les Gonzague) et d'Urbino (les Montefeltro). En effet, au sein de ces cours, musique, philosophie, poésie, architecture et arts visuels devinrent le cœur de l'étalage et de l'affirmation de leur pouvoir. Cela s'avéra en grande partie grâce à l'impulsion des trois grandes dames de la renaissance : Isabelle d'Este (ferraraise, mariée à un Gonzague à Mantoue), Lucrèce Borgia (fille du pape Alexandre VI et mariée à un d'Este) et Éléonore Gonzague (mantouane mariée à un Montefeltro d'Urbino).

Durant la dernière décennie du 15^e siècle la musique traversa une importante transformation : la polyphonie contrapuntique des compositeurs bourguignons – souvent appelée, à tort, l'École Franco-Flamande – fut considérée en Italie comme un art supérieur et commença à s'intégrer dans le style et les techniques de compositions locales. Ces œuvres polyphoniques seront petit à petit également jouées par des consorts d'instruments (monodiques), désormais construits en « familles » et comprenant toutes les tailles du plus petit *sopranino* à la plus grande contrebasse. Dès lors, on verra apparaître des familles entières de flûtes à bec, de cromornes, de cervelas, de luths, de saqueboutes, de violes, etc.

Tandis qu'à Ferrare, Isabelle d'Este possédait et jouait de plusieurs violes de grandes tailles, le luthiste, compositeur et théoricien toscan Vincenzo Galilei (père du fameux Galileo) écrira en 1581 dans son *Dialogo della musica antica et della moderna* (p. 147) que : « La Viola da Gamba, & da braccio, tengo per fermo che ne siano stati autori gli Italiani, & forse quelli del Regno di Napoli » [La viole gambe et de bras, je suis certain que les Italiens en ont été les créateurs et peut-être même ceux du Royaume de Naples]. Ceci confirme encore une fois que pour comprendre l'essor des instruments à cordes frottées en Italie, il nous faut absolument considérer tant les cours et villes du nord, que la cour de Naples.

Les *vihuelas de arco* (violes à archet) importées de Valencia et d'Aragon évolueront dans les mains des musiciens et facteurs de la péninsule Italienne tout au long du 16^e siècle. On remarque également que les aristocrates des cours septentrionales, ainsi que les musiciens (souvent amateurs) des *Scuole Grandi* de Venise jouaient de leurs instruments de tailles différentes (souvent assez grands) en position assise, tout en les tenant par terre ou entre les jambes (d'où le terme de viole de gambe), dans leurs exécutions de motets, frottoles et madrigaux polyphoniques.

Montés à l'origine de cinq, mais plus tard de six cordes, ces instruments souvent magnifiquement décorés et munis de frettes, vont être construits dès le milieu du siècle par des *liutai* (luthiers) professionnels, qui de ce fait deviendront des *violari* (facteurs de violes).

Par contre, à la même époque, les musiciens professionnels s'intéresseront également à exécuter des pièces polyphoniques sur toutes sortes d'instruments, y-compris les nouvelles violes importées d'Espagne. Leur statut social n'étant que très rarement aristocratique, ces musiciens étaient engagés à jouer pour les nobles, mais ils n'avaient pas le droit de s'asseoir devant eux, même pour jouer. L'étiquette stricte les força donc d'adopter des instruments plus petits qu'ils pouvaient jouer debout en les tenant contre la poitrine, sur le bras (d'où *viola da braccio*), ou suspendus à une sangle attachée au corps ou à leur veste. Étant donné que ces musiciens construisaient souvent eux-mêmes leurs instruments, leurs techniques de facture étaient bien moins sophistiquées que celles des *violari*, qui fabriquaient des violes de gambe. Toutefois, dès la seconde moitié du 16^e siècle, même les facteurs professionnels commencèrent à s'intéresser à la facture de ces violes de bras. Ceci explique pourquoi les violes de gambe étaient plus grandes et assumèrent une forme mieux adaptée au jeu en position assise et qu'elles maintiendront leurs cinq ou six cordes pour éviter les démanchés si peu élégants de la main gauche. D'autre part les violes de bras, c'est-à-dire les instruments de la famille des violons, devaient être plus petits (y-compris les basses) et étaient utilisées surtout pour de la musique de danse et pour les divertissements de cour. Accordés en quintes plutôt qu'en quartes, ces instruments requéraient aussi d'autres qualités de la part des musiciens, dont l'improvisation, l'ornementation et une adaptation immédiate aux nombreux types de diapasons et d'accords. Philibert Jambe de Fer, éminent théoricien lyonnais décrit comme suit la différence entre les deux familles d'instruments dans son *Epitome musical des tons, sons et accordz* (p. 61-63) de 1556 :

« Pour quoy appelez vous Violes les unes, & les autres Violons ?

