VINCENZO GUERRINI

(1932 - 2005)

DOCENTE AL CONSERVATORIO DI MUSICA "SAN PIETRO A MAJELLA" DI NAPOLI
PRIMO CONTRABBASSO PRESSO IL TEATRO DI SAN CARLO - NAPOLI

Appunti e considerazioni sul

Contrabbasso

- Opera Postuma -

VigorMusic
edizioni musicali

Prefazione

In ricordo del mio caro babbo, pubblico questo suo scritto, con l'auspicio che possa essere una guida costante per tutti coloro che desiderano intraprendere la professione d'orchestrale.

Questo libro che mio padre non ha mai voluto pubblicare quando era in vita, forse per sua troppa modestia, è stato pensato e scritto minuziosamente per facilitare lo strumentista nell'eseguire i "passaggi" e i "soli" più difficili del repertorio orchestrale Lirico/Sinfonico.

Esempi e diteggiature, scrupolosamente spiegate, ne fanno un "metodo di studio" forse unico nel suo genere.

Nel rispetto della sua volontà, non indugio nel raccontare la sua vita artistica, mi limito a scrivere solo che è stato Docente in Contrabbasso presso i Conservatori prima di Matera e poi di Napoli (San Pietro a Majella) e Primo Contrabbasso, per ben 40 anni, presso il Teatro di San Carlo di Napoli.

Sarò sempre riconoscente e grato a mio padre per l'esempio dato di uomo e di professionista.

Andrea Guerrini

Appunti e considerazioni pratiche sul Contrabbasso

La storia e l'origine del Contrabbasso è strettamente legata a quella degli altri strumenti ad arco. Dal primo anello della catena che è la Viola, derivano gli altri strumenti. I più antichi esemplari degli strumenti ad arco in occidente furono probabilmente la CROTTA a sei corde e a fondo piatto e la LIRA a fondo curvo che aveva pressappoco la forma di un piccolo Mandolino. Dalla CROTTA deriva la Viella ad arco e da questa le Viole. La trasformazione completa da Vielle ad arco a Viole si compì dal XV al XVI secolo. Le Viole erano di varie dimensioni ed avevano quindi diversi registri: quelle di registro più acuto (data la maniera in cui erano tenute) si chiamavano Viole da braccia o da spalla; quelle di registro basso, Viole da gamba, Arciviole, Violone. Le Viole avevano per lo più sei corde. Allo scopo di rendere le Viole di registro acuto più sonore, furono fatte diverse modificazioni e gli strumenti così fatti vennero chiamati col diminutivo di Violine o Violino. Dopo la comparsa del Violino nel 1550 (vanto della liuteria italiana) tutti i sistemi di Viole, ad imitazione di questo, vennero coordinati in un'unica maniera con quattro corde e cioè:

VIOLA SOPRANO o VIOLETTA	**VIOLINO**
VIOLA CONTRALTO	**VIOLA ATTUALE**
VIOLA DA GAMBA	**VIOLONCELLO**
ARCIVIOLA o VIOLONE	**CONTRABBASSO**

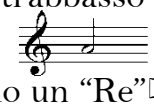
Questo merito viene attribuito ad Andrea Amati [1]. Il vocabolo "Contrabbasso" fu adottato perché i suoni dati dall'istrumento corrispondono ad un'ottava sotto quelli del " basso del quartetto" cioè il Violoncello. Un Contrabbasso normale misura mt.1,15 di cassa armonica, cm. 35 circa il manico. Il Contrabbasso si accorda per quarte: SOL (I) - RE (II) - LA (III) - MI (IV) a differenza degli altri strumenti ad arco che si accordano per quinte.

