Massimo de Bonfils

Vademecum del

VIOLINISTA



QUARTA EDIZIONE

Musica Nova

AVVERTENZA

Ad eccezione delle foto e dei testi del curatore, la selezione di alcune foto e di alcuni brani di testi contenuti nella presente pubblicazione viene effettuata ai sensi dell'art.70 della Legge 633/41 ed adoperata in esclusivo ambito didattico al solo scopo di insegnamento; infatti il presente libro è diretto ed offerto gratuitamente non ad un pubblico indeterminato bensì agli allievi del Conservatorio *Santa Cecilia* di Roma.

La presente pubblicazione non viene effettuata a scopo di lucro né commercializzata, pertanto se ne esclude ogni utilizzazione o sfruttamento economico.

In conseguenza di quanto sopra se ne vieta qualunque riproduzione, sia effettuata con qualsiasi mezzo, nonché la stampa e la memorizzazione elettronica finalizzata alla messa in commercio.

Il materiale resta quindi coperto dalla proprietà dei rispettivi Autori e/o Editori. L'utente, pertanto, riconosce espressamente tutti i diritti facenti capo a titolari di copyright e se ne obbliga al rispetto di ogni obbligo, prescrizione e divieto derivanti dalle vigenti disposizioni in materia di diritto d'autore.



Musica Nova, Roma 2014

Vademecum del

VIOLINISTA

Elementi per le Prove di Cultura
ad uso degli studenti degli ultimi corsi di Violino
e per tutti i Concertisti in carriera

dispensa universitaria a cura di

Massimo de Bonfils

Docente al Conservatorio Statale di Musica *Santa Cecilia*, Roma

Roma, 2014





Massimo de Bonfils - Docente di violino al Conservatorio *Santa Cecilia* di Roma, si è diplomato in Violino ed in Viola; a vent'anni era già Docente di Conservatorio ed a trentuno ne diventava il più giovane Direttore in Italia (*A.Vivaldi* di Alessandria e Novara) dopo tre anni di nomina a Commissario Governativo per gli Istituti Musicali Pareggiati. Attinta la passione per la Liuteria dal suo Maestro, *Francesco Antonioni,* ha continuato ad approfondirne la conoscenza grazie a liutai come *Carlo Vettori* (Firenze), *Luigi* e *Umberto Lanaro* (Padova e Albignasego), *Luigi Tannoia* (allievo di Vittorio Bellarosa, Napoli), *Arturo Ceci e Fabio Fortunato* (Bari). Ha tenuto concerti-conferenze sulla Liuteria contemporanea Italiana in varie sedi; a fine Settembre 2012 parteciperà a ad un Concerto-Conferenza in occasione del XIII Concorso Triennale Internazionale degli strumenti ad Arco *Antonio Stradivari* (Cremona 28 settembre - 14 ottobre 2012). Presidente del VI e VII Concorso Internaz. per Violino di Bled (Slovenia), è stato Membro della Giuria al XII e XVI Concorso Internaz. *Mravinsky* per Violino e Viola di San Pietroburgo (Russia), al XIII e XIV Concorso Internazionale *Charles Hennen* di Musica da Camera di Heerlen (Olanda), dal X al XXI Concorso Internaz. per Violino e Viola *Johannes Brahms* di Pörtschach e al II Concorso Internazionale per Viola della *Österreichische Interpreten Gesellschaft* di Vienna (Austria), al VIII Concorso Internaz. per Violino *Wieniawski* di Lublin (Polonia), al XII Concorso Internazionale per Giovani Concertisti di Douai (Francia), al XXVI Concorso Internazionale per Violino ed Orchestra d'Archi di Belgrado (Iugoslavia), al IV Concorso Internazionale per Violino di Bucarest (Romania), Città di Ivrea, alle selezioni per la *European Community Youth Orchestra*, ecc.). Primo classificato nei Concorsi presso le Orchestre dell'*Accademia Naz. S.Cecilia* di Roma, la Sinfonica *F.J.Haydn* di Trento e Bolzano, il *Teatro dell'Opera di Roma* e la *Rome Festival Orchestra* di New York, ha suonato come Solista con le *Orchestre Sinfoniche di Danzica e Walbrzich* - Polonia, e con la *Orquesta Sinfónica di Asunción* - Paraguay, *G.B.Somis* di Alessandria - *Sinfonica della Provincia di Bari - Accademia Musicale Pescarese - P.L. da Palestrina* di Matera, *N.Piccinni, La Bottega dell'Armonia* ed *Eurorchestra* di Bari. Ha inciso per la *RAI Italiana*, la *Radio di Stato Vaticano*, la *Radio-Televisione di Tientsin e Pechino* (Cina), la *SBS-Melbourne, RII-Adelaide* e la *2EA-Sydney* (Australia), la *JRT-Belgrade Television* (Yugoslavia) e la *Radio Nazionale di Tunisi* (Tunisia). In qualità di "Altra Spalla dell'Orchestra" ha partecipato alle varie tournées dell'*Orchestra del Teatro Petruzzelli* nelle Americhe, in Europa ed in Africa. Si è esibito in Duo e Trio in oltre 80 tournées in Europa, Americhe, Oceania, Asia, Medio Oriente ed Africa.

SOMMARIO

I CORDOFONI	pag.	6
STORIA DEGLI STRUMENTI AD ARCO	pag.	8
STORIA DEL VIOLINO	pag.	14
PRINCIPALI SCUOLE DI LIUTERIA	pag.	21
COME SCEGLIERE UN VIOLINO?	pag.	37
COME SCEGLIERE LE CORDE?	pag.	48
COME PROCURARMI LIBRI GRATIS PER VIOLINO?	pag.	58
METODI DIDATTICI	pag.	58
CONCERTI	pag.	61
SONATE	pag.	85
BREVE ELENCO DI INDIRIZZI UTILI A CREMONA	pag.	97
STUDIO DEL VIOLINO NEI PAESI ANGLOFONI, SUDDIVISO IN LIVELLI	pag.	98

I CORDOFONI

I cordofoni (comunemente detti 'strumenti a corda') sono strumenti musicali che producono il suono attraverso le vibrazioni prodotte dalle corde di cui sono dotati.

Gli strumenti cordofoni hanno solitamente una cassa armonica con la funzione di amplificare il suono, un manico o tastiera che consente di determinare l'altezza della nota da eseguire, il ponte che consente di tendere le corde sullo strumento e i piroli (bischeri) o le chiavette o le meccaniche (a seconda del tipo di strumento) con cui può essere regolata la tensione delle corde, allo scopo di accordare lo strumento. Per realizzare le corde si utilizza l'acciaio, il bronzo, il nichel, il nylon o il budello, ricavato dall'intestino di bovini o ovini. I primi cordofoni vennero costruiti nella preistoria: veniva tesa una corda fra le estremità di un'asta di legno flessibile, formando una struttura molto simile a quella di un arco, tanto che si pensa che inizialmente venissero utilizzati gli stessi archi da caccia. Soltanto in seguito lo strumento venne dotato di una cassa armonica ottenuta da noci di cocco svuotate, altra frutta dal rivestimento duro, ma anche zucche tagliate a metà o altri oggetti che si prestassero ad amplificare il suono prodotto dal pizzicamento delle corde o dallo sfregamento di queste con un altro arco di dimensioni ridotte, abbozzo del moderno archetto.

A corde strofinate (ad arco)

Gli strumenti cordofoni ad arco sono:

- Viella
- Violino
- Viola
- Viola da gamba
- Viola d'amore
- Viola d'amore a chiavi
- Violoncello
- Violoncello barocco
- Violone
- Contrabbasso
- Ottobasso
- Dilruba
- Sarangi
- Ghironda non usa un arco ma una ruota
- Tromba marina

A corde pizzicate

Negli strumenti musicali di questo tipo, la generazione del suono è prodotta dalla vibrazione di una corda, innescata pizzicandola con un plettro o con le dita dell'esecutore, o anche battendo la punta delle dita direttamente sui tasti (tapping). Anche gli strumenti ad arco possono essere suonati pizzicando le corde. I principali strumenti cordofoni a corde pizzicate sono:

- Arciliuto
- Arpa
- Arpa celtica
- Arpa eolia
- Bandolim
- Balalaika
- Banjo
- Basso acustico
- Basso elettrico

- Beartrax
- Bouzouki
- Cavaco
- Cavaquinho
- Cetra
- Charango
- Chitarra
- Chitarra folk
- Chitarra classica
- Chitarra elettrica
- Chitarrone
- Clavicembalo
- Dombura
- Dulcimer
- Guitarra portuguésa
- Guitarron
- Gusli
- Kacapi
- Kora
- Koto
- Pedal Steel Guitar
- Laud
- Lira
- Liuto
- Mandola
- Mandolino
- Moodswinger
- Requinto
- Ronroco
- Sarod
- Salterio
- Shamisen
- Sitar
- Steel guitar
- Tiorba
- Tres
- Ukulele
- Veena
- Vihuela
- Viola braguesa (o guitarra braguesa)
- Viola caipira
- Violão 7 cordas
- Tiple

A corde percosse

Sono di solito azionati da tastiera, alcuni martelletti mettono in vibrazione le corde di questi strumenti. In alcuni, è presente un dispositivo che solleva il martelletto dopo la percussione, per liberare la corda e lasciarla vibrare naturalmente. Negli altri strumenti, dove questo dispositivo non è applicato, è il martelletto a determinare l'altezza della nota prodotta, relativamente al punto in cui colpisce la corda. Possono essere considerati in questa categoria anche gli strumenti vengono percossi con le dita.

Gli strumenti a corde percosse sono:

- Cembalo (salterio, cimbalom, dulcimer, santur)
- Clavicordo
- Fortepiano
- Pianoforte
- Chapman Stick

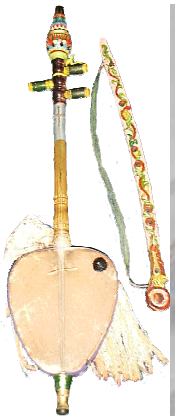
STORIA DEGLI STRUMENTI AD ARCO



La Liuteria musicale è un settore di alto artigianato ove l'Italia eccelle da secoli; volendo parlare di essa, sorge spontanea l'idea di rivolgere lo sguardo al Violino come esponente emblematico della famiglia di tutti gli strumenti ad Arco.

Esistono almeno due teorie fondamentali: secondo la prima, la più popolare, tutti gli strumenti ad arco vengono dall'Oriente, dalla lontana India arrivarono in Spagna con gli Arabi in occasione dell'invasione del 711. E' certamente vero che i Greci usavano strumenti a corda (*lyra*, *kithara* ed altri) ma non conoscevano l'archetto: le corde venivano solo pizzicate per produrre il suono, come gli attuali liuto o chitarra. Il primo strumento conosciuto con corde fatte vibrare da un arco è l'indiano "*Ravanastron*", ancora usato in India, che risale a un periodo tra i 4mila e i 5mila anni prima di Cristo. Da esso discesero il cinese *uhr-sien* e il giapponese *uhr-keen*, il persiano *kemangek-a-gouz* e l'arabo *rebab*. Da quest'ultimo la "*rubeca"* in tutta l'Europa controllata dagli arabi, e dalla rubeca le germaniche *Grosse* e *Kleine Geigen* e la francese *Viella*. Infine, come ultimo passaggio, le italiane *viola* e *lira italiana* e infine il violino.







Ravanastron *Rebab* *Vielles di differente intonazione*

Esiste tuttavia una seconda teoria secondo cui il violino sarebbe il discendente della celtica *Crwth*, o *Crowt* (in Italia chiamata *Crotta*). In Germania una parola molto simile indicava la tartaruga, la cui corazza era usata per costruire lo strumento. Questo strumento è illustrato in molti codici miniati e citato in un codice

del 530 dopo Cristo. Emigrando verso il sud la crotta generò la *fidla* in Irlanda e Scozia, *fiddle* in Inghilterra, *fele* in Norvegia, *Fiedel*, *Fithele*, *Fidula*, *Viela* e infine *Vielle* in Francia e *vihuela* in Spagna. Da essa le viole e lire italiane (da cui, come già detto, nasce il violino).



Crouth del sec. XI



Da sinistra: crotta del XIII sec., salterio triangolare e due vielle

Si produssero così almeno due grandi famiglie di viole da gamba e di viole da braccio, differenti non solo per come si reggevano (appunto fra le gambe od in braccio) ma anche per morfologia (fondo piatto od arcuato, fasce alte o basse, forma delle effe, numero ed accordatura delle corde, tastatura con cordini di budello o meno, ecc.). Meglio di mille parole valgono le immagini.



Famiglia delle Viole da Gamba

La viola da gamba è un cordofono ad arco dotato di norma di sette (viola francese) o sei corde (viola inglese, normalmente usata per lo studio) intonate per successione di due quarte. Ha indicate sulla tastiera le distanze intervallari di semitono attraverso la posizionatura trasversale di corde di budello animale (la cosiddetta *tastatura*), comunemente chiamati legacci. Le dimensioni reperibili - e, di conseguenza, le possibilità di estensione melodica - sono numerose, dalla viola soprano (la più piccola) al contrabbasso di viola (o violone), passando per la viola contralto, la tenore e la bassa (in ordine crescente di dimensioni). La viola da gamba più usata come strumento solistico è quella bassa.



La famiglia della viola da gamba (*Syntagma musicum* di *Michael Praetorius*, 1619)

Lo strumento musicale, in base al formato, è collocato sulle o tra le ginocchia; l'archetto, sostenuto dal di sotto, sfrega le corde con un fascio di crine di cavallo.