Nous appellons violes c'elles desquelles les gentils hommes, marchantz, & autres gens de vertuz passent leur temps. Les Italiens les appellent viole de gambe par ce qu'elles se tiennent en bas, les uns entre les jambes, les autres sur quelque siege, ou escabeau, autres sus les genoux mesme lesdicts Italiens, les Francois ont bien peu en usage ceste facon. L'autre sorte s'appelle violon & c'est celuy duquel lon use en dancierie communement, & à bonne cause : car il est plus facile d'accorder, pour ce que la quinte est plus douce à ouyr que n'est la quarte. Il est aussi plus facile à porter, qu'est chose fort necessaire, mesme en conduisant quelques noces, ou mommerie. L'italien l'appelle Violon da braccia ou violone, par ce qu'il se soutient sus les bras, les uns avec escharpe, cordons, ou autre chose, le Bas à cause de sa pesanteur est fort

malaise à porter, pour autant il est soutenu avec un petit crochet dans un anneau de fer, ou d'autre chose, lequel est attaché au doigt de l'instrument bien proprement : à celle fin qu'il n'empêche celui qui en joue ».

Dans les *Scuole Grandi* vénitienes (confréries caritatives), on note une transformation progressive de l'utilisation des *lironi* ou *viola da gamba* à l'ancienne vers celle des *lire* et *ribecchini nuovi* (ces derniers, faisant référence aux *viola da braccio* à Venise). Souvent leur consorts se composaient de trois (*sopran, tenor, basso*) ou de six instruments (*falseto, sopran, contra alto, tenor, basseto, bason*). Ce qui est remarquable en ce qui concerne l'histoire du violoncelle est que l'utilisation de la plus petite basse, le *bassetto*, était juxtaposée à celle du plus grand instrument (*bassone* ou *violone*), élément d'une importance fondamentale pour notre compréhension du développement des basses de la famille des violons.

Bref, cette combinaison de différentes façons d'aborder l'instrument entre le nord et le sud de l'Italie, son utilisation par toutes sortes de classes sociales et pour des types très variés de répertoire lui fourniront lentement des caractéristiques de plus en plus spécifiques, qui au départ n'étaient pas nécessairement distinctes du point de vue purement organologique, mais qui produiront deux familles tout à fait séparées : les violes de gambe d'une part, et les violons de l'autre, chacune comportant des tailles différentes de sorte à pouvoir jouer confortablement toutes les voix d'une œuvre polyphonique. Cette distinction entre les deux familles ne sera complètement accomplie qu'à l'aube du 17^e siècle, lorsque les différences bien claires entre les violes de gambe à six cordes et la famille des violons avec ses quatre cordes vont se standardiser. Une illustration de l'état encore « hybride » des basses de viole et de violon sont les trois *Recercadas* de l'Espagnol napolitain Diego Ortiz. ©1 [1-3]

Toutefois, les deux basses de la famille des violons parcourront leur propre évolution indépendante. Le type de plus grande taille (plus grand que notre violoncelle moderne), appelé *basso viola, viola, basso di violino, violone, basse de violon*, etc., d'après la région et la langue, était l'instrument préféré pour les ensembles à grands effectifs, dans la musique sacrée ou pour des parties de basse continue. D'autre part, les petites basses (appelées *bassetto, violoncino*, et dès 1665, *violoncello, violoncelle, violon de celle, petite basse de violon*), étant plus petites que nos violoncelles d'aujourd'hui, était plus adapté aux parties aiguës, même solistes, comme on peut l'entendre dans les trois danses du compositeur napolitain Andrea Falconiero. ©1 [4-6] Chacune de ces basses pouvait avoir quatre ou cinq cordes, mais toutes utilisaient une grande variété d'accords, dont un seul type d'accord deviendra celui du violoncelle moderne, Do-Sol-ré-la. Il était également fréquent d'accorder le plus petit *violoncino* une quinte plus haut que notre violoncelle, soit une octave en-dessous du violon (Sol-ré-la-mi) et on l'utilisait

plutôt dans la musique profane. Pendant toute l'ère baroque (c.1580-c.1730), ces deux types de basses de violon mèneront une vie parallèle et seront utilisés conformément aux répertoires choisis.