[1] **Andrea Amati** (Cremona, 1505/1510 – Cremona, 24 dicembre 1577) è stato un liutaio italiano. Diagramma degli allievi di Andrea Amati. Attivo a Cremona, è stato il capostipite di una famiglia di artigiani, presso la quale lavorarono nel Seicento Andrea Guarneri e Antonio Stradivari. Pare, ma non è affatto certo, che apprendesse i segreti della liuteria, all'epoca intesa come costruzione di liuti e non di archi, nella bottega di Giovanni Leonardo de Martinengo, figlio di Moisè, titolare di un banco dei pegni da lui aperto a Cremona su mandato del Consiglio dei Dieci della Repubblica di Venezia. Alcune fonti lo indicano anche, ma senza sicurezza, come allievo di Gasparo da Salò. In effetti fino a circa il 1555 pare abbia esercitato l'attività di "liuter" (termine originale dell'epoca per costruttore di liuti) appresa assieme a un compagno; poi dal 1560 circa, dopo aver fiutato il prosperoso mercato degli archi che fioriva in Brescia, ha cambiato produzione, passando ai violini e introducendo tale lavorazione per la prima volta a Cremona. Nella seconda metà del XVI secolo gli fu commissionata la costruzione di un nutrito gruppo di strumenti per la corte di Francia. Di lui rimangono pochissimi documenti originali (11 soltanto rispetto al centinaio circa riguardanti Gasparo) dei quali nessuno accenna alla costruzione di violini e solo l'ultimo, del 1576, dichiara la professione di costruttore di "strumenti da sonar". Alla sua morte lasciò la bottega in eredità ai figli Antonio e Girolamo.

Le corde, che una volta erano di minugia, (avevano bel suono specialmente nei pizzicati così belli ed importanti per Contrabbasso ma erano molto soggette ai cambiamenti di temperatura). Oggi sono di metallo; una lavorazione speciale dell'acciaio. Preferibili quelle del tipo "superflex" con spirale interna a più cavi sottilissimi; un po' meno sonore forse di quelle ad un solo cavo rigido interno ma molto più morbide e pastose di suono. Queste corde, anche se inferiori alla minugia come qualità di suono, mantengono meglio l'accordatura, danno dei bellissimi armonici e, per la praticità di poterle montare non troppo alte sulla tastiera, (10 – 11 mm. c.ca misurati in fondo alla tastiera) permettono di sviluppare sull' instrumento una tecnica quasi violoncellistica. La sordina, di ebano o palissandro (ve ne sono anche di cuoio e di alluminio) si applica sul ponticello e serve a ridurre il suono ma principalmente per ottenere un altro timbro, un altro colore (v. assolo atto IV dall'Otello di Verdi). La pece, fatta a base di pece greca, olio di trementina ed altre sostanze, serve a far aderire i crini dell'arco sulle corde. L'arco è composto da una bacchetta di verzino o pennambuco, dal tallone e dalla vite. I crini sono di cavallo. Quando si spezzano, non togliere la parte inserita nelle zeppette alla punta e al tallone onde evitare che si allenti l'intera incrinatura.

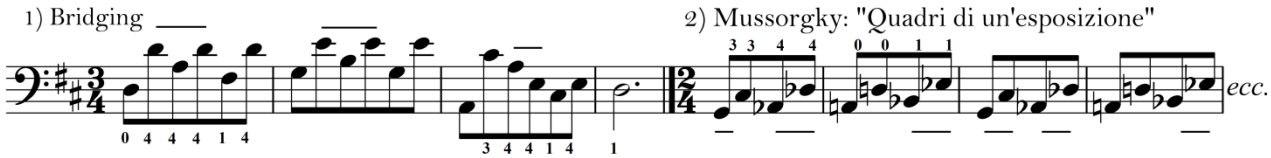
- Misure medie: lunghezza utile (parte dei crini) cm54;
- Lunghezza totale del tallone alla punta cm. 68.70;
- Peso gr. 138 – 140.

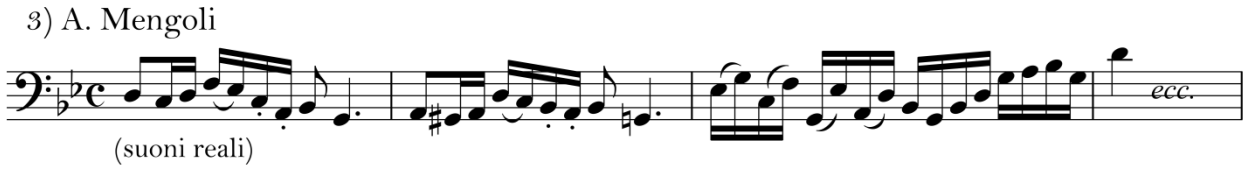
Per imparare a suonare bene il Contrabbasso, come qualunque altro strumento ad arco, la massima cura dovrà essere dedicata, fin dall'inizio allo studio dell'arco; cura che non dovrà mai essere abbandonata ma sempre perfezionata.