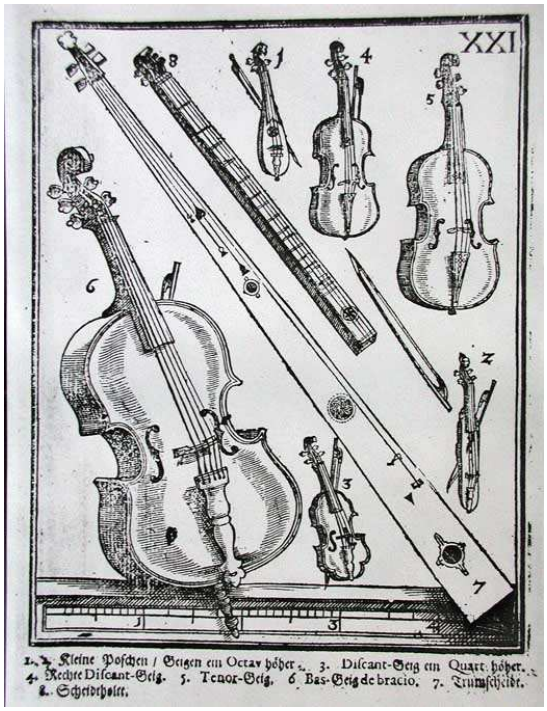
L'origine della viola da gamba, ancora oggi oggetto di studi, è da collocare nella Spagna della metà del XV sec., anche se esiste uno strumento medievale con caratteristiche analoghe. In Spagna la viola da gamba viene detta *vihuela de arco* e si distingue dalla *vihuela de mano*, pizzicata dalle dita e simile alla chitarra classica. Per la conoscenza della famiglia delle viole si segnala il trattato *Regola Rubertina*, diviso in due parti risalenti rispettivamente al 1542 e al 1543, opera di Silvestro Ganassi dal Fontego; di notevole importanza risulta anche il *Tratado de glosas* (1553) dello spagnolo Diego Ortiz, dedicato alla *vihuela* e ricco di informazioni sulla pratica dell'improvvisazione e dell'elaborazione. I principali compositori per viola da gamba annoverano Monsieur de Sainte Colombe, Marin Marais, Bach, Telemann, Karl Friedrich Abel, Claude Gervaise, Marc-Antoine Charpentier, Arcangelo Corelli, François Couperin, Antoine Forqueray, Girolamo Frescobaldi, Tobias Hume, Diego Ortiz e Henry Purcell.

Adattata all'uso con l'arco, nella posizione verticale tenuta tra le gambe (da cui il nome) questo strumento fu oggetto di uno sviluppo e di un interesse ininterrotti, da parte dei compositori e dei musicisti che operavano nelle sfarzose corti rinascimentali italiane. Diffusasi dalla fine del XVI sec. un po' in tutta Europa, fu tra gli strumenti più usati sia in *consort* (gruppi di viole di tutte le taglie) che per la realizzazione del cosiddetto *basso continuo*, fondamento della moderna armonia. La famiglia della viola da gamba comprende strumenti di costruzione e dimensioni molto varie; possiede generalmente sei corde di budello accordate per quarte con una terza maggiore al centro, e tasti sulla tastiera, anch'essi fatti di budello. Lo strumento cadde in disuso verso la metà del XVIII sec. in favore della moderna famiglia degli archi, che sono comunque da considerare molto diversi dai primi per suono, tecnica esecutiva e particolarità costruttive. Attualmente gli interpreti più noti e autorevoli del repertorio musicale dedicato alla viola da gamba sono lo spagnolo Jordi Savall e il belga Wieland Kuijken, ai quali va riconosciuto il merito di aver portato tanto lo strumento quanto le musiche per esso composte a conoscenza del grande pubblico.



La Famiglia degli archi moderni, discendente dalle Viole da Braccio

Basandosi su vari antichi trattati fondamentali (*Sebastian Virdung, "Musica Getutscht"* 1511; *Hans Judenkunig, "Ain Schone Kunstliche Vunderwaisung"* 1523; *Martin Agricola "Musica Instrumentalis Deutsch"* 1528; *Hans Gerle, "Musica Teusch*" (sarebbe a dire *Teutsch* o *Deutsch*), 1532; *Ottomar Luscinius (Nachtgall), "Musurgia Seu Praxis Musicae"* 1536 e *Ganassi Del Fontego, "Regola Rubertina"* 1542), la storia della famiglia delle viole da braccio è rintracciabile in quella della viola, autentica capostipite della moderna famiglia degli archi. La viola si può considerare come l'erede musicale della viella, uno strumento musicale usato dai trovieri del XII-XIII secolo nell'accompagnare le loro poesie. Dalla viella e dalla viola medioevale derivarono molti strumenti ad arco, che nelle loro successive evoluzioni portarono ai quattro strumenti della famiglia degli archi. Da una riduzione della viola, per esempio, deriva il violino moderno (il nome ne porta ancora il diminutivo); dal "basso di viola di braccio" derivò il violoncello.



La famiglia della viola da braccio
(*Syntagma musicum* di *Michael Praetorius*, 1619)

Ben presto, i liutai sperimentarono la creazione di strumenti ibridi fra la famiglia delle viole da gamba e quella delle viole da braccio, e attorno alla metà del XVI secolo, alcuni liutai italiani, Andrea Amati (1538) e Gasparo da Salò, iniziarono a sviluppare un tipo di strumento che fosse più simile alle viole da braccio e ai violini nell'aspetto, nella tessitura e nel numero di corde e che svolgesse la parte del basso nella famiglia di questi strumenti. In quell'epoca

compaiono numerose rappresentazioni pittoriche di questo tipo di strumenti, che rassomigliano per dimensioni al violoncello, come nel *Concerto degli Angeli* di *Gaudenzio Ferrari* (*intorno al 1535*; vedi illustrazioni prossime pagine). Questi vari strumenti, antenati del violoncello, erano diversi fra loro per forma, dimensioni, numero di corde e tessitura; fino al XVII secolo il modello del violoncello non esisteva. Il violino moderno nasce nella prima metà del 16° secolo in una piccola zona dell'Italia settentrionale, tra Brescia, Cremona e Venezia. Le prime citazioni di questo strumento si trovano in documenti dei Savoia a Torino e abbiamo un dipinto del 1529 in cui appare uno strumento molto simile a un violino. Per molto tempo si è detto che il padre del violino era *Gasparo da Salò*, che lavorava a Brescia, mentre ora è considerato un candidato più probabile *Andrea Amati* di Cremona (nato nel 1505). Molto probabilmente però il violino è il risultato degli studi di vari maestri che lavorarono nelle stesse zone e nello stesso periodo come *Giovan Giacomo della Corna, Zanetto di Montechiari, Giovanni Kerl* di Brescia, i due *Linarol* di Venezia, *Testaor* a Milano ed altri ancora.

A partire dal Rinascimento, e sino al sec. XVIII, tali strumenti furono adattati a diverse necessità acustiche di espressione, coniugando le genialità dei vari liutai a quella dei massimi compositori del tempo.

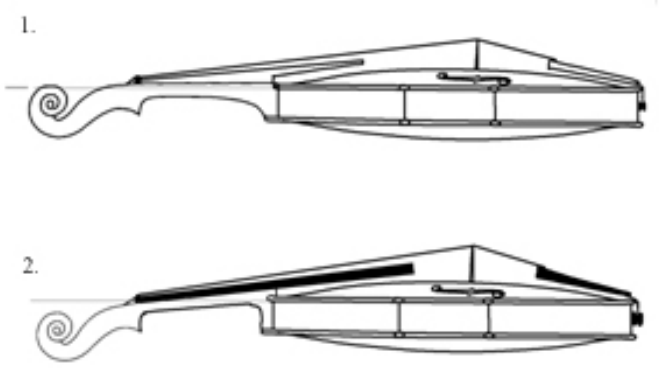


La *Viola d'Amore*, per esempio, fu utilizzata da *J.S. Bach* nella Passione secondo Matteo e lo stesso Bach inventò la *Viola Pomposa* a 5 corde cui inizialmente dedicò una composizione poi raccolta fra le *Sei Suites* che oggi ritroviamo dedicate al violoncello. La primogenitura della moderna scuola di liuteria è ancora oggi contesa fra il tedesco *Gaspar Duiffopruggar*, Bavarese, e gli italiani *Girolamo Virchi* e *Pellegrino da Montichiari*, entrambi Bresciani; ma resta un fatto che la parola *Violino* fu riportata per la prima volta nel dicembre del 1523, nel registro della tesoreria dei Savoia.

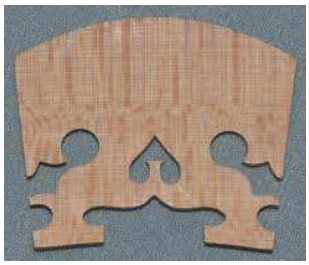


Viola Pomposa *Viola d'Amore*

Il violino appare in Italia nella prima metà del XVI secolo (probabilmente prima del 1530) e, per la precisione, è parente stretto della *Viola da braccio* e della *Lira da braccio*. Prima nasce come violino barocco e poi, per le richieste dei musicisti desiderosi di avere uno strumento più potente e più comodo da suonare, a partire della fine del '700 si trasforma in violino moderno. La differenza morfologica sarà minima e risiede soprattutto nel manico. Quali differenze noteremmo fra un violino barocco ed uno moderno, se li osservassimo contemporaneamente? Il manico del violino barocco (fig.1) è più spesso, più corto (e più corta anche la tastiera) e meno inclinato rispetto al violino classico (fig. 2), il ponticello è diverso; le modifiche poi apportate saranno motivate dall'evolversi della tecnica (manico e tastiera più lunghi, manico più sottile) e dall'ingrandirsi sia dell'organico delle orchestre che dei luoghi usati per i concerti (maggior angolazione del manico, per avere più suono).

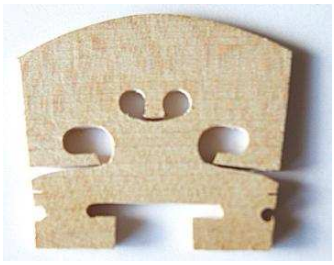






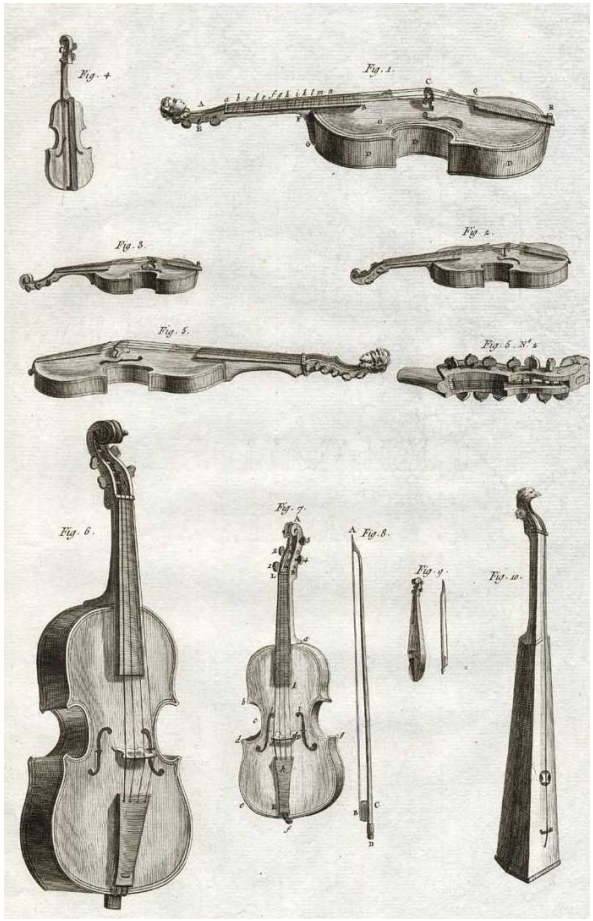
violino barocco e il suo ponticello





violino classico e il suo ponticello

Saranno proprio gli italiani a portare il violino all'apice del suo sviluppo con *Andrea Amati* (1505-1577) e *Antonio Stradivari* (1644-1737). Difficile, comunque attribuire con certezza la paternità del violino inteso modernamente, che potrebbe invece appartenere al bresciano *Gasparo Bertolotti* detto *Gasparo da Salò*. Su tutto ciò saremo più precisi e particolareggiati più avanti.



La famiglia degli archi secondo la famosa *Encyclopédie* di *Diderot* e *D'Alembert* (1745) ove si notano alcune viole da braccio



Fino alla metà del XVIII secolo il violino viene suonato in posizione libera. Posizionarlo sotto il mento non è ancora una regola fissa; con l'arrivo della mentoniera (la prima si fabbricherà nel 1830) il violino verrà tenuto sempre di più tra la spalla e il mento anche grazie alla spalliera, permettendo così di far scorrere sulla tastiera la mano sinistra, finalmente liberata dal compito di dover anche sostenere lo strumento.