La seconde moitié du 17^e siècle marquera une nouvelle transformation profonde des pratiques et des répertoires pour les basses de violon en Italie. D'une part, les conservatoires napolitains connurent une influence croissante dans la vie musicale du royaume et développèrent leurs pédagogies spécifiques aux instruments à cordes frottées. D'autre part, l'intérêt du Duc Francesco II d'Este pour les basses de violon à Modène, ainsi que les besoins instrumentaux du style « colossal » émergent en musique sacrée à la Basilique de San Petronio à Bologne (avec ses grands effectifs de basses dès l'avènement de Maurizio Cazzati à la direction de sa chapelle musicale) entraîneront un rôle toujours plus dominant de ces instruments, fonction qui jusque là avait été réservée aux instruments aigus, surtout le violon. Les élèves des conservatoires napolitains avaient désormais droit à une formation musicale complète comportant l'étude du chant, du solfège, du contrepoint, des *partimenti*, de la pratique de la basse continue, ainsi que celle d'une famille d'instruments entière. En effet, les jeunes musiciens qui se lancèrent dans l'apprentissage des instruments à cordes frottées travailleront donc le violon, l'alto et les basses, ce qui les mènera à considérer chacun de ces instruments (dont la basse) comme un instrument muni de potentiels solistes virtuoses, ainsi que d'utiliser une prise d'archet la main au-dessus de la baguette sur tous les instruments, une pratique qui jusque là avait été réservée uniquement aux instruments aigus. Toutes les basses de grande taille utilisaient encore la prise de l'archet « ordinaire », la main en-dessous de la baguette. Ces instrumentistes, dont Francesco Paolo Supriani (1678-1753) ©1 [16 & 22] et Francesco Alborea, dit *il Francischiello* (1691-1739) ©1 [18-20] se distinguèrent comme solistes au sein de la Chapelle Royale à Naples, Barcelone et Vienne, mais également dans des concerts privés, comme ceux organisés à Naples chez Marzio Domenico IV, Duc de Maddaloni et dans la demeure du Marquis Ottavio de Simone (entre 1708 et 1727) – pour lesquels furent très probablement composées les sonates de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), ©1 [23] d'Alessandro Scarlatti (1660-1725) ©1 [11-15] et les concertos de Nicola Fiorenza (1700-1764). ©1 [21 & 27] Ces musiciens approcheront le petit violoncelle pratiquement comme un gros violon, une version agrandie de l'instrument de dessus sur lequel ils développeront un répertoire très virtuose pour violoncelle et basse continue.

Mais revenons à Bologne et à Modène, qui furent longtemps considérés comme le berceau du *violoncello*. En effet, le terme apparaît pour la première fois en 1665, dans un imprimé de sonates en trio de Giulio Cesare Arresi, premier organiste à San Petronio à l'époque. Il est vrai aussi que les toutes premières compositions pour basses de violon solo (*violone* et *violoncello*) virent le jour à Bologne et à Modène.

Le duc Francesco II d'Este était un mélomane passionné, ainsi qu'un amateur du violon et du *violone* et c'est pour lui que Giuseppe Colombi et surtout Giovanni Battista Vitali (1632-1692) ©2 [1, 39-40] composeront leur pièces didactiques, de fait des espèces d'études. Conservées dans quelques manuscrits à la Bibliothèque Universitaire de Modène, ces pièces désignées pour le *violone* figurent en effet parmi les premières pièces pour l'instrument solo.

En revanche, l'élève de Vitali, Domenico Gabrielli (1659-1690) fut le premier compositeur à produire 7 *Ricercari* pour le *violoncello* sans accompagnement, un *Canon* pour deux *violoncelli* et deux sonates pour violoncelle et basse continue. ©2 [2, 7, 12, 17, 22-28, 32, 38] La sonate en Sol a survécu en deux versions et toutes ces pièces se trouvent dans deux manuscrits datés du 15 janvier 1689. ©2 [3-6, 34-37] Bien que Gabrielli, ancien étudiant aussi d'un autre violoncelliste bolonais, Petronio Franceschini, était un musicien salarié de la basilique bolonaise de 1672 à 1688, il se produira souvent aussi ailleurs, mais dès la fin de 1688, il s'installa définitivement à la cour de Modène.