Il Contrabbasso pur avendo raggiunto una tecnica quasi violoncellistica (formidabile l'apporto dato oggi da Franco Petracchi), viene giustamente considerato come strumento da orchestra; per questo nei bandi di concorso viene abbandonata l'usanza di far eseguire i pezzi da concerto un tono sopra, il che giova certamente alle caratteristiche vere e proprie dello strumento. Fondamentale importanza ha l'accordatura del Contrabbasso in orchestra. Ad ogni prova o recita, lo strumentista deve prendere il LA  dal primo oboe o dal primo violino; per il contrabbassista è meglio un "Re"[1] ed accordare di conseguenza con le corde a vuoto. Ci si può aiutare anche con gli armonici (accostando l'orecchio al manico per captare con esattezza i suoni) ma essendo questi calanti di natura, l'accordatura risulterà poi crescente quindi è molto più sicuro accordare con le corde a vuoto tenendo presente che quelle di acciaio sono sensibilissime e basta un leggero tocco di meccanica per tirarle o allentarle. Quanto alla quinta corda "Do" nessuna fila di Contrabbassi può farne a meno oggi per moderne esigenze di partitura. L'orchestra filarmonica di Berlino ha una fila di Contrabbassi tutti con la quinta corda calibrata a "Si" naturale per mantenere l'intervallo di quarta giusta dal "Mi". Per provare l'omogeneità di suono di un Contrabbasso il sistema migliore è quello di provarlo con le corde a vuoto (open strings come dicono gli inglesi) per accertarsi che le stesse non abbiano difetti che ne alterino le vibrazioni. Eventualmente esistono in commercio i "Wolfeliminator", cilindretti di ottone e gomma che, applicati sulle corde fra ponticello e cordiera attenuano le vibrazioni in più che si riflettano negativamente su qualche nota del manico. Un accenno molto importante merita l'acustica – fare della musica in ambiente senza o con cattiva acustica non ha senso. Il Contrabbasso, con le sue vibrazioni lente, atte a produrre i suoni gravi, risulta più danneggiato degli altri strumenti da questa lacuna; una pedana che possa fare da cassa armonica può, a volte, essere un utile accorgimento. Tenere presente che lo strumento, come noi, ha un fisico che può risentire molto gli sbalzi di temperatura; ciò non giustifica affatto la pessima abitudine che alcuni hanno di spostare continuamente anima e/o ponticello per cui va la massima: "strumento che rende non si tocca". L'importante è suonarlo sempre (nello strumento attivo è più difficile che si formi il tarlo) ma suonarlo bene perché le vibrazioni che si producono, se non sono quelle esatte, possono disturbarne l'equilibrio e quindi danneggiarlo. Per ripararlo dalla polvere, basterà una semplice foderina di tela leggera che non impedirà allo strumento di "respirare".

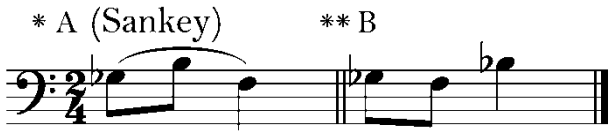
[1] Per arrivare ad accordare bene il "Re", fare la "taratura"; allentarlo e riportarlo alla giusta intonazione gradualmente. Questo serve specialmente quando la differenza d'intonazione col diapason è minima e più difficile quindi da rilevare.

relativi alla musica che si suona. Lo studente intanto si sarà accorto quanto sia difficile suonare piano e con bel suono. Molte volte capita di dover cambiare le arcate appunto per ottenere la dinamica richiesta dal direttore d'orchestra (v. studi n°63 e 108 di Sturm, tratti da Weber "Il Franco Cacciatore", Ouverture e da Beethoven Vª Sinfonia, *scherzo*) tenendo presente che il ***f*** in orchestra è stabilito dagli archi e il ***p*** dai fiati. Giova ricordare infine che lo strumento, sia per gli studi superiori che per l'orchestra, dovrà essere montato alla perfezione (il che non è facile anche per un buon liutaio) onde rispondere in pieno alle esigenze dello strumentista. Anche se molti autori trattano oggi il Contrabbasso in tutta la sua estensione (vedi Prokofiev, Ravel, Stravinskij, Ginastera ecc.) il compito principale in orchestra viene svolto sul manico quindi sarà bene puntualizzare alcune tecniche, già applicate del resto fin dal corso inferiore degli studi e che riguardano appunto il manico. Gli esempi da studi sono, ovviamente, riferiti a quelli in programma nella scuola di Contrabbasso del Conservatorio "San Pietro a Majella" di Napoli.