Antonio Stradivari, "Il Messia" (1716)

STORIA DEL VIOLINO

L'origine del violino non è localizzabile, difatti svariati strumenti concorsero alla sua formazione. In Europa la *Viella* fu sempre imbracciata alla maniera del violino e il suo arco impugnato con il palmo in giù come si fa oggi. Altre caratteristiche del violino apparvero occasionalmente negli strumenti ad arco dal XIII secolo in avanti: il piano con curvatura centrale e depressione verso l'esterno, gli orli sporgenti, i piroli laterali e anche le quattro corde. Qui di seguito si osserva l'opera *Cristo in gloria alla corte celeste*, dettaglio con angeli musicanti, di *Fra Beato Angelico (1387-1453).*



Alla fine del '400 molte di queste caratteristiche si trovano combinate insieme. Ad esempio, uno strumento raffigurato su un arazzo francese di quel tempo presenta tre curve distinte, piroli laterali e quattro corde, viene tenuto contro la spalla sinistra e suonato col palmo in giù. Una delle più significative fonti letterarie è l'opera *Remède de Fortune* del poeta e musicista francese *Guillaume de Machaut* (sec. XIV), nella quale vengono enumerati alcuni strumenti di varia natura quali viella; ribeca; citola; arpa; tromba; corno; flagioletto; flauto a tre buchi; cornamusa; naccheroni; tamburo.

Da notare la viella fra i due liuti in
Piero della Francesca (1416-1492)









Affresco nel Duomo di Cortona

San Zaccaria, Venezia, di Giovanni Bellini (1505)

La *viola* non fu il solo strumento a contribuire alla formazione del violino. Anche la *Ribeca* medievale costituì un fattore importante nella sua evoluzione. Al principio del '500 questo antico strumento orientale non aveva posto nella musica seria. Diciassette anni dopo le ribeche, o *kleinen geinen*, ricevono la medesima importanza che viene data alle *grosse geinen*, o viole. In lingua tedesca antica le viole sono chiamate *wälsche* che tradotto significa *italiane* e sono strettamente legate ad un terzo genere di strumento *polische geigen* (viole polacche). Tutto questo conferma uno stretto contatto tra lo strumento polacco e il

violino tanto da ritenere la sua origine polacca o che in questa nazione vi fossero artisti che primeggiavano nel suonarlo. Già nel 1528 alcune ribeche avevano iniziato ad abbandonare la loro forma orientale, ne sono testimonianza due tavole illustrate da *Agricola*, una rappresenta l'usuale forma di ribeca, l'altra quella delle *grosse geigen*, o viole, dimostrando la prima mescolanza dei due tipi. Nel 1533 uno scrittore italiano, Giovanni Maria Lanfranco menzionò su "Scintille di musica" una similare famiglia di tre modelli di diversa misura e denominò i componenti *violette ad arco senza tasti o violette da braccio.* Tranne il basso che aveva quattro corde, queste violette ne avevano tre. Alcuni anni dopo il pittore italiano *Gaudenzio Ferrari* decorò la cupola del *Duomo di Saronno* nel *1535* con un grande affresco che rappresentava un coro celeste e, tra gli angeli che cantano e suonano, ve ne sono tre con un insieme di *violette da braccio* (qui di seguito):









Ciò dimostra come il violino esistesse già nella prima metà del ‘500, anche se con tre corde soltanto; la quarta corda inizierà ad essere aggiunta solo nella seconda metà del '500. Le fonti più antiche riguardanti il violino ci permettono di far quindi risalire la sua nascita all'inizio del XVI secolo. I primi esemplari (i cosiddetti *protoviolini*) erano probabilmente soltanto un'evoluzione di strumenti ad arco preesistenti. Erano costruiti in "famiglie" comprendenti 3 taglie diverse di strumenti, approssimativamente corrispondenti alle tessiture di soprano, contralto o tenore, e basso.

Anche se “violino” è un termine italiano pare tuttavia che, anche prima che gli italiani lo riconoscessero come strumento guida esso avesse un posto preminente nel *balletto francese;* infatti un'orchestra di violini era stata formata per la prima volta da un esecutore italiano, *Baldassarre da Belgiojoso,* con lo scopo di accompagnare i *ballets de court* verso la metà del '500. Nella prima parte del XVI secolo, il soprano ed il contralto di viola da braccio avevano solamente tre corde, mentre per il basso si trovavano accordature sia a tre che a quattro corde, secondo i trattati dell'epoca, arrivando talvolta fino a cinque in alcune fonti iconografiche. E’ grazie a queste testimonianze pittoriche che sappiamo come la forma esterna del violino non sia cambiata dal XVII secolo ad oggi; solo alla fine del XIX sono state modificate alcune caratteristiche costruttive secondarie in funzione della musica da eseguire. Gli strumenti costruiti prima del 1800 sono stati quasi tutti modificati secondo le nuove esigenze, quindi oggi tutti i migliori strumenti antichi sono molto lontani dallo stato originale.

Vi è tuttavia un movimento di interpretazione della musica del passato secondo la prassi esecutiva dell'epoca che utilizza strumenti costruiti tra il XVI ed il XVIII secolo rimessi nell’ipotetica condizione d'origine, o eventualmente copie di strumenti dell'epoca. Il violino che presenta tali caratteristiche è comunemente detto violino barocco.

A partire dalla metà del XVII secolo, l'arte della liuteria si irradia in tutta Europa. Solo per ora (più avanti saremo più specifici) ci limiteremo a dire che si formano importanti "scuole", con caratteristiche omogenee al loro interno, quali alcune particolarità nella forma o nella tecnologia costruttiva, oppure un particolare colore della vernice. Cremona rimane il centro più importante dell'arte liutaria: vi lavorano il figlio di *Girolamo Amati, Nicola*, vero capostipite della liuteria classica cremonese, ed i suoi discepoli, *Antonio Stradivari, Andrea Guarneri, Giovanni Battista Ruggeri* e *Francesco Rogeri*. Ancora tra i maggiori liutai cremonesi si deve ricordare *Giuseppe Guarneri*, detto anche *”del Gesù*”, e gli allievi di Stradivari, i figli *Omobono* e *Francesco,* e *Carlo Bergonzi*. Sempre in Italia, vera culla della liuteria, abbiamo a Brescia *Gasparo Bertolotti*, detto *Gasparo da Salò* (ca.1542-1609) e *Giovanni Paolo Maggini* (ca.1580-1632), a Venezia *Santo Serafino, Domenico Montagnana, Matteo Gofriller, Francesco Gobetti* e *Pietro Guarneri*, a Milano *Giovanni Grancino*, altro discepolo di Amati, i *Testore, Pietro Landolfi*, i *Mantegazza*, a Bologna i *Tononi* e i *Guidanti*, a Firenze i *Gabrielli*, a Napoli *Alessandro Gagliano* (uscito dalla scuola di Stradivari) ed i suoi discendenti, a Roma *David Tecchler* e *Michele Plattner*, a Torino un altro allievo dello Stradivari, *Giovanni Battista Guadagnini* ed i suoi discendenti.

Si sviluppò anche una scuola tirolese, piuttosto indipendente dall'influenza cremonese, con *Jacob Stainer* e la famiglia *Klotz*, il cui capostipite *Mathias I* aveva appreso la professione dallo *Stainer* e dal solito *Nicola Amati*.



Orazio Gentileschi (1563-1639)

Perciò, non rimane agli studiosi che basarsi sui soli documenti, la cui interpretazione è resa più difficile da problemi terminologici. Tuttavia, da questi dati si vede chiaramente che la nuova famiglia di

strumenti ad arco apparve quasi allo stesso tempo in varie parti d'Europa: oltre all'Italia del Nord, in Francia (Parigi e Lione), in Germania (dove *Martin Agricola* segnala nel 1545 la presenza di gruppi di violinisti polacchi), nei Paesi Bassi (specialmente Bruxelles ed Anversa), a Praga.

Si può quindi supporre che il violino sia nato come strumento di musicisti ambulanti, durante i primi decenni del XVI secolo, da una fusione di strumenti diversi, quali le *vielle* e le *ribeche* a tre corde.

Tra questi musicisti possiamo collocare sia i violinisti polacchi citati da *Agricola*, sia i gruppi di polistrumentisti e danzatori di origine ebraica che dalla Lombardia si diffusero fino ai Paesi Bassi ed all'Inghilterra, il cui influsso fu probabilmente ancor più determinante per lo sviluppo della famiglia delle viole da braccio.

Il violino nel XVI secolo era utilizzato principalmente nella musica di danza, tuttavia in Italia molto presto assunse ruoli più nobili, nelle corti o nelle chiese: nel 1530 a Brescia abbiamo la citazione di un violino usato durante una messa e circa dieci anni dopo anche a Venezia troviamo violini in varie "Scuole" e durante le messe e le processioni.

Il primo compositore ad esigere per le sue partiture strumenti ben determinati fu *Giovanni Gabrieli* che nelle sue *Sacrae Symphoniae* (1579) scrisse una parte per violino.

Nella stessa maniera *Lodovico Zacconi* nella sua *Prattica di musica* (1592) fa rientrare sotto il termine di violino sia il violino che la viola. Qui di seguito alcuni particolari da diverse opere di *Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610)*, detto il *Caravaggio*.



Caravaggio (1571-1610), *particolare dal Riposo durante la fuga in Egitto* (1595)



Caravaggio (1571-1610), *il violinista*



Caravaggio (1571-1610), *particolare da Amor vincit omnia* (1602)



Caravaggio (1571-1610), *Il suonatore di liuto* (1596)

Gherardo delle Notti (vero nome *Gerrit van Honthorst*) tra il 1610 e il 1612 visse in Italia, precisamente a Roma, faceva parte dei cosiddetti *caravaggisti di Utrecht*, seguaci del modo di dipingere di Caravaggio e questi violinisti (specie il primo, *Allegro violinista* del 1623) ne sono la conferma, sembra vogliano uscire dal dipinto.





Gherardo delle Notti (1592-1656), *Violinisti* (1623)

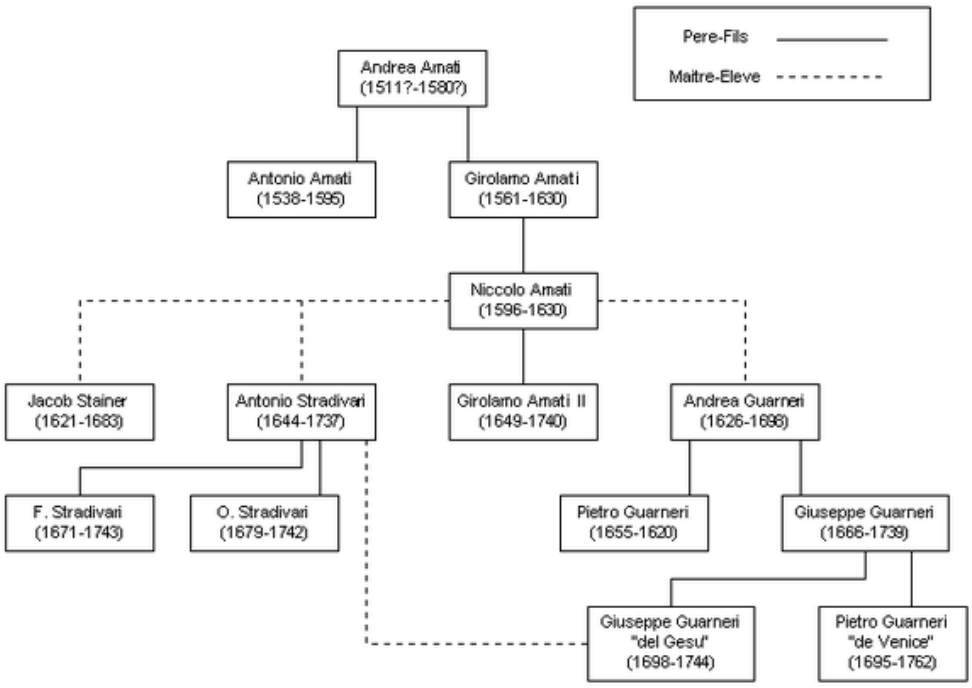


Gabriel Metsu (1629-1667), *Donna seduta al tavolo e uomo che accorda un violino* (1658)



Jan Gerritsz van Bronckhorst (1603-1661), Buona società con un violinista *(particolare)*

LE PRINCIPALI SCUOLE DI LIUTERIA



LA LIUTERIA IN LOMBARDIA

Alla fine del Quattrocento Brescia faceva parte della Repubblica di Venezia, e da questa attingeva gli impulsi culturali che una capitale così vivace sotto molti profili poteva dare. Contraccambiava con un apporto di tipo pratico, tipico della mentalità lombarda, con particolare attenzione alla tradizionale lavorazione del ferro, delle armi e dell'ingegneria.

Tuttavia, l'animo bresciano non era privo di impulsi di tipo musicale, che unito all'industriosità e alla predisposizione alle arti «meccaniche», ha portato ad un'invidiabile tradizione costruttiva di strumenti musicali, nei due settori che per almeno 5 secoli hanno rappresentato un punto fermo della civiltà occidentale, la liuteria e l'organaria, settori che hanno condizionato la nascita della musica moderna in Europa. L'organaria bresciana vanta una tradizione ed una dinastia, gli *Antegnati*, che origina la scuola organaria lombarda, solco nel quale, agli inizi del Settecento dopo l'estinzione dell'operato degli *Antegnati*, si inseriranno i bergamaschi *Serassi* continuando quel valore sonoro fino alla fine dell'Ottocento. La liuteria si evidenzia contemporaneamente all'operato di *Bartolomeo Antegnati*, alla fine del Quattrocento. Nel 1533, con la pubblicazione del Lanfranco, viene marcata una presenza già significativa dei costruttori di strumenti musicali a Brescia.