Cependant, pendant ses années à San Petronio, Gabrielli forma son propre disciple, Giuseppe Maria Jacchini (1667-1727) – employé lui aussi à San Petronio, occasionnellement de 1680 à 1689 et salarié dès 1689, jusqu'à sa mort – qui composa de nombreuses œuvres sacrées et publia un nombre de recueils de sonates, comprenant quatre sonates pour violoncelle et basse continue : deux dans l'Opus 1, ©2 [8-11, 13-16] publié à Bologne entre 1692 et 1695 et deux sonates dans son Opus 3, publié à Modène en 1697. ©2 [18-21, 29-31]

Autre compositeur, dont on a pensé à tort qu'il avait produit les toutes premières compositions pour le *violoncello* solo, est l'organiste et tromboniste Giovanni Battista Degli Antonii (1636-1698), qui fit imprimer deux recueils de *Ricercate* didactiques (des duos) pour violon et violoncelle ou clavecin (l'Opus 1 en 1687 et l'Opus 5 de 1690). ©2 [33] Malheureusement, de l'unique copie de l'Opus 1 conservée à Bologne, il manque la partie de violon et tant les musicologues que les violoncellistes ont considéré la partie de *Violoncello à Clavicembalo* comme un recueil de douze pièces pour violoncelle seul. Heureusement, la bibliothèque de Modène possède deux copies manuscrites postérieures de ces *Ricercate* qui comportent la partie de violon (perdue dans l'imprimé), restituant ainsi la même instrumentation que dans l'Opus 5. Dans cet enregistrement, la partie du violon est jouée à la main droite du claveciniste.

Malgré leur désignation comme compositions pour *violone* (Colombi, Vitali) ou pour *violoncello* (Gabrielli, Jacchini, Degli Antonii) et donc conçues soit pour le *violone* de plus grande taille, soit pour le plus petit *violoncello* (toujours par rapport au violoncelle moderne !), toutes ces pièces naissent à partir de la partie de basse. Ce

type d'approche est encore plus clair dans l'Opus 2 (1695) de Jacchini, les *Sonate da Camera a tre, e quattro strumenti, col violoncello obbligato* : dans six de ces dix sonates le violoncelle *obbligato* n'est autre qu'une partie de basse ornée. En somme, la conception de la basse de violon des compositeurs Bolonais/Modénais en est une qui jaillit de la basse, tandis que celle des Napolitains (p. ex. Supriani, Alborea, Scarlatti) en est une qui émerge du dessus. En d'autres termes, après les premiers solos et duos pour basses de Gregorio Strozzi (1615-1687), Cristofaro Caresana (1640-1709) et Rocco Greco (1657-1718) – les *Sonate a due Viole* de ce dernier étant conservées dans un précieux manuscrit (daté de 1699) de pièces didactiques à l'abbaye de Montecassino ©1 [7-10] – les solos pour le *violoncello* des Napolitains sont en fait des compositions pour un « grand violon », tandis que les œuvres bolonaises pour le *violoncello* sont conçues comme des pièces pour un « petit *violone* ». Même les deux sonates du violoncelliste modénais Giovanni Bononcini, incluses dans le manuscrit de Montecassino trahissent déjà l'influence du « grand violon » et de son *bel canto*, plutôt que d'une basse émancipée. ©1 [17]

Lorsque le grand virtuose Salvatore Lanzetti (1710-1780) quitta sa ville natale de Naples en vue de poursuivre sa carrière d'abord à Turin et ensuite à Paris et à Londres, il fut probablement l'un des premiers violoncellistes à promouvoir le « nouveau » violoncelle à partir des années 1730. Il ne s'agit alors plus du petit *bassetto* mentionné plus haut, mais d'un instrument qui proposait une espèce de compromis idéal entre le *violoncello* baroque et le *violone*, tant du point de vue de la taille de l'instrument, que de la conception du répertoire. ©1 [24-26] Ce « nouveau » *violoncello* « galant » ou « classique », étant effectivement plus grand que le *violoncello* baroque, mais plus petit que le *violone* (terme que l'on utilisera désormais de plus en plus pour la contrebasse) était un instrument capable de jouer des solos brillants et virtuoses aussi efficacement que des parties bien solides de basse continue. Quelques luthiers de Crémone, dont Antonio Stradivari, avaient déjà développé vers 1710 un tel instrument de compromis, le « modèle B ». À partir de la décennie suivante, l'instrument fut adopté peu à peu par de nombreux violoncellistes : Jean Barrière et Martin Berteau en France et les Napolitains et Romains émigrés à Paris et à Londres (Lanzetti, Pasqualino de Marzis, Nicola Haym, Filippo Amadei, etc.). En définitive, lorsque Michel Corrette publia la première méthode pour le violoncelle en 1741, il promut ce nouveau violoncelle « standardisé » même auprès de violoncellistes amateurs, le faisant devenir l'instrument classique qui se développera encore avec les Boccherini, Janson, Bréval, les frères Dupont et tant d'autres.