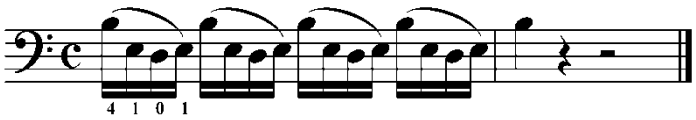


Tenere le falange unite su due o più corde ("bridging", come dicono gli inglesi) è spesso indispensabile per agevolare la tecnica di alcuni passi. Nel primo esempio, onde agevolare lo stesso "bridging" tenere il 1°dito alzato mentre gli altri premono su due corde. Tecnica appresa già al terzo anno. Vedi Billè III corso - studio n°51 -. L'Esempio del Mengoli è stato tratto dallo studio n°12 dai 20 studi di concerto riconosciuti come tra i più belli che siano mai stati scritti per un Contrabbasso a tre corde.



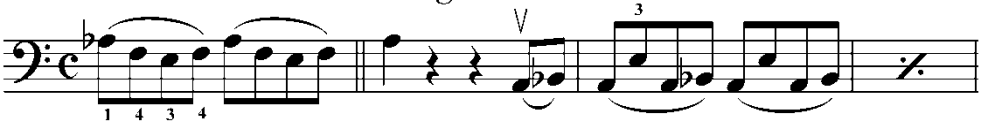
Notare la differenza fra l'esempio A (*) e B (**). Pur attuando il "BRIDGING", in A la difficoltà è ostica specialmente se il passo è veloce o da eseguire ben legato. In B, cioè da una corda bassa ad una più alta, la difficoltà è praticamente eliminata. In orchestra capitano molte di queste o simili situazioni; tenere presente comunque che una mano ben compatta e aderente alle corde, faciliterà la tecnica e darà "stile" all'esecutore; sarà inoltre pronta a smorzare eventuali vibrazioni "simpatiche" che, accavallandosi, potrebbero alterare la nitidezza del suono.

(Sankey)



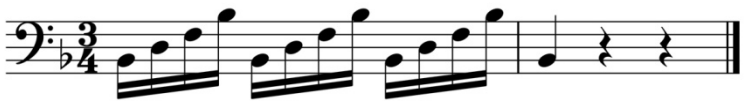
(Tenere sia il 4° che il 3° fermi sulla I^ corda)

Andante

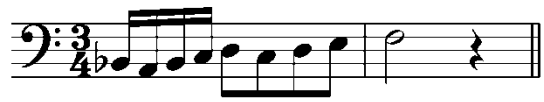


Allegro

Prima misura tenere il 4° e il 3° fermi sulla 2^ corda. Nelle altre misure tenere il 3° fermo (da "Medea in Corinto" di S. Mayr)

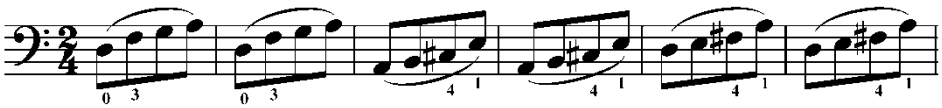


Tenere il 1° in contatto sulla III corda



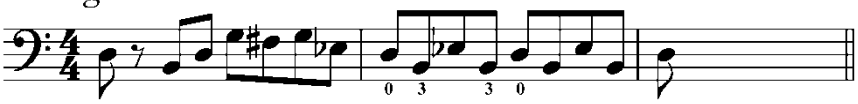
Tenere fermo il 4° sulla III corda fino al 3° movimento della prima misura

Moderato



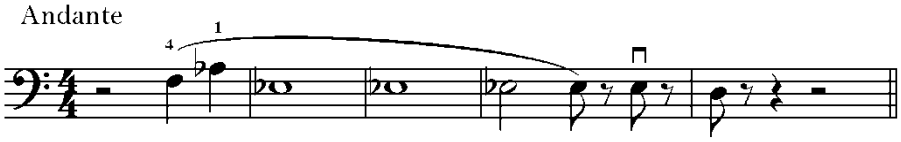
Nelle prime due misure premere solo il 3° e tenerlo fermo sulla 2^ corda dopo aver suonato il "RE".
Nella 3^ e 4^ battuta , non alzare il 4° per suonare il "MI" e nelle altre non alzare il 4° per suonare il "LA".