La famiglia *Micheli* (o *De Michelis*) rappresenta, allo stato dell'arte, il più antico liutaio e la più antica bottega conosciuta, nella quale si fabbricano tutti i tipi di strumenti musicali a corde e ad arco cinquecenteschi. Anche il violino è contemplato verso la metà del secolo. Dopo la morte del capostipite, quel *Zanetto da Montechiaro* citato appunto dal Lanfranco, nella scuola bresciana di liuteria si inserisce *Gasparo Bertolotti* da Salò che con il suo allievo *Gio. Paolo Maggini* rappresenta la definitiva modernizzazione non solo della liuteria bresciana, ma anche di un'idea di suono che tuttora permane. Idea che è stata raccolta, analizzata, riutilizzata anche dai grandi liutai cremonesi del Settecento che avranno il ruolo di definire, circoscrivere, le due direzioni sonore della famiglia del violino.

Cremona si distinse subito grazie all'attività di una sola famiglia, gli *Amati*, che produssero strumenti di alta qualità e pregio, soddisfacendo le richieste di corti italiane e straniere. Quindi si può affermare con

certezza che il fondatore della scuola liutaria cremonese fu Andrea Amati, il capostipite della famiglia, che nacque nel 1505. La più significativa testimonianza della fama raggiunta dalla liuteria Amati nella seconda metà del ‘500 fu l’ordinazione di strumenti destinata alla costituzione di un’intera orchestra per la Corte di Francia. Questi strumenti vengono rifiniti con la massima accuratezza; decorazioni con simboli allegorici e dipinti raffigurano le armi del re di Francia Carlo IX. Grazie a questo evento Andrea Amati raggiunse il vero successo commerciale, e alla sua morte (1577) lascia ai due figli, Antonio e Gerolamo, un'attività e una bottega ben avviata. I due lavorano per molto tempo assieme ed è per questo che sui loro strumenti apposero etichette con entrambi i nomi e oggi sono noti come i “fratelli Amati”. Se il padre Andrea pose le basi di cosa fosse lo strumento violino, fissando canoni e caratteristiche valide ancora oggi, ai figli va il merito di aver lavorato a stretto contatto con musicisti e quindi aver affinato le conoscenze sulle sonorità, sempre realizzando strumenti di altissima qualità. Alla morte di Gerolamo (1630) successiva a quella di Antonio (1607), l’attività viene rilevata dal figlio del primo, Nicolò, che per anni, grazie anche alla sua raffinatezza ed esperienza, diventa l’unico punto di riferimento mondiale, privo di rivali per chi avesse voluto acquistare strumenti di un certo pregio. Dopo la morte di Nicolò nel 1684 il figlio Gerolamo, anche se abile liutaio non riesce comunque ad ottenere lo stesso successo dei suoi predecessori.

Da questo momento il predominio dell’attività liutaria a Cremona e nel mondo passa ad un’altra dinastia familiare, quella dei *Guarneri* che ha come fondatore capostipite Andrea (1623-1698), già allievo promettente di Nicolò Amati. Questa famiglia di liutai sarà attiva per oltre mezzo secolo sia a Cremona sia in altri centri dell’Italia del nord, grazie ai due figli di Andrea: Pietro il primogenito e Giuseppe detto anche “filius Andreae”. Mentre Pietro prosegue l’arte appresa dal padre aprendo una bottega a Mantova, Giuseppe eredita la bottega paterna mettendo in pratica tecniche di eccellente livello. Giuseppe ebbe a sua volta un figlio chiamato anch’egli Giuseppe (1698-1744) che si può ritenere il più celebrato della famiglia, noto anche come “del Gesù”. Giuseppe, figlio e nipote d’arte, viene istruito nella bottega di famiglia e col tempo matura una tecnica e uno stile originali che si distaccano dalla tradizione cremonese. Dopo il 1740 Giuseppe Guarneri, spinto dalla ricerca a migliorare l’acustica dei suoi strumenti realizza alcuni violini dall'aspetto e conformazione totalmente innovativi come il celebre “cannone” di Paganini. E’ in tal periodo che acquisisce il soprannome “del Gesù” derivante da un bollo che riporta una croce con le lettere IHS (probabile segno della sua devozione a Gesù) che applica sulle etichette dei suoi strumenti. Dopo la sua morte le sue opere vengono dimenticate per essere poi rivalutate e apprezzate più tardi, nell’età romantica.



Collezione di strumenti Stradivariani

Quasi contemporaneamente all’opera dell’ultimo esponente della famiglia Guarneri, e precisamente nel 1680, lo sconosciuto *Antonio Stradivari* acquisisce un enorme e lussuoso edificio nello stesso isolato in cui operano e vivono gli Amati e i Guarneri. Di Antonio Stradivari non si conoscono le origini e la

provenienza, né la preparazione; forse è nato a Cremona nel 1644 ca., forse anche lui, come Andrea Guarneri, è apprendista di Nicolò Amati. E' questo il motivo per cui si dice che sia apparso quasi improvvisamente sul mercato cremonese dove in poco tempo acquisisce la supremazia nel settore degli strumenti di grande pregio. La produzione della bottega è rilevante anche dal punto di vista quantitativo ed è presumibile che abbia sostituito ben presto quella degli Amati. Molti i nobili del tempo che si sono rivolti a lui per ordinare strumenti dalle rifiniture di lusso, destinati alle piccole orchestre di corte. Questo genere di produzione risale al primo periodo di attività stradivariana e si rifà ai canoni e ai modelli "Amati"; nel contempo apporta però alcune modifiche nella cassa armonica che si allunga, e nell'impostazione delle bombature del fondo e della tavola. Più tardi, all'età di oltre sessant'anni, Antonio Stradivari modifica ulteriormente il suo modello e lo stile di rifinire: gli strumenti di questo periodo oggi sono considerati i canoni di riferimento nella storia del violino, e fondamentali nella formazione di molti liutai. Oltre che del violino, Stradivari si occupa anche del violoncello introducendo anche qui innovazioni fondamentali: riducendo la forma della cassa armonica ottiene strumenti più maneggevoli favorendo così, la diffusione dello strumento non più solo come accompagnamento ma anche come strumento solistico. Nella sua bottega Antonio Stradivari è accompagnato dai due figli Francesco nato nel 1671 e Omobono nato nel 1679. Quando nel 1737 Antonio Stradivari muore i figli hanno rispettivamente 58 e 66 anni ed ereditando un'enorme fortuna economica non sentono l'esigenza di continuare necessariamente l'attività e comunque la loro produzione da questo momento è caratterizzata da un livello qualitativo assai inferiore a quella del padre. Scompaiono a pochi anni di distanza dal padre, e l'uno dall'altro: Omobono nel 1742 e Francesco nel 1743.

L'anno 1744, con la scomparsa di esponenti delle famiglie *Amati, Guarneri* e *Stradivari*, viene generalmente indicato come la data in cui la grande liuteria cremonese termina, ma in realtà approfondendo gli avvenimenti che la seguirono, ci accorgiamo quanto sia più appropriato parlare di graduale declino più che di fine improvvisa. Le cause di questo declino sono state diverse: alcune famiglie di liutai trasferivano la loro attività in altre città del nord Italia come Torino e Milano; nel contempo in questo periodo storico vi è una forte riduzione nella richiesta di strumenti nuovi. Inoltre assistiamo alla crescita di una concorrenza che probabilmente spinge i liutai cremonesi ad un'attività non più caratterizzata da ricercatezza di materiali e vernici pregiate; essi forse sono solo preoccupati di ridurre le spese dei loro laboratori e i prezzi dei loro strumenti.

La tradizione liutaria cremonese entrerà di diritto nella lista dell'Unesco come patrimonio immateriale dell'umanità! Anche i nostri violini cremonesi entreranno quindi a far parte dei beni da proteggere, con la particolarità che si tratta di una tradizione, di una scuola che continua nel corso dei secoli. Come ha detto l'ex sindaco *Corada*, Cremona è unica al mondo, in essa è nata l'arte della costruzione dei violini nel XVI secolo ed è proseguita sino al XIX, ha dato i natali ai maggiori esponenti della liuteria mondiale come Andrea Amati e famiglia, i Guarneri, e soprattutto Antonio Stradivari.

La grande tradizione dei sommi liutai del passato, non è soltanto una memoria glorificata e immobile, ma è resa attuale dalle numerose istituzioni che ad essa si ispirano: Il Museo Stradivariano, che custodisce l'intera bottega di Antonio Stradivari e conserva forme, disegni e appunti di costruzione di alcuni tra i migliori strumenti del maestro cremonese (alcuni dei quali pervenuti integri sino a noi, cosa che rende possibile l'importantissima esperienza di confronto tra i progetti preparatori e lo strumento nella sua concretezza e che permette lo studio diretto e quindi la sopravvivenza della forma tradizionale cremonese); la Collezione degli Archi di Palazzo Comunale, la più grande collezione pubblica di strumenti ad arco della scuola cremonese, che annovera strumenti appunto di Antonio Stradivari, Amati e Guarneri, per citare soltanto i più prestigiosi; l'Ente Triennale degli Strumenti ad Arco, divenuto ormai un punto di riferimento per il mondo della liuteria internazionale; la facoltà di musicologia, sede staccata dell'Università di Pavia a Cremona, proprio per l'indiscussa vocazione della nostra città a capitale musicale; la Scuola Internazionale di Liuteria, formatrice di specialisti che diffonderanno il metodo cremonese nel mondo; il Consorzio dei Liutai, depositario del marchio "Cremona Liuteria"; e sopratutto le oltre 130 botteghe di liutai che esportano violini in tutto il mondo con enorme successo. Scenderemo ora nel dettaglio.

LA SCUOLA CREMONESE

La famiglia *Amati* divenne presto celebre lavorando per ben quattro generazioni, dalla prima metà del XVI sec.al 1740 circa.

Andrea, il capostipite (1511?-1580?), era figlio dell'artigiano *Gottardo*. I dati biografici suoi e dei suoi figli Antonio e Girolamo rimangono incerti, ma è da ritenersi certa l'ipotesi che sia stato lui l'ideatore del violino autentico, di dimensioni normali e con quattro corde, prima di *Gasparo da Salò*, nato nel 1540. Però la questione rimane insoluta giacché il più antico violino di Andrea giunto sino a noi e custodito nel Palazzo Comunale di Cremona (con lo stemma di Carlo IX di Francia dipinto sul fondo) sarebbe stato costruito nel 1566, mentre il primo violino uscito dalle mani di Gasparo, e cioè il magnifico strumento già posseduto dal violinista norvegese Ole Bull e ora custodito nel Museo di Bergen, risalirebbe al 1562). Comunque appare evidente che Andrea non poté essere stato allievo di Gasparo, di tanti anni più giovane di lui, e che pertanto egli fu l'iniziatore della scuola cremonese. Nei suoi rari violini, di fattura accuratissima, la cassa armonica, per pochi millimetri più corta e più stretta che negli strumenti successivi, è già ben sagomata con curve aggraziate, le *effe* primitive collocate verticalmente, il fondo talvolta in due pezzi, il riccio finemente scolpito, la vernice giallo-dorata o bruno chiara molto trasparente. La voce è dolce e anche intensa. Andrea lasciò pure qualche viola e qualche violoncello.

Antonio, figlio di *Andrea* (Cremona ca.1538-1595), iniziò la propria attività seguendo i modelli paterni. Lavorò con il fratello Girolamo (I) usando l'etichetta *Antonius, & Hieronimus Fr.Amati Cremonen. Andreae F.*

Girolamo (I), (Cremona ca.1561-1630), pur lavorando con il fratello *Antonio*, dimostrava maggiore originalità nelle opere personali. Il formato dei suoi strumenti è piuttosto piccolo, di linee assai armoniose, l'acero del fondo è per lo più di un solo pezzo, tagliato a strati parallelamente all'asse del tronco, le *effe* sono eleganti e strette, la filettatura è collocata con precisione lungo i bordi sottili, la vernice di colore bruno-ciliegia nei primi strumenti diviene in seguito giallo-ambrata, trasparente, molto bella. Anche in questi violini la voce è dolcissima, ma più potente che in alcuni strumenti di Andrea.

Nicola, figlio di *Girolamo* e della sua seconda moglie, *Laura de Medici de Lazzarini* (Cremona 1596-1630, ma secondo alcune fonti 1684), fu senza dubbio il più grande artefice della famiglia e mentre era ancora in vita acquistò ovunque grande fama. Da notare che nei suoi cartellini egli tiene ad apparire non solo *Hieronymi Fil.D, ma anche Antonij Nepos*. Da principio imitò i loro modelli e produsse numerosi esemplari di piccolo formato, ma poi se ne distaccò modificando la forma e i contorni, sino a creare strumenti veramente originali, i così detti *grandi Amati*. Il fondo ha nervature regolarissime, la cassa armonica appare più proporzionata, coi bordi arrotondati, elegantissimi, gli angoli spinti all'infuori, le *effe* allungate e le fasce più alte, la vernice chiara, trasparentissima negli ultimi esemplari è insuperata. Un suo violino del 1658 è conservato a Cremona accanto a quello creato dal nonno. Nicola costruì anche viole, violoncelli e contrabbassi. Fu maestro del saluzzese *G. Cappa*, del cremonese *A. Guarnieri*, del bolognese *G. B. Rogeri*, di *F. Ruggeri* detto il "*Per*", dello *Stradivari*, e forse di *P. Grancino*, fondatore della scuola milanese.