Cela dit, les basses de violon commencèrent leur existence comme des hybrides (pas encore distinctes des basses de viole) dans la péninsule Italienne au début du 16^e siècle et se diviseront ensuite en petits *violoncelli* et en plus grands *violoni* à l'ère baroque. Ils finirent par se retrouver à Paris dans les années 1730 et fusionner

en quelque sorte en un nouveau violoncelle standardisé, qui aboutira au violoncelle romantique et moderne que l'on connaît bien. Mais ce fut au sein des cours et églises des pôles importants de Bologne/Modène et de Naples que les basses de violon baroques connurent leurs premiers instrumentistes-compositeurs. La naissance du *violoncello* était donc l'aboutissement d'un long et ardu travail, qui dura plus de deux siècles et qui se diffusera très vite partout en Europe.





**PHOTOS INSTRUMENTS
CHARLES RICÉ**



Viola veneziana

after Greco, Russo, and Gasparo da Salò

Charles Riché, Saou 2016

(Re-la-re-sol-re) – (D-A-d-g-d')

CD1 NAPOLI: 1-3

This Viola is inspired by the 16th-century viol makers Gasparo da Salò and Domenico Russo; also by paintings by the Spanish Renaissance master El Greco (who, as a Cretan disciple of Titian, journeyed in the opposite direction from Ortiz, from Italy to Spain); by illustrative prints that appear in Sylvestro Ganassi's *Regola Rubertina* (1542); and by rare (but alas heavily restored) instruments found in the Musée de la musique in Paris, the Ashmolean Museum in Oxford, and the Tiroler Landeskundliches Museum in Innsbruck.

Cette Viola est inspirée des luthiers Gasparo da Salò et Domenico Russo, des peintures du maître espagnol de la Renaissance El Greco (crétois disciple de Titien faisant le chemin inverse de Ortiz, de l'Italie vers l'Espagne), de gravures apparaissant dans la *Regola rubertina* (Sylvestro Ganassi) et de rares instruments hélas « restaurés » (Paris – Musée de la musique, Oxford – Ashmolean Museum, Innsbruck – Tiroler Landeskundliches Museum).





Viola bastarda (*bass violin "alla bastarda"*)

after Amati

Charles Riché, Fours 2002

(Sol-re-sol-re-sol-re) - (GG-D-G-d-g-d')

CD1 NAPOLI: 8

CD2 BOLOGNA - MODENA: 2, 3-6

Inspired by the instruments of Antonio and Girolamo Amati (Cremona, 1560-1649 and c.1550-1630), this Viola bastarda opens up the possibility to explore the very extensive register that is required for the diminutions written by Vincenzo Bonizzi (Venice, 1626). With features of both the viol and the violin family, it is a perfect example of the bass violins of the seventeenth century.

Inspirée par des instruments d'Antonio et Girolamo Amati (Cremona, 1560-1649 et c. 1550-1630), cette Viola bastarda offre la possibilité d'explorer le registre très étendu nécessaire à la réalisation des diminutions écrites par Vincenzo Bonizzi (Venise, 1626). Empruntant dans sa facture autant à la famille des violes qu'à celle des violons, c'est un exemple de ce que pouvait être une basse de violon au XVII^e siècle.





Violone (*bass violin*)

after Gasparo da Salò

Charles Riché, Fours 2000

(Sib-fa-do-sol – Do-sol-re-la – Do-sol-re-sol)

(BBb-F-c-g – C-G-d-a – C-G-d-g)

CD1 NAPOLI: 7, 8, 9, 10, 11, 12 à 17, 19, 20-22, 23, 24, 26-28, 29 (E.J.)