G. Verdi "Falstaff"
Allegro



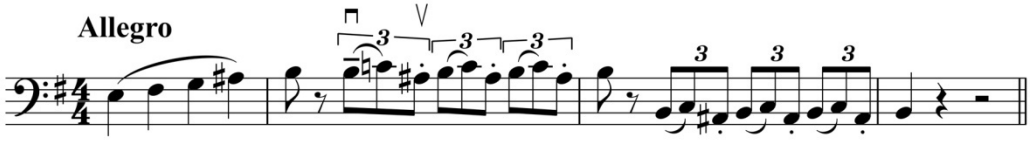
Tenere il 3° fermo sulla 3^ corda nella seconda misura

G. Verdi "Falstaff"
Andante

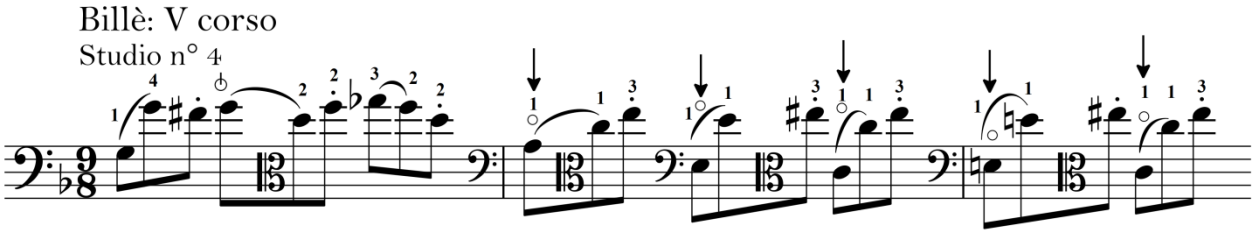


Premere contemporaneamente il 4° sulla 2^ corda e il 1°sulla 1^per legare bene.

G. Donizetti "Elisir D'Amore"
Allegro

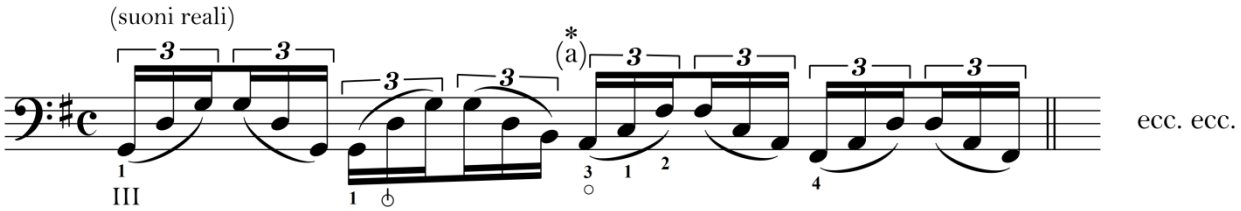


Attenzione a non alzare il 1° sui "LA#"