Girolamo (II), figlio terzogenito di Nicola (Cremona 1649-1740), dapprima allievo del padre, si allontanò presto dai modelli paterni e non produsse molti strumenti. I pochi strumenti che ci sono giunti non reggono il confronto con quelli dei suoi antenati. Sembra che al principio del XVII sec. abbia lavorato a Cremona un altro Andrea Amati, forse parente del suo famoso omonimo, invece Nicola Amati, monaco vissuto a Bologna nella prima metà del Settecento, non appartenne alla celebre famiglia cremonese, sebbene abbia costruito strumenti di buona fattura.

Con *Gasparo da Salò* e *Jacob Stainer*, e prima di *Antonio Stradivari* e di *Giuseppe Guarneri*, gli *Amati* hanno dato alla liuteria un contributo di inestimabile pregio, creando le basi per l'opera di numerosi altri artefici. Ben presto i loro strumenti vennero conosciuti ed apprezzati presso la corte di Francia e nelle

principali nazioni europee, e grazie alla loro eccellenza la liuteria italiana si avviò rapidamente verso la conquista di un indiscusso primato.



Antonio Stradivari (qui a lato in una famosa stampa) fu il più famoso allievo di *Niccolò Amati*. Non abbiamo notizie certe sulla nascita di Stradivari, salvo il nome del padre, Alessandro, e la data approssimativa, situata tra il 1644 e il 1649; che sia nato a Cremona, lo si desume dal fatto che nelle etichette si definiva Cremonensis. Senza dubbio, la madre non può essere identificata con la tradizionale Anna Moroni in quanto questa era sposa di un Alessandro Stradivari morto nel 1630, ben prima della nascita di Antonio.

Un violino riportante l'etichetta *Antonius Stradivarius Cremonensis Alumnus Nicolaij Amati, Faciebat Anno 1666*, è l'unica testimonianza di un discepolato presso l'illustre liutaio cremonese Nicola Amati. Il violino e la pertinenza dell'etichetta sono state oggetto di discussione; a favore dell'autenticità si sono espressi Alfred e Arthur Hill, in *Antonio Stradivari: His Life and Work*, un testo del 1902 considerato ancora di primaria autorevolezza, e più recentemente Simone Fernando Sacconi e Charles Beare. Tuttavia, lo stesso Beare, considerando il fatto che i violini dell'anno seguente già contengono il cartiglio standard che egli appose per il resto della vita: *Antonius Stradivarius Cremonensis Faciebat Anno [data]*, senza il riferimento ad Amati, si chiede se non si possa ipotizzare una dichiarazione mendace dello Stradivari, che l'Amati avrebbe imposto di correggere. Dai registri della parrocchia di *S. Agata*, sappiamo che Stradivari si stabilì in quel quartiere di Cremona nel 1667, anno nel quale sposò la sua prima moglie: *Francesca Ferraboschi*; in questa casa nacquero i primi sei figli della coppia, tra i quali Francesco e Omobono, che più tardi furono anch'essi liutai. Gli strumenti che costruì in questo periodo sono chiaramente influenzati da *Nicola Amati*. Sorprendentemente, di questo periodo rimangono solo una ventina di strumenti, quindi si ipotizza che parte del suo lavoro fino agli anni '80 fosse alle dipendenze di altri liutai, ad esempio *Amati* e *Francesco Ruggieri*. La produzione a suo nome è di pregevole qualità, sebbene non geniale. Nel 1680 Stradivari acquistò una casa con annesso laboratorio in piazza San Domenico.

Dopo il 1690, cominciò a mostrare la sua originalità diversificando la propria produzione da quella dei modelli di Amati: migliorò la curvatura, uniformò lo spessore e l'inclinazione del legno e intensificò il colore della vernice. Sapeva scegliere come pochi altri il legno da usare per i suoi strumenti. Secondo Simone Fernando Sacconi (uno tra i massimi liutai e restauratori del novecento) per la preparazione dei legni Stradivari usava un composto di silicato, potassio e calcio. Si ritiene che i suoi migliori strumenti furono costruiti tra il 1698 e il 1730, raggiungendo l'apice della manifattura nel quinquennio tra il 1725 - 1730. Dopo il 1730, molti strumenti portano la firma *sub disciplina Stradivarii*, in quanto probabilmente erano costruiti dai figli sotto la supervisione del padre. Oltre ai violini, Stradivari creò anche arpe, chitarre, viole, violoncelli, bassetti, liuti, tiorbe, viole da gamba di varie taglie, mandole e mandolini, pochette di varie fogge: si stima oltre 1100 strumenti musicali in tutto. Circa 500 - 600 di questi strumenti sono ancora esistenti.

Antonio Stradivari continuò a lavorare fino agli ultimi giorni della sua vita e morì molto vecchio il 18 Dicembre 1737 a Cremona. Venne sepolto nella basilica di *S. Domenico* nella tomba di famiglia che era all'interno della cappella del rosario. Nel 1868, però, la basilica venne venduta dal comune a un privato per 42.000 lire e fu abbattuta dal nuovo proprietario per fare spazio a più moderne costruzioni. Insieme alla chiesa andarono distrutte anche le tombe che essa conteneva. Nell'area in cui sorgeva la basilica ci sono oggi i giardini pubblici di piazza Roma. Una lastra tombale è tutto ciò che resta a ricordo del passaggio terreno del

grande Antonio Stradivari. Della missione quasi “angelica” del maestro, della sua vita dedicata interamente a una ricerca di una perfezione del suono che ha del celestiale, non ci è rimasto altro che lo straordinario prodotto. La caratteristica principale dei violini di Stradivari è la potenza (volume) e la corposità del suono soprattutto nell'eseguire i pianissimo.

I Violini Stradivari sono stati sottoposti a sofisticate tecniche di indagine scientifica per comprendere la struttura fisica dei materiali usati. Comunemente si ritiene che l'altissima qualità di questi strumenti sia da ascrivere alle straordinarie doti artistiche dell'autore, alla scelta del legno e alla miscela di vernici utilizzate. I suoi strumenti sono tuttora considerati i migliori strumenti a corda mai creati e gli esemplari perfettamente integri (50 circa) sono stimati a prezzi altissimi e suonati dai migliori esecutori del mondo. Solo un altro liutaio, *Giuseppe Guarneri del Gesù*, ottenne una reputazione paragonabile fra violinisti e liutai.

Molti studiosi hanno avanzato teorie sulla presunta superiorità degli strumenti di Stradivari, ma i tentativi di identificare una sola componente responsabile della qualità sonora si sono finora dimostrati del tutto insufficienti. Secondo alcuni il "segreto" risiederebbe nella densità del legno, secondo altri nel trattamento chimico del legno stesso, altri ancora sostengono una "formula segreta" della vernice. Un gruppo di ricercatori di Londra, dopo aver analizzato i frammenti di un violoncello realizzato dal maestro nel 1711, è giunto alla conclusione che il segreto della vernice debba essere fatto risalire alle ceneri vulcaniche della regione cremonese. Secondo uno studioso del Texas, le vernici usate erano arricchite con cristalli minerali submicroscopici; ne sono stati individuati 22, ma ve ne sarebbero ancora altri. Secondo quanto finora scoperto, Stradivari, al fine di rinforzare la struttura del legno, usava una preparazione vitrea: un composto di potassa, salice e carbone. Dopo una lunga esposizione a questo composto, il legno diveniva quasi cristallizzato e ciò gli conferiva un eccellente resistenza al tempo. A questo punto però la vernice non poteva essere applicata direttamente perché avrebbe reagito chimicamente col primo strato. Così Stradivari applicava un secondo strato: un isolante composto da albume, miele, zucchero e gomma arabica. Infine stendeva un sottile strato di vernice che non entrava in profondità nel legno del violino. Secondo questo studio, il trattamento del legno serviva anche alla sua conservazione contro parassiti e muffa.

Al contrario, un altro studio sostiene che proprio l'aggressione della muffa darebbe speciali qualità sonore al legno stradivariano, tanto che si è tenuto un *blind test* in cui si è messo a paragone un violino Stradivari ed uno moderno costruito con legno trattato con muffa e questo secondo strumento ne è risultato vincitore. Per i suoi strumenti, Stradivari utilizzava l’acero dei Balcani nella realizzazione del fondo, delle fasce e del manico; l’abete rosso della *Val di Fiemme* per la tavola. La leggenda racconta che egli facesse rotolare i tronchi e che ne ascoltasse il suono per scegliere i migliori. La straordinaria capacità del maestro di “ascoltare” il legno sarebbe però stata aiutata anche da un fattore esterno: la glaciazione, un periodo di freddo intenso e di clima rigido, che interessò l’Europa continentale tra il XVII e la prima metà del XVIII secolo.

Qui entra in gioco il fattore “fortuna”. Secondo una teoria, le particolari condizioni climatiche portate dalla glaciazione avrebbero causato una diminuzione dell’attività foto-sintetica delle piante, riducendone la crescita e aumentando la compattezza e l‘elasticità del legno. Grazie a queste caratteristiche, Stradivari avrebbe avuto la possibilità di usare legni privi di imperfezioni. Tuttavia, questa teoria non è convincente in quanto anche tutti gli altri liutai suoi contemporanei dovrebbero ugualmente aver beneficiato dell'evento climatico.

Ricapitolando, parlando della Liuteria in Lombardia, possiamo veramente affermare che il suo ruolo fu fondamentale nell’ambito culturale mondiale; a tal riguardo l’iscrizione all’Unesco rafforzerà e valorizzerà la conoscenza e la visibilità culturale aumentando il prestigio dei violini costruiti a Cremona e darà rilevanza all’immagine della città con un conseguente ritorno socio-economico.

Nel resto della Lombardia, e in particolare a Milano, sarà la famiglia *Mantegazza* a proseguire la grande tradizione cremonese. In seguito la famiglia triestina dei *Bisiach* lavora a Milano, dove influenzerà in maniera decisiva tutta la liuteria della seconda metà dell'ottocento e tutto il novecento italiano. Dal 1890 al

1946 è *Leandro Bisiach* il punto di riferimento della scuola milanese proseguita dai quattro figli *Giacomo, Leandrino, Andrea* e *Carlo*. Sono molti gli allievi di Leandro Bisiach che hanno avuto un grande successo come *Sesto Rocchi*, *Gaetano Sgarabotto*, *Pietro Borghi, Celestino Farotto, Celeste Farotti, Camillo Mandelli da Calco* e *Giuseppe Pedrazzini*.

Sono di particolare prestigio gli strumenti di *Ferdinando Garimberti* e *Giuseppe Ornati*. Tra i liutai "minori" milanesi si possono citare: *Novello Novelli, Giovanni Galimberti, Erminio Farina, Ambrogio Sironi, Erminio Malaguti, Benigno Saccani* e *Piero Parravicini*. Anche se di origini cremonesi, di grande importanza per l'intero novecento sono da ricordare le famiglie: *Antoniazzi*, formata dal padre *Gaetano* e dai due figli, *Romeo e Riccardo*; *Rovescalli*, formata da *Azzo, Manlio* e *Tullio*. Nello stesso periodo sono attivi a Cremona liutai non molto famosi come *Carlo Bosi*, Romedio Muncher, *Aristide Cavalli* e *Giovanni Pizzamiglio*. A Brescia e Mantova lavorò *Stefano Scarampella* amatissimo dai musicisti contemporanei per la raffinatezza sonora delle sue opere.

LA LIUTERIA IN VENETO

Molti considerano quella veneziana la terza scuola liutaria italiana per importanza. La peculiarità di questa scuola è che non esistano liutai autoctoni ma grazie a un'immigrazione dalla bassa Sassonia e con la creazione del ghetto di Venezia, questa città diventa a livello numerico la più ricca come numero di liutai.

È fondamentale l'apporto della liuteria germanica, che influenza stile e idee di costruzione ma che si mescola con un gusto tipicamente italiano; i liutai più rappresentativi di questo ricco periodo veneziano che inizia a fine '600 e termina nei primi anni del '800 sono *Matteo Goffriller, Domenico Montagnana, Pietro Guarneri, Michele Deconet, Giorgio* e *Santo Serafino* e la Famiglia *Pelizzon*.

Con l'inizio dell'ottocento Venezia perde la supremazia economica sull'adriatico. Anche la produzione liutaria subisce un ridimensionamento, fino all'arrivo di *Eugenio Degani* nella seconda metà dell'ottocento. A Vicenza lavorarono *Giacinto Santagiuliana* e *Giovanni De Lorenzi* con l'allievo *Francesco Lazzaretti*. Nello stesso periodo lavorarono in veneto *Giovanni Fabris, Ettore* e *Igino Siega*, il dottor *Gaetano Chiocchi* e *Pippo Santanastasio*.

LA LIUTERIA IN PIEMONTE

In Piemonte nella seconda metà dell'ottocento sono *Francesco Pressenda* e *Joseph Rocca* a raccogliere la grande eredità di *Giuseppe Guadagnini* che all'epoca lavorava esclusivamente per il *Conte Cozio di Salabue*, proprietario di tutti i cimeli Stradivariani.

I continuatori dell'esperienza piemontese saranno poi *Carlo Giuseppe Oddone* e *Annibale Fagnola*. Nel novecento infine avremo *Plinio Michetti, Pietro Gallinotti, Silvio Tua, Giovanni Gaida, Evasio Emilio Guerra* e *Arnaldo Morano*.