CD2 BOLOGNA – MODENA: 1, 7, 22, 32, 39 (B.C.) 27, 38, 40 (E.J.)

Gasparo da Salò (1542-1609), who worked in Brescia, produced instruments that strike us as being plain, robust and 'primitive'. This Violone, with the proportions of a bass violin, is a "chameleon" instrument: tuned a fifth above the cello or in a lower bass register, in B-flat, it gives us a fantastic diversity of timbres and colors.

Luthier à Brescia à la fin du XVI^e siècle, Gasparo da Salò (1542-1609), nous interpelle par une facture dépouillée, robuste et « primitive ». Ce Violone, aux proportions d'une basse de violon, est un « caméléon » : accordé une quinte au-dessus du violoncelle ou dans le registre grave d'une basse en Sib, il nous offre une fantastique diversité de timbres et couleurs.





Tenore “*le Bettera*”

after a still-life painting by Bartolomeo Bettera

Charles Riché, Fours 2007

[La-re-la-re-la) – (A-d-a-d'-a')]

CD1 NAPOLI: 4-7, 23

CD2 BOLOGNA – MODENA: 23-26, 38, 40

This small Tenore, played in the tessitura of a viola, shows amazing vivacity and ease in the high register with a clear timbre. It can also be suave and deep when played on the low strings. This instrument appears several times with these forms and proportions in still-lives of Bartolomeo Bettera (1639-c.1688) who practiced his art in Bergamo in the workshop of more famous Evaristo Baschenis. This abundance of iconography is a precious source of information and inspiration.

Ce petit Tenore, joué dans la tessiture de l'alto, étonne par sa vivacité et son aisance dans le registre aigu, avec un timbre clair. Joué avec ces cordes graves, il devient suave et profond. Cet instrument apparaît plusieurs fois avec ces formes et proportions dans plusieurs natures mortes de Bartolomeo Bettera (1639-c. 1688), peintre de Bergame qui travaillait dans le célèbre atelier de Evaristo Baschenis (1617-1677). Cette abondante iconographie est à la fois source d'informations et d'inspiration.





Violoncino (small bass violin)

after Gasparo da Salò

Charles Riché, Saou 2014

[Sib-fa-do-sol] – [BBb-F-c-g]

CD1 NAPOLI: 9, 10, 11

Played as a duet in the Neapolitan *Sinfonie* of Greco, Strozzi, and Caresana, the Violoncino is tuned here in B-flat. It is the ideal partner of the Violone inspired by the same violin maker in Brescia, Gasparo da Salò.

Joué en duo dans les sinfonias napolitaines de Greco, Strozzi et Caresana, le Violoncino est accordé ici en Sib. C'est le complément idéal du Violone inspiré du même luthier de Brescia, Gasparo da Salò.





Bassetto

after Amati – 5 strings

Charles Riché, Fours 2003

(Do-sol-re-la-mi – Do-sol-re-sol-re – Sib-fa-do-sol-re)

(C-G-d-a-e' – C-G-d-g-d' – BBb-F-c-g-d')

CD1 NAPOLI: 5, 25 (E.J.)

CD2 BOLOGNA – MODENA: 17, 28 (B.C.)

Handsome, elegant instruments: in one generation the brothers Amati, the sons of Andrea (Cremona, c.1520-c.1578), one of the precursors in the field, made great strides in violin making. Inspired by an existing five-stringed instrument, this Bassetto allows for many possibilities of tunings. The sound is a mix of the density, airy and crystalline qualities.

Lutherie élégante et racée : en une génération, Antonio et Girolamo, les fils de l'un des précurseurs du violon, Andrea Amati (Cremona, c. 1520- c. 1578), réalisent un grand progrès dans la facture instrumentale. Inspiré d'un instrument existant à cinq cordes, ce Bassetto permet de multiples combinaisons de l'accord. Le son allie la densité, l'aéré et le cristallin.





Violoncello 'Aubade'

with 4 or 5 strings in Italian style of the 17th century

Charles Riché, Fours & Saou, 2009 - 2021

(Do-sol-re-la - Do-sol-re-la-mi) - (C-G-d-a - C-G-d-a-e')

CD1 NAPOLI: 25

CD2 BOLOGNA - MODENA: 27

Initially designed to play music from the beginning of the 18th century, this Violoncello was designed using earlier procedures borrowed from 17th-century styles, in order to obtain an instrument that speaks, sings, and dances all at once. It was a form of synthesis of our research in 2009. A fifth, high string has been added to this hybrid instrument in 2021.