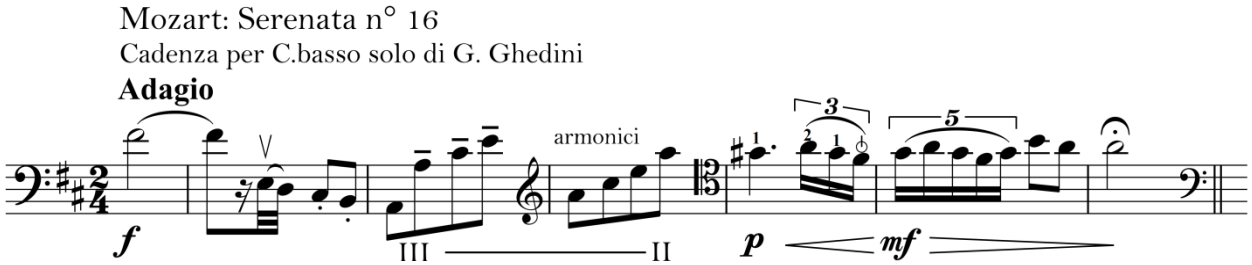


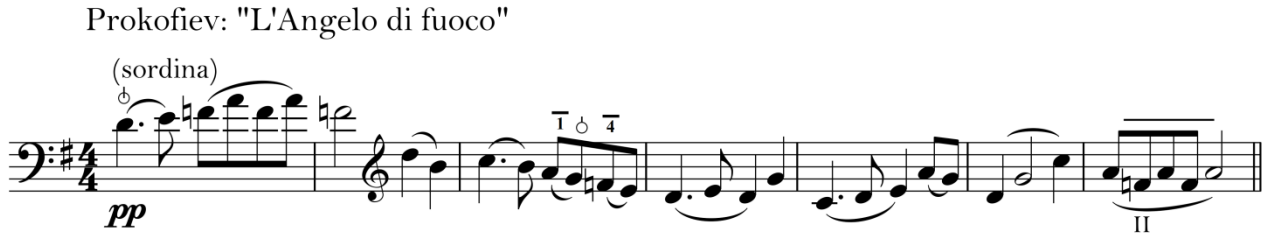
Le frecce indicano il 1 a mo' di sovrapposizione al capotasto; ripiego per facilitare l'esecuzione di qualche passo ostico. v. Billè V corso - studi 16 e 18.

Altre posizioni di ripiego si trovano in alcuni dei 20 studi dell'interessante volume "La tecnica superiore del Contrabbasso" di Italo Caimmi. L'esempio e la didascalia sono tratti dallo studio n°11.



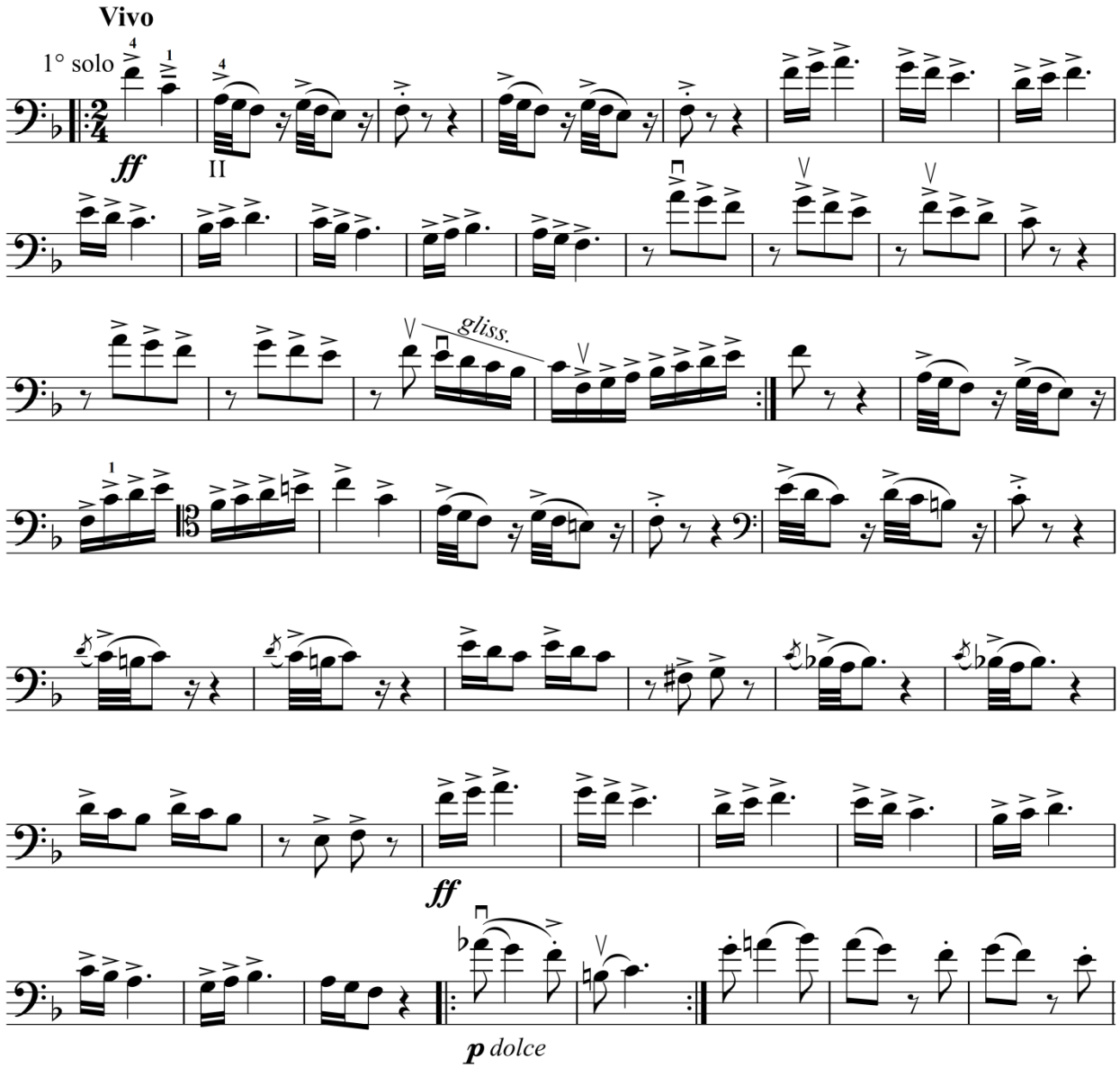
Per maggior comodità di mano e per formare istantanea la posizione, si metta: anulare (3) indice (1) medio (2): è la stessa denominazione di diteggiatura che usasi per il capotasto e tale digitazione si userà sul manico in altri casi consimili. Nella trattazione del capotasto giova ricordare che la difficoltà maggiore, oltre all'esecuzione delle quarte, sta nel passaggio manico capotasto. Non sempre vi è il tempo di "preparare" il passaggio quindi esercitarsi costantemente usando quelle tecniche apprese durante gli studi (v. Billè) capriccio n ° 3..... e che andranno applicate caso per caso.