LA LIUTERIA IN LIGURIA

Nella liuteria Ligure della seconda metà del '700 spiccano i lavori di *Paolo Castello* che, col loro colore giallo-ambrato, ricordano la liuteria barocca. Altri liutai di questo periodo sono: *Raffo Cipriani, Bernardo Calcagni, Gieseppe II Cavalleri* e *Ludovico Rastelli*. La fine dell'ottocento e l'inizio del novecento sono i periodi di liuteria più florida in Liguria grazie all'apporto di *Cesare* e *Oreste Candi, Eugenio Praga, Lorenzo Bellafontana, Giuseppe Castagnino, Paolo De Barbieri, Giuseppe Rocca, Plinio Michetti, Giovanni Battista Gaivisso, Giuseppe Lecchi, Erminio Montefiori* e *Arrigo Tivoli Fiorini*. Fra tutti, *Nicolò Bianchi* fu uno dei più rappresentativi e apprezzati artigiani dell'epoca, insegnando a Parigi l'arte liutaria a *Stefano* e

Giuseppe Scarampella. Grazie ad un gusto molto personale divenne famoso *Enrico Rocca*. Una delle caratteristiche ricorrenti per riconoscere gli strumenti Liguri sono le controfasce continue, novità introdotta da *Cesare Candi* nei primi anni del '900 nonché il modello di chiara ispirazione Paganiniana.

LA LIUTERIA IN EMILIA ROMAGNA

In Emilia Romagna, la scuola Bolognese è, per tutto il '900, la scuola di riferimento. Il caposcuola è *Raffaele Fiorini* che, già attivo a metà '800, riesce a creare attorno alla sua figura un importante numero di liutai professionisti di altissimo livello e gusto. Da citare in primo luogo il figlio *Giuseppe Fiorini* che, nonostante producesse un esiguo numero di strumenti, riuscirà a raggiungere eccellenti qualità sia sonore che estetiche.

Quasi ogni città emiliano-romagnola ha un maestro di riferimento: a Ferrara lavorarono *Luigi* e *Ettore Soffritti*, anche se di scuola bolognese; loro allievi furono *Anselmo* e *Orsolo Gotti* e il Professor *Giuseppe Pareschi*; a Imola, *Luigi* e *Primo Contavalli*, a Forlì, *Luigi Paganini* e il figlio *Giuseppe II*, a Castel Bolognese, *Nicola Utili*, a Ravenna, *Luigi Mingazzi*, a Rimini *Marino* e *Mario Capicchioni*, a Cesena, il talentuoso *Arturo Fracassi* che si dedicava anche alla costruzione di archi, a Modena, *Paolo Bassi* e a Faenza, *Francesco Lassi*. Nel panorama bolognese sono da citare *Augusto* e *Gaetano Pollastri*, *Armando Monterumici*, *Cesare Candi* che nel 1900 si trasferì a Genova dando vita a un nuovo stile liutario. A Pieve di Cento erano attivi in questo periodo *Luigi Mozzani* e *Carlo Carletti* con i figli *Orfeo* e *Natale.*

LA LIUTERIA IN TOSCANA

Grande era la tradizione liutaria in Toscana già nel Rinascimento quando la famiglia dei Medici incominciò a collezionare strumenti. Il commercio di strumenti ad arco italiani in Francia fu facilitato dalla figura di Caterina dei Medici commercializzando inizialmente i lavori della famiglia Amati e quelli di Stradivari in seguito. Gli strumenti della famiglia Amati influenzarono completamente la produzione liutaria toscana nei secoli XVI e XVII sia nel metodo costruttivo sia nell'aspetto estetico. Da ricordare in questo periodo sono *Lorenzo* e *Tommaso Carcassi, Giovan Battista Gabrielli, Antonio e Onorato Grangnani, Bartolomeo Bimbi* e *Bartolomeo Castellani*. Dall'ottocento si nota un declino della liuteria toscana che è rappresentata solamente da *Luigi Cavallini, Giuseppe Baroncini* e *Serafino Casini*. Nella seconda metà dell'ottocento la produzione liutaria rifiorisce grazie a due imprenditori di successo come *Luciano* e *Mario Castellani* che assumono come capo laboratorio *Giuseppe Scarampella*. Altri liutai significativi sono: *Valentino De Zorzi, Silvio Vezio Paoletti* e *Igino Sderci*. Dalla fine dell'ottocento e per tutto il novecento un importante punto di riferimento per la liuteria toscana sarà *Carlo Bisiach* che, sposando la figlia del conte *Chigi* (mecenate dell'*Accademia Chigiana*), inizia una grande carriera come commerciante.

LA LIUTERIA NEL LAZIO

Nel Lazio è Roma il fulcro della produzione di strumenti ad arco. La scuola napoletana influenzerà fortemente lo stile e la tecnica di questa regione. Per quasi tutto il settecento la liuteria Romana è appannaggio di liutai provenienti dalle regioni germaniche. Tra questi: *Horil Jacob, Michael Platner* e *David Tecchler*. Allievi di questi ultimi sono *Luigi Amici, Francesco Emiliani* e *Angelo De Rub*. Nel novecento sono da ricordare: *Antonio e Giuseppe Sgarbi, Giasone Tomasucci, Felice Vittozzi, Giuseppe Rossi, Giuseppe Nupieri, Giuseppe Giacchetti, Rodolfo Fredi, Olvino Domini, Giorgio Corsini, Biagio Caruana Marsigliese, Giovanni Capaldo, Fausto Maria Bertucci, Rodolfo Marchini, Raul* ed *Enrico Politi* e *Simone Fernando Sacconi* che si trasferì successivamente al lavorare negli Stati Uniti d'America.

È infine da citare anche *Giuseppe Lucci* che, grazie all'iniziale esperienza lavorativa nella zona romagnola dove fu allievo di *Nicola Utili*, diede una svolta storico-artistica alla liuteria romana di tutto il novecento.

LA LIUTERIA IN CAMPANIA

Anche se pochi strumenti napoletani sicuramente databili prima del 1680 sono giunti sino a noi, è certo che la liuteria ha, a Napoli, origini antichissime. Una recente ricerca sui liutai napoletani non viventi ne ha identificato circa 150 a partire dalla seconda metà del 1600, a dimostrazione di quanto la nobile arte di costruire strumenti musicali si sia mantenuta viva, senza interruzioni, fino ai nostri giorni. Napoli è ben nota nel mondo per la antica tradizione di costruire eccellenti e ricercati strumenti a plettro o a pizzico come liuti, mandole, mandolini, mandoloncelli, chitarre, lire, etc., e numerose sono le famiglie napoletane che hanno tramandato ai propri figli, nei secoli, questa arte. Strumenti a plettro e a pizzico delle famiglie Fabricatore, Filano, Vinaccia, Calace, così come quelli di tanti altri liutai napoletani, sono entrati nei musei di storia della musica in tutto il mondo e sono ricercati da professionisti e collezionisti sia per la raffinata e impeccabile fattura che per le straordinarie qualità sonore. L'abitudine poi di impreziosire questi strumenti con inserti in madreperla, tartaruga e avorio, e di dotarli di meccaniche fatte a mano e spesso incise da abili artigiani, ha reso tali strumenti dei veri gioielli dell'artigianato campano.

E' ancora ben noto che, dopo il ‘700, mentre in altre città italiane l'arte liutaria ha subìto un’interruzione per periodi più o meno lunghi e a volte anche completa, Napoli è stata culla di una lunga e costantemente viva tradizione liutaria nei secoli. I liutai napoletani, a differenza di quelli di altre scuole, raramente erano specializzati nella costruzione di un singolo tipo o famiglia di strumenti, più spesso essi costruivano un po' tutti gli strumenti a corde: mandolini, mandole, mandoloncelli, chitarre, liuti, tiorbe, violini, viole, celli, etc. Dei circa 150 liutai napoletani identificati, solo un terzo ha costruito esclusivamente o saltuariamente strumenti ad arco. Pur essendo quindi limitato il numero di maestri operanti a Napoli in questi secoli, essi, sempre instancabili lavoratori, occupano un posto preminente nella liuteria internazionale sia per il gran numero di strumenti prodotti, sia per le grandi qualità sonore degli stessi, assolutamente non inferiori a quelle di altre scuole italiane o straniere.

Non dobbiamo inoltre dimenticare che nel '700 a Napoli vi erano le migliori fabbriche di corde di minugia e che lo stesso Paganini si riforniva di corde in questa città. E' ancora a Napoli che ai primi del '900 vengono per la prima volta realizzate e commercializzate le corde in acciaio per strumenti ad arco ad opera di *Vincenzo Gagliano*. Se scarsissime sono le notizie sulle maggiori famiglie di liutai napoletani settecenteschi, nulla è mai stato pubblicato sui liutai napoletani dell'800 e del primo '900, spesso considerati a torto "minori". Nè esiste alcuna pubblicazione o articolo che tratti della scuola napoletana in generale, illustrandone in modo analitico le caratteristiche peculiari che la distinguono in modo inequivocabile dalle altre scuole italiane.

L'accezione comune secondo cui la liuteria ad arco napoletana discenda direttamente da quella cremonese (essendo il capostipite della famiglia, *Alessandro Gagliano*, andato a bottega a Cremona dal "sommo" *Stradivari*) è vera ma imprecisa. Esiste difatti l’evidenza secondo cui l'arte di costruire strumenti ad arco era già da tempo patrimonio di questa città e che il ritorno a Napoli di Alessandro Gagliano, avvenuto intorno al 1695, abbia solo dato un nuovo e forte impulso alla nobile professione. A testimonianza di una preesistente attività liutaria nella nostra città, ricordiamo che sono noti nel mondo liutario alcuni splendidi strumenti di *Mathia Popeller*, autore di origine tedesca, costruttore di violini, viole e violoncelli, operante a Napoli a fine '600-inizi '700. Viene anche riportato operante a Napoli agli inizi del '700 Santo Giovanni, costruttore di strumenti ad arco su modelli Amati e, ad ulteriore testimonianza è da osservare che anche strumenti di metà '700, e quindi contemporanei ai Gagliano, come ad es. alcuni strumenti di *Tomaso Eberle*, che risulta aver anche lavorato nella bottega di *Gennaro Gagliano*, sono da considerare di scuola "pre-Gagliano" in quanto di chiara ispirazione Amati, e nè i Gagliano nè i loro successori si sono mai rifatti ai modelli di questo autore.

Anche se la liuteria ad arco napoletana viene fatta risalire, come abbiamo detto, ad Alessandro Gagliano, egli viene spesso incluso negli autori cremonesi. Ma studiando gli strumenti di Alessandro costruiti dopo il suo ritorno a Napoli (1695), che non sono pochi, si osserva che mentre i primi sono

praticamente degli Stradivari, in altri vengono già introdotti alcuni elementi distintivi della futura scuola *"napoletana"*.

I figli di *Alessandro, Nicola*, ed in particolare *Gennaro*, vengono comunemente considerati i veri antesignani della liuteria campana. Essi, insieme ai *Ventapane*, pur rifacendosi ai principi costruttivi cremonesi, furono capaci di imprimere agli strumenti caratteristiche di tale personalità ed originalità da essere considerati come di scuola indipendente. Infatti, pur se ogni artista napoletano succeduto ai *Gagliano* ed ai *Ventapane* fu capace di introdurre un qualcosa di originale e personale nei suoi strumenti, (l'originalità è caratteristica peculiare della scuola Napoletana frutto dell'indole del popolo campano) salta evidente, nell'insieme della sua opera, l'influenza che queste due famiglie ebbero su chi continuò a lavorare il legno per produrre strumenti ad arco. I testi "classici" allorchè menzionano *Bairhoff, Circapa, Vinaccia, Filano, Della Corte,* aggiungono: "scuola Gagliano". E chi ha avuto la ventura o la fortuna, essendo sempre più rari, di vedere o di possedere qualche strumento di questi autori, noterà subito che, pur avendo ognuno di essi una forte individualità, provengono tutti, sempre, dal medesimo ceppo. E cosa dire dell'orginalità dei vari *Della Corte, Garani, Iorio, Obbo, Loveri*, della famiglia *Fabricatore*, di *Raffaele Trapani*, di *Verzella*, del grande *Postiglione* e dei suoi discepoli *Desiato, Pistucci, Altavilla, Contino*, etc. Dai più importanti di questi ai meno, da quelli con quotazioni da capogiro a quelli di pregio più modesto, tutti hanno dato al loro lavoro l'impronta "napoletana".

E' questo che crea infatti la differenza tra arte ed artigianato: mentre molti liutai di altre scuole si son rifatti a volte pedissequamente ai grandi maestri del '700 copiando con estrema precisione e fedeltà i loro strumenti, invece i liutai napoletani - nessuno escluso - sono stati sempre capaci di introdurre nei loro modelli uno o più elementi personali ed originali. I liutai napoletani, anche se meno raffinati nell'esecuzione, hanno comunque sempre interpretato, più che copiato. Ed è per questo che vengono spesso trascurati o addirittura ignorati dai così detti "puristi" che valutano la rispondenza ai canoni costruttivi classici ritenuti più importanti dello stesso suono prodotto dallo strumento.