Pensé initialement pour jouer la musique du début du 18^e siècle, ce Violoncello a été conçu avec des procédés antérieurs empruntés à la facture du 17^e siècle, le but étant d'obtenir un instrument qui parle, chante et danse simultanément. C'était en 2009 une forme de synthèse de nos recherches. Instrument hybride, il a été « ravalé » en 2021 et il lui a été ajouté une cinquième corde, aigue.





Bassetto 'le Baschenis'

after a still-life painting by Bartolomeo Bettera

Charles Riché, Fours 2008

(Do-sol-re-la-mi – Do-sol-re-sol-re) – (C-G-d-a-e' – C-G-d-g-d')

CD1 NAPOLI: 12-17

CD2 BOLOGNA – MODENA: 12, 33

The Bassetto 'le Baschenis' was designed in the same spirit as its little brother the Tenore 'le Bettera' after the paintings of Bartolomeo Bettera. Its small body adorned with a long length of vibrating string gives a fruity timbre with a harsh grain.

Le Bassetto « le Baschenis » a été conçu dans le même esprit que son petit frère le Tenore « le Bettera » d'après les peintures de Bartolomeo Bettera. Sa petite caisse adoubee d'une grande longueur de corde vibrante donne un timbre fruité au grain âpre.





Violoncello '*le Bel Canto*'

Charles Riché, Fours 2004

(Do-sol-re-la) - (C-G-d-a)

CD2 BOLOGNA - MODENA: 8-11, 13-16, 18-21, 29-31, 34-37

Used for the Bologna - Modena CD, almost exclusively to play the impetuous sonatas resolutely oriented towards the 18th century by Giuseppe Maria Jacchini, this Violoncello '*le Bel Canto*' shines just like the golden designs painted on the table by the luthier..

Utilisé pour le CD Bologna - Modena, quasi exclusivement pour jouer les sonates au caractère impétueux et résolument tournées vers le 18^e siècle de Giuseppe Maria Jacchini, ce Violoncello «*le Bel Canto*» rayonne tout comme les dessins dorés peints sur la table par le luthier...





Violoncello

after Stradivari 'Marquis de Corberon', 1726

Charles Riché, Saou 2019

(Do-sol-re-la) – (C-G-d-a)

CD1 NAPOLI: 18, 19, 20-22, 24, 26-28, 29

This Violoncello was based on the 'Marquis de Corberon – 1726', one of Stradivari's later instruments, which were models much copied by Italian luthiers at the beginning of the nineteenth century.

Ce Violoncello a été conçu d'après l'un des modèles de la dernière période de Stradivarius, « Marquis de Corberon – 1726 », modèles fort copiés par les luthiers italiens au début du 19^e siècle.



CD1 NAPOLI

RECORDED IN 7-11 OCTOBER 2022, BOLLAND (BELGIUM)
HUGUES DESCHAUX RECORDING PRODUCER, SOUND ENGINEER & EDITING

CD2 BOLOGNA – MODENA

RECORDED IN 14-17 JUNE 2008 & 12 JULY 2009, PAMPIGNY (SWITZERLAND)
ALESSANDRA GALLERON RECORDING PRODUCER, SOUND ENGINEER

HUGUES DESCHAUX RE-MASTERING

PHOTOS

EMMANUEL JACQUES COVER & INSTRUMENTS PORTFOLIO
AURÉLIA FREY BLACK & WHITE PHOTOS
BERTRAND BODIN PHOTOS P.56-57

VALÉRIE LAGARDE DESIGN & AURORE DUHAMEL ARTWORK

LES BASSES RÉUNIES

BRUNO COCSET ARTISTIC DIRECTION
AUDE CADIOU ADMINISTRATIVE MANAGEMENT

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR
LOUISE BUREL PRODUCTION
AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

WITH THE SUPPORT OF

ADAMI, SPEDIDAM, CNM, FONDPEPS, DEPARTEMENT DU MORBIHAN, VEMI

THANKS & GRATITUDE

CITY OF PAMPIGNY (CH)
ANOUK AND VINCENT MURY
BARBARA ENGLMEIER

ALPHA 1023

© LES BASSES RÉUNIES 2023

© ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2023

ALSO AVAILABLE



ALPHA 890