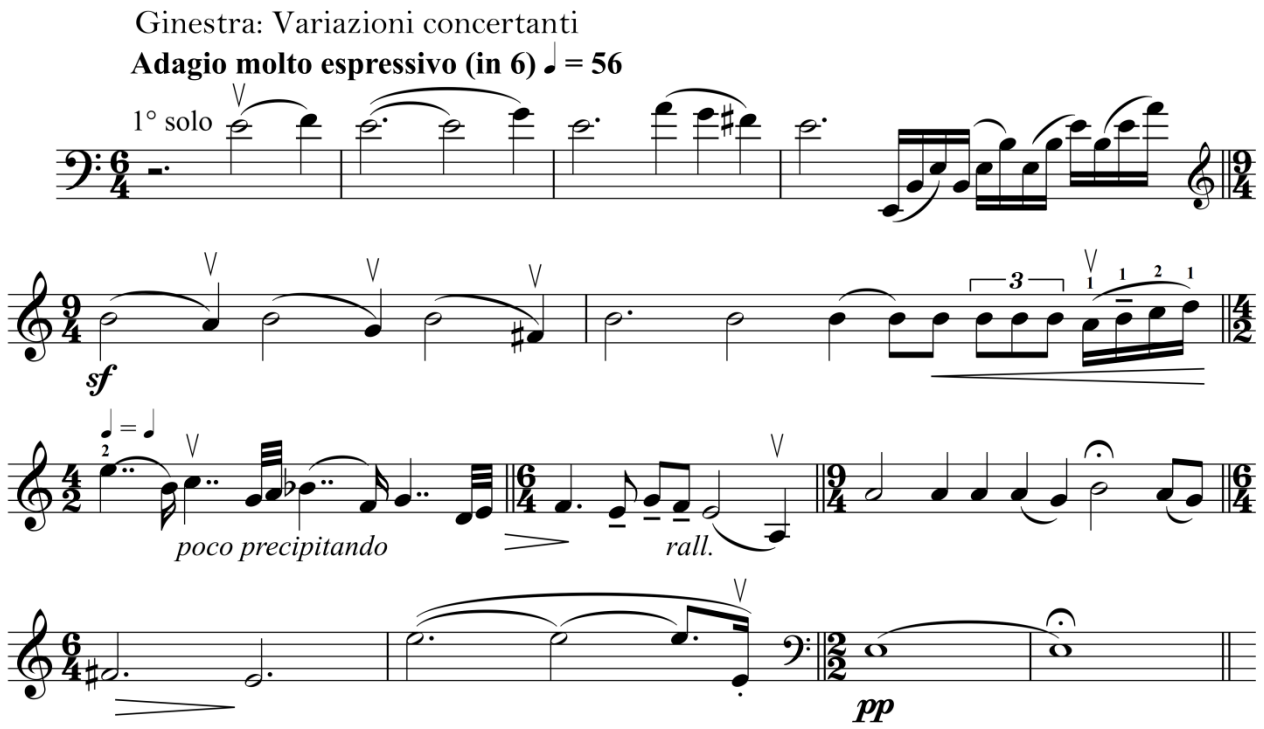
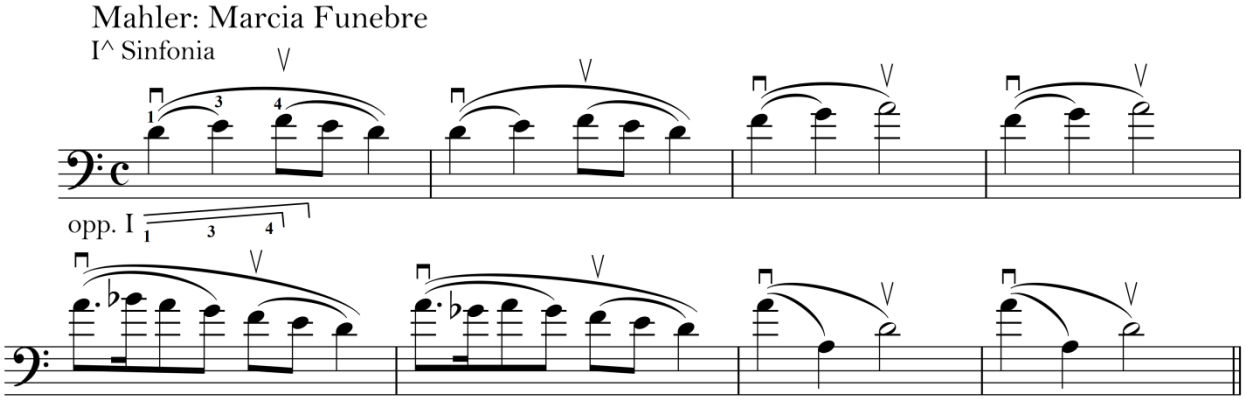