Per comprendere appieno la produzione liutaria napoletana è indispensabile inquadrarla nel tessuto socio-economico in cui i liutai hanno operato. In effetti, gli autori napoletani sono stati spesso accusati di aver usato materiali scadenti per la costruzione dei loro strumenti che ne condizionavano la precisione del lavoro e la bellezza finale. Questo è in molti casi effettivamente vero e deriva dal fatto che *Napoli*, come "città del Sud" è sempre stata una *città povera*, così come *poveri* sono stati tutti *i liutai* di cui parliamo. Di conseguenza, la loro produzione raramente era diretta a qualche strumentista di grido o ai pochi ricchi. Generalmente era la povera gente che acquistava dai liutai strumenti di fattura *povera* ma ottima *voce* con i quali si guadagnavano la vita lavorando come "posteggiatori", ovvero suonando per le strade, nei ristoranti e nei locali pubblici per rallegrare le serate e le cene dei ricchi. La maggior richiesta era pertanto di strumenti economici. E quando i liutai non riuscivano a vendere in città gli strumenti prodotti, si recavano al porto ove molti di essi avevano un permesso per salire sulle navi in sosta per vendere gli strumenti ai crocieristi stranieri o agli emigranti che poi li rivendevano al loro arrivo con un certo guadagno. Questa è forse la spiegazione più logica della massiccia presenza di strumenti napoletani in Europa ed in U.S.A. I liutai napoletani, non avendo la possibilità di acquistare legni e materiali pregiati, si adattavano ad usare una *"tavola per il letto"* o il pezzo di acero nostrano per costruire un fondo, l'abete della Sila per il coperchio, la tavoletta per le controfasce veniva spesso ricavata dalla *"cassetta del pesce"*, o tavole appena sufficienti per un violino di piccola misura erano trasformate in piano di "cello" fatto in vari pezzi giuntati (ad es. un cello di G.B. Fabbricatore fu costruito con tavola in 5 pezzi e fondo in 3 pezzi giuntati). Ma, come dice il Marino, che rimane il massimo esperto di liuteria ad arco napoletana, "quale meraviglia usciva dalle loro mani allorquando, con il classico colpo di genio scolpivano una testina, intagliavano una "effe", o verniciavano uno strumento".

Attribuire con certezza uno strumento ad un determinato autore è sempre stata prerogativa di esperti liutologi. L'etichetta apposta all'interno dello strumento non è mai stata garanzia di autenticità. Oltre ai milioni di strumenti di fabbrica, specie tedesca, costruiti su modelli classici e dotati di false etichette dell'autore copiato, da sempre, *le etichette negli strumenti sono state sostituite con dei falsi o con etichette di*

liutai con più alte quotazioni. Così le opere di *Bairhoff, Eberle, Della Corte, Altavilla*, etc, sono spesso state successivamente etichettate *Gagliano*, quelle di *Contino* sono diventate *Postiglione*, e molti *Gagliano* minori sono stati tutti ribattezzati *Gennaro Gagliano*. Molti liutai, inoltre, avendo a disposizione uno strumento di autore importante, ne facevano una copia, scambiando poi le etichette tra copia ed originale in modo che quest'ultimo portasse un'etichetta falsa, che non ne diminuiva comunque il valore, mentre la copia, dotata di etichetta originale, poteva più facilmente ingannare qualche esperto.

Queste pratiche, comuni a tutto il mondo liutario in ogni epoca, hanno particolarmente afflitto la liuteria napoletana, ma anche questo trova la sua spiegazione nelle condizioni socio-economiche della città ove questi liutai hanno operato, ossia nell'estrema povertà della stragrande maggioranza di essi. La sostituzione delle etichette negli strumenti, specie nel tardo 800 - prima metà del '900, era a Napoli quasi una regola, e non era solo riservata a strumenti antichi, ma apparentemente strano, anche a strumenti contemporanei. Se un autore era maggiormente accreditato di un altro, e conseguentemente vendeva a prezzi più alti, qualche concorrente non esitava a mettere nei suoi strumenti l'etichetta del collega più fortunato.

Si sa bene, infatti, che molti strumenti di *Pistucci* sono stati etichettati da lui stesso come Contino. Quest'ultimo, infatti, avendo aderito al partito fascista al potere in quel periodo storico, era da questo grandemente sostenuto e pubblicizzato nell'alta borghesia. Aveva inoltre partecipato con successo ad alcune competizioni liutarie e conseguentemente, i suoi strumenti, forse unico esempio a Napoli, furano ben quotati anche mentre egli era ancora in vita. Contino era invidiato dai suoi colleghi contemporanei, tutti poverissimi, per le alte quotazioni dei suoi strumenti, e si sa che *Pistucci*, per nulla a lui inferiore, pur di guadagnare qualcosa in più, usava spesso apporre nei suoi strumenti una falsa etichetta di Contino. Non bisogna poi dimenticare le "copie" di *Sannino*. Questo autore, davvero geniale, era in grado di riprodurre con la massima fedeltà gli strumenti dei più grandi maestri, non solo napoletani, ma di tutte le più grandi scuole italiane. I suoi *Gagliano, Ventapane, Guarneri, Stradivari, Montagnana* hanno spesso ingannato i maggiori esperti di liuteria italiani e stranieri. Pertanto si è creata una tale confusione nella liuteria napoletana che oggi è veramente difficile, e patrimonio di pochissimi liutologi esperti, attribuire con certezza uno strumento ad un determinato autore, limitandosi molti "esperti" alla sola attribuzione alla "scuola napoletana". Esaminiamo ora le caratteristiche costruttive della Scuola Napoletana

La tavola e il fondo: Analizzando gli elementi caratteristici della scuola napoletana, troviamo l'uso frequente di legno tagliato tangenzialmente e non di quarto. La tavola non raramente era realizzata in un sol pezzo, ed il fondo, anch'esso spesso in un sol pezzo, aveva scarsa o nulla marezzatura. Ciò deriva dal fatto che, per costruire strumenti venivano spesso usate le "tavole per il letto", le quali erano generalmente in abete (le più economiche) o in acero (le più costose). I nostri padri ricordano bene che durante l'ultima guerra mondiale, dopo i bombardamenti, la povera gente accorreva ove qualche palazzo era crollato per recuperare ciò che rimaneva di utilizzabile. Ed i liutai napoletani recuperavano le tavole di letto con cui avrebbero potuto costruire qualche violino.

Controfasce: La liuteria classica impone che zocchetti e controfasce siano sempre della stessa essenza (abete o salice), possibilmente ricavando il tutto da un unico blocco, in modo da avere gli stessi coefficienti di dilatazione. Come già accennato, nella liuteria napoletana molto spesso le controfasce, erano di essenza diversa dagli zocchetti. Mentre questi ultimi sono sempre, rigorosamente, di abete, le controfasce sono spesso in faggio, legno fino a pochi anni orsono usato in Campania per costruire cassette per il pesce o per la frutta, legno già listellato e quindi più facile da portare allo spessore voluto.

Filettatura: Un'altra particolarità dei violini napoletani è costituita dai "filetti". Negli strumenti più economici questi mancano del tutto o sono sostituiti da sottili scanalature riempite poi con inchiostro nero. Molti altri strumenti del '700 e dell'800 spiccano per l'eleganza dei filetti con il nero sempre molto sottile. A Napoli, per il filetto nero veniva spesso usato non pero tinto come a Cremona ma dell'economica carta nera e qualche liutaio, per risparmiare ancor di più, ha addirittura usato la carta che avvolgeva i maccheroni, la quale non era nera, ma rigorosamente blu scuro, indipendentemente dalla marca dei maccheroni. Questo particolare può essere facilmente rilevato dalla presenza di un alone bluastro intorno alla filettatura, diventata

con gli anni di un affascinante colore grigio-azzurro, in quanto il colorante usato per tingere la carta veniva col tempo parzialmente estratto dalle vernici. Questa caratteristica la si ritrova costantemente nei violini di Nicola II Gagliano ed in alcuni violini di Della Corte e di Pistucci.

Riccio: La particolare scultura del riccio è spesso l'elemento più probante di appartenenza alla scuola napoletana. Non esiste un tipico "riccio napoletano" e solo l'analisi di alcune particolarità della scultura possono permetterne l'attribuzione a questa scuola. Come già detto, infatti, è sempre stata tanto spiccata l'individualità dei singoli liutai napoletani che ognuno di essi ha introdotto variazioni personali più o meno sostanziali rispetto al modello dei maestri. Anche nella lunga tradizione della famiglia Gagliano, mentre troviamo misure e forme della cassa abbastanza costanti, ed "ff" in pratica sempre eguali, i ricci permettono quasi sempre di individuare il componente della famiglia autore del singolo strumento. Analizziamo ora le caratteristiche di un ipotetico "ideale" riccio napoletano, tenendo presente che queste sono le caratteristiche più frequentemente riscontrate nei ricci napoletani in generale, ma che raramente si ritrovano insieme in un singolo riccio. Paragonando questo riccio ideale con quello classico cremonese, da cui teoricamente esso discende, riscontriamo che mentre la chiocciola si sviluppa in quest'ultimo secondo un ovoide posizionato orizzontalmente nello spazio, nella scuola napoletana esso è inclinato di alcuni gradi in avanti ed in basso rispetto allo strumento. Il bottone centrale è in genere posizionato più in basso, con le estremità arrotondate e non squadrate, ed è più largo di alcuni mm (in genere 46-47 mm). La prima voluta è sempre più piccola ma più sporgente, a volte anche di molto, tanto da giustificare pienamente il termine di riccio *con le orecchie* (o *con i baffi*) che ad esso si dà a Napoli, perché tale è l'effettiva sensazione che si percepisce osservandolo. La seconda voluta (specie nei ricci di *Lorenzo Ventapane*) spesso è molto ampia ed in genere è pochissimo sgusciata. Nella scuola cremonese, la cassetta dei piroli, specie osservata posteriormente, ha facce parallele per circa 2/3 della sua lunghezza. Nella scuola napoletana essa ha invece un andamento sempre a cuneo, con facce convergenti per tutta la sua lunghezza, terminando in basso con un arco di cerchio più stretto di quello cremonese. Le dimensioni generali del riccio sono quasi sempre generose (*Gennaro Gagliano, Lorenzo Ventapane*, etc.) ma non mancano esempi di riccio piccolo (*Giuseppe e Antonio Gagliano*), in cui su una cassetta dei piroli di dimensioni 4/4 viene scolpito un riccio di dimensioni tra 1/2 e 3/4 che rispetta, comunque, i canoni estetici della famiglia.

Nocetta: Un'altra particolarità della scuola napoletana, abbastanza costante, è la tipica scultura della nocetta del fondo che raramente è a tutto tondo come nella scuola cremonese, ma più spesso è di tipo "gotico", ovvero più o meno triangolare, ricordando la scuola tedesca da cui esso, e molti altri elementi "napoletani" forse discendono. Non bisogna dimenticare, infatti, che molti antichi autori napoletani (*Popeller, Eberle, Bairhoff*) erano tutti di origine tedesca.

Sottofondo: Pochi autori napoletani hanno fatto uso di mordenti dati come sottofondo, limitandosi i più all'uso di tè o di caffè per meglio evidenziare la marezzatura dell'acero. Merita ricordare *Alfredo Contino* che quasi costantemente ha usato trattare i suoi strumenti con bicromato di potassio, a volte eccedendo tanto nelle concentrazioni che i suoi strumenti con il tempo hanno assunto colorazioni di fondo verdastre. Cosa inusuale, *Contino* spesso trattava anche la tavola con bicromato, con il risultato di ottenere macchie brune in tutte le parti in declivio della tavola ove la fibra, tagliata "di testa", assorbe maggiormente di quella tagliata longitudinalmente.

Vernice: La splendida vernice ad olio (o secondo alcuni di tipo misto) di color oro o ambra scuro che ricopre la maggioranza degli strumenti del '700 e dell'800 è sempre sottile, trasparentissima e resistente al punto da ricoprire quasi sempre interamente gli strumenti giunti ai nostri giorni. E' sorprendente come i maestri napoletani che, come abbiamo detto vengono ritenuti non molto raffinati nell'esecuzione degli strumenti, siano universalmente considerati dei grandi esperti nella preparazione di vernici. Queste, specie nel '700 e nell'800 sono sempre bellissime e solo occasionalmente, negli autori minori del tardo '800, possono presentare occasionali e limitate aree di retinatura, così comuni in strumenti di altre scuole italiane come ad es. quella torinese e quella veneziana. Solo occasionalmente il giallo bruno è stato sostituito dal bruno scuro nelle vernici ad olio mentre non mancano colori inusuali come l'arancio, o il rosso aragosta. Nel tardo 800 e nel ‘900 divennero poi comuni vernici a base alcolica di più facile preparazione ed applicazione.

Concludendo, gli spessori sempre generosi, la particolare forma del riccio con il bottone spostato generalmente in basso e la prima voluta sporgente, il particolare intaglio delle "effe", la sottile filettatura, così come la splendida vernice giallo-bruna o rosso-bruna, sono elementi così particolari da permettere all'occhio esperto di attribuire senza grossi dubbi uno strumento alla scuola napoletana.