Cercare, per quanto è possibile, di non cambiare posizione fra due note legate. V. studio n ° 8 del V corso del Billè. Ricordare che più si sale al capotasto, più si scende con l'arco verso il ponticello, naturalmente quando non si debba suonare molto piano o con particolare morbidezza.

Nel ben noto "solo" dalla Suite del Balletto "PULCINELLA" di J. Strawinsky notare la difficoltà nel rendere le semicrome dalla sesta alla tredicesima misura in battere. Non dare cioè l'impressione di eseguire in levare. Notare anche il passaggio manico - capotasto alla 6^ misura (non volendo eseguire II^ e I^ corda).





Il brano qui sopra descritto è fra i più difficili "assoli" per C. basso. Come abbiamo già avuto modo di vedere durante gli studi, gli "adagi" sono i più difficili da "rendere". Intonazione, bel suono, espressività tutto viene messo in gran rilievo in un adagio. All'uopo, non tenere i crini dell'arco troppo tirati, ne andrebbe a scapito della purezza del suono. Anche nel solo che segue tratto dalla I Sinfonia di Mahler, la difficoltà è dovuta, oltre che all'atmosfera estremamente tesa del brano, all'andamento lento del movimento pertanto incominciare decisamente in I^ corda. Notare che in Ginestra, la correzione delle arcate per suonare con più scioltezza e sonorità. Un altro esempio ci viene offerto dal Billè nel suo IV corso complementare dove riporta il "solo" dall' "Iris" di Mascagni. L'opera incomincia col solo quartetto di C. bassi divisi, ma il compito principale è del primo che deve sostenere le difficili note lunghe e gravi con sonorità, intonazione e bel suono. Un primo strumento, quando non vi sia particolare dinamica, deve sempre "uscire" con buona sonorità: "La tecnica al servizio del suono".