LA LIUTERIA IN TIROLO

Jakobus Stainer è stato uno dei liutai austriaci più famosi del suo tempo in Europa prima di Stradivari. Nacque intorno al 1617 ad Absam; gli antenati paterni erano originari del Sudtirolo ed il padre lavorava nelle miniere di sale. La madre *Barbara Pomberger* ed i di lei genitori, *Gioacchino* e *Anna Posch*, erano originari di Absam. La famiglia *Stainer* abitava ad Absam in Breitweg vicino al fabbro. Jacobus frequentò le scuole fino al 1630 imparando probabilmente il latino e conoscendo bene la lingua italiana. Fu mandato da un sacerdote ad Innsbruck, per imparare l'arte della costruzione degli organi da Daniel Hertz; non essendo portato per quel genere di lavoro, fu indirizzato verso la costruzione dei violini. In questo settore è necessaria una buona formazione tecnica, artistica e la conoscenza approfondita del disegno, dell'intaglio e dei materiali; andò a lavorare come apprendista nella falegnameria di un parente, *Hanns Grafinger*. Nel 1644 si recò a Cremona per completare la sua formazione di liutaio, molto probabilmente da Nicola Amati; forse si recò anche a Venezia dove lavorò brevemente presso *Vermercati*. L'anno seguente fece ritorno ad Absam, aprì il suo laboratorio e il 26 novembre sposò Margarete, figlia di George Holzhammer, dalla quale ebbe otto figli. Stainer continuò a produrre straordinari strumenti per i musicisti di corte e per le orchestre del duomo di Innsbruck, Salisburgo, Monaco di Baviera, Norimberga, Bolzano, Merano, Bressanone, Venezia, Kirchdorf, Kromeriz e per la corte di Spagna. Nel 1656 raggiunse il successo ed acquistò una casa, oggi conosciuta come “Casa di Jacobus Stainer”, nella quale costruì i suoi strumenti, tra i quali quello più prezioso, conservato al *Tiroler Landesmuseum* (*Ferdinandeum*) di Innsbruck. Nel 1658 l'arciduca *Ferdinando Carlo d'Austria*, che aveva ordinato degli strumenti, gli conferì l'onorificenza di “Servo dell’Arciduca”, che si estinse nel 1662 con la morte dell'Arciduca; nel 1669 l'Imperatore Leopoldo I del Sacro Romano Impero lo insignì di “Servo Imperiale”. Lo stesso anno venne arrestato ad Innsbruck poiché trovato in possesso di libri sulla riforma luterana; dovette fare un atto di pentimento, anche se, dal 1670 al 1679, continuò a ricevere ordinativi, anche dalla chiesa, per Merano, Schwaz, Salisburgo, Monaco e Norimberga. Nel 1680, probabilmente a causa della persecuzione come eretico, cadde in una sindrome maniaco-depressiva e tre anni più tardi morì ad Absam. La produzione di Stainer può essere divisa in tre distinti periodi: il primo, permanenza in Italia inclusa, dall'inizio fino al 1650; il secondo fino al 1667 ed il terzo fino alla morte. Il primo ed il terzo sono considerati i migliori, soprattutto per la qualità degli strumenti prodotti. I suoi disegni influenzarono la costruzione degli strumenti in Germania, parte dell'Italia e di altri paesi; viene spesso associato ai liutai cremonesi, in particolare agli Amati. Gli strumenti di Stainer sono contraddistinti da un suono insuperabile, dalla tipica forma distinta dall'inarcamento superiore della cassa, dalla cura nei dettagli, con i particolari estremamente ben scolpiti, raffiguranti leoni, angeli o donne ed infine un uso personale della colorazione variabile dall'ambra al rosso arancio. Produsse poche viole, compresa una viola di bordone ed una viola bastarda, e solo alcuni violoncelli che rappresentano una rarità. Stainer ha sempre prodotto i suoi strumenti, più di 300, da solo, e non ha mai voluto apprendisti per non creare una propria scuola e tramandare la sua attività.

Matthias Klotz (1653-1743) nacque a Mittenwald, era il secondo figlio di Urbano Klotz (Vrbanus Cloz, 1627-1691), un sarto, e sua moglie Sophia (m. 1681). Morì a Mittenwald a 90 anni il 16 agosto 1743 come un uomo famoso e rispettato. Probabilmente imparò il mestiere in una bottega della "scuola" Füssen. Questa ipotesi si basa in parte sul fatto che su molte etichette e in molti documenti del tempo riferiti a Matthias Klotz lo si indica come Lautenmachers, che era il termine più comunemente usato fra i liutai di Füssen . Peraltro ebbe modo di affinare le sue capacità in Italia seguendo il liutaio Pietro Railich, che emigrò appunto da Füssen a Padova. Tornato a Mittenwald ebbe modo di stabilirvi la sede della sua attività . Nel corso dei decenni seguenti Matthias Klotz acquisì varie proprietà immobiliari e cambiò più volte la sede della sua bottega, segnali indicatori di un deciso successo negli affari .

Il laboratorio di Matthias Klotz costituì l'inizio della liuteria a Mittenwald; fra i suoi allievi ricordiamo (elencati nell'ordine probabile della loro apprendistato):
Johann Klotz (molto probabilmente suo fratello minore, 1664-dopo 1709)
Andreas Jais (1685-1753)
Georg Klotz (suo figlio, 1687-1737)
Martin Dieffenbrunner (Tieffenbrunner, 1687-dopo il 1720)
Johannes Daenzl (Tentzel, 1692-1728)
Nikolaus Woernle (Woerle, 1695-dopo il 1720)
Sebastian I Klotz (suo figlio, 1698-1775)
Michael Schaendl (suo figliastro, 1698-1749)
Johann Carol Klotz (suo figlio, 1709-1769)
Martin Bader (fl. 1730-1736)
Johannes Jais (figlio di Andreas Jais, 1715-1765).

I suoi più antichi strumenti oggi ritrovati sono datati 1712, quando aveva già 59 anni. Parlando di strumenti sicuramente autentici, oggi sono ancora esistenti solo alcuni violini e pochissimi violoncelli, anche se ce ne sono molti altri di incerta attribuzione. La curiosa mancanza di strumenti verificabili fatti da Matthias Klotz prima 1712 è forse da attribuire al fatto che i suoi strumenti antichi sono semplicemente non identificabili; spesso erano privi di etichetta perché i clienti di quel tempo non gli attribuivano particolare valore; strumenti ad arco ancora non ha avuto lo status di alta erano in seguito di raggiungere. Molti strumenti Klotz inoltre sarebbero stati venduti come falsi strumenti Italiani specie negli ultimi secoli e, dopo le riparazioni maggiori e / o modifiche fatte a loro, non sono più chiaramente identificabili. I suoi strumenti erano così singolarmente unici che è quasi impossibile fare un'analisi comparativa.



Gasparo da Salò *Andrea Amati* *Vincenzo Rugeri* *Antonio Stradivari*



Francesco Ruggeri *Carlo Bergonzi* *Camillo Camilli* *Egidius Klotz*



David Tecchler *Ferdinando Gagliano* *Lorenzo Storioni*



Giuseppe Guarneri del Gesù *Andrea Guarneri* *Giovanni F. Pressenda* *Domenico Montagnana*



Giovanbattista Rogeri



Giacomo e Leandro Bisiach



Giovambattista Guadagnini



Jacob Stainer



Jean-Baptiste Villaume



Simone Fernando Sacconi
(copia Guarneri del Gesù)



Domenico Montagnana



David Tecchler



Francesco Pressenda



Matteo Goffriller



Giuseppe Fiorini *Marino Capicchioni* *Gaetano Sgarabotto* *Cesare Candi*



***Lorenzo** Ventapane* *Michael Platner* *Giuseppe Lucci*

COME SCEGLIERE UN VIOLINO?

Iniziamo col chiarire a chi “vuol comprare” un concetto semplice eppure spesso reso confuso da chi “vuol vendere”: prima di tutto chiedete a voi stessi ‘cosa’ siete. Siete un collezionista o uno strumentista? La cosa è di fondamentale importanza e la chiarisco con una illustrazione: se intendete acquistare un’auto la prima cosa che dovete chiedervi – anche a prescindere da quanti soldi avete in tasca – è cosa intendete farci. Siete un collezionista? Allora una *Maserati* nuova o una *Jaguar* degli anni ’60 possono andare benissimo, ma difficilmente la sceglierete se intendete farci il tassista. In tal caso vi orientereste invece verso un’auto solida ed affidabile, capace di arrivare oltre i 300.000 km.: che so, una *Mercedes*, oppure una *Audi*, che sia nuova oppure poco usata.

Ebbene, con i violini è la stessa cosa: esistono dei costosi strumenti di liuteria, di autori notissimi, che suonano come una padella. Sono buoni per essere appesi a un chiodo in salotto e diventare l’orgoglio di ogni collezionista, ma non valgono nulla per un violinista che voglia anche solo suonarci in orchestra. D’altronde vi sono strumenti a basso costo (ad es. strumenti “di fabbrica” del ‘700, poi spiegherò di cosa si tratta) che hanno una eccellente resa acustica, sono belli da vedersi e costano poco. Un collezionista non li degnerebbe neppure di un’occhiata, ma un violinista cerca “il suono”; è quello che vuole comprare e che pagherà, “il suono”. Pertanto, se siete uno strumentista, non fatevi abbindolare da un venditore che vuol rifilarvi una costosa padella d’autore: non è quello che cercate, è solo quello che lui vuole vendervi.

Occorre poi decidere se rivolgersi al mercato del nuovo oppure no (il prezzo cambia: l’antico costa di più, come per le opere d’arte), o se interessa uno strumento di fabbrica o di liuteria: queste due decisioni iniziali sono a loro volta influenzate, oltre che dalla vostra disponibilità economica, anche dal livello artistico dell’acquirente:

studente iniziale) strumento di fabbrica, meglio non troppo economico altrimenti le inevitabili imperfezioni costringeranno a correggerle sin da subito rivolgendosi ad un liutaio, e così il prezzo finale lievita;

studente avanzato) strumento di fabbrica di qualità o strumento di *atelier* (laboratorio di liuteria ove gli apprendisti realizzano i propri strumenti di studio che, anche se non sono ancora perfetti, già hanno notevoli caratteristiche;

giovane professionista) strumento di autore nuovo o quasi nuovo, meglio se di liutaio vivente (il che consente di recarsi dall' costruttore per verificarne l'autenticità);

professionista affermato) strumento di autore non nuovo, meglio se dotato di certificato di autenticità.

Ci sono da fare alcune osservazioni fondamentali se si decide per uno strumento a seconda che sia:

nuovo) Se è di fabbrica, il suono rimarrà quello che produce sin dall'inizio, quando lo vedete per la prima volta in negozio. Se è di liuteria, invece, il suono può cambiare anche di molto - sia in meglio che in peggio - nel corso dei primi 2-3 anni, dopo di che si stabilizza.

non nuovo) Per quanto appena detto suggerisco, potendo scegliere, di acquistare uno strumento di liuteria che abbia almeno 5 anni, anche se ovviamente il prezzo sale.

antico) Qui si entra in un campo minato: il mercato è saturo di patacche che affermano di essere dei violini antichi di grande autore del passato. Se il loro prezzo è troppo vantaggioso per essere vero, allora è proprio così: non sono veri. Le capacità di "truccare" i violini sono innumerevoli e a volte sofisticatissime; spesso ci cascano anche gli esperti.

COME VALUTARE LE CAPACITA' ACUSTICHE DI UN VIOLINO?

Dopo aver selezionato un buon numero di violini che vi interessano organizzatevi per testarli. Se potrete farvi accompagnare da un amico capace di suonare lo strumento, vi servirà solo un taccuino; altrimenti, se sarete soli, servirà anche un registratore.

Anzitutto partite dall'assunto: chi vende ha fretta, chi compra non deve MAI avere fretta. Quindi pretendete di poter suonare a lungo con lo strumento che vi si propone, almeno un paio d'ore ognuno, meglio se qualche giorno. Sul taccuino, per ogni strumento, farete uno schema di questo tipo:

struttura	suonabilità	qualità suono	quantità di suono	totale

- Nella prima colonna "struttura" annoterete eventuali danni strutturali (tarli, crepe, fessure riparate o meno) e attribuirete un voto da 1 a 10.
- Nella seconda colonna "suon abilità" attribuirete un voto da 1 a 10 alla facilità con cui lo strumento di fa suonare (facilità e prontezza di emissione del suono, manico sottile o troppo grosso, ecc.)
- Per la terza e la quarta (intuibili) ancora una volta attribuirete un voto da 1 a 10.
- Per le valutazioni delle prime 2 colonne dovete suonare voi lo strumento; per le altre due è meglio che lo suoni qualcun altro e che voi lo ascoltiate ad almeno 5 metri di distanza (o, se siete soli, che registriate a distanza di almeno 5 metri il suono che producete). Ovviamente in entrambi i casi assicuratevi di non utilizzare un ambiente troppo ricco o troppo secco; l'ideale è che tutti gli strumenti che proverete abbiano modo di suonare in ambienti acusticamente simili.
- Il totale vi indicherà il valore reale di uno strumento riferito al suono ed alla sua integrità, a prescindere dal presunto nome del liutaio che lo ha realizzato.

QUANTO FIDARSI DI UNA ETICHETTA?

Molti acquirenti sono influenzati dal nome sull'etichetta di un violino o marchiato su di un arco. A volte queste indicazioni sono autentiche, a volte no. La pratica di inserire etichette false o marchi fasulli risale a più di 300 anni fa. Non si può pensare che uno strumento od un arco siano davvero il lavoro del liutaio il cui nome appare all'interno dello strumento esclusivamente in virtù dell'indicazione che appare.

Questa diventa – forse – un fattore importante solo quando si considera un violino già autenticato e dal costo notevole. I nomi di Antonio Stradivari e Giuseppe Guarneri sono i migliori esempi di questa pratica di etichettatura falsa; in effetti la loro morte sembra non averli trattenuti dal continuare a fare violini. Un liutaio esperto od un perito professionista non daranno peso a quello che è indicato su un'etichetta, ma sicuramente cercheranno ulteriori prove di paternità dello strumento secondo quanto appurato da altri esperti nel corso degli anni e documentato da esempi fotografici (in Internet, sulle Enciclopedie di Liuteria, ecc.).
Solo questi potranno essere gli indizi chiave per l'autenticazione di uno strumento, e anche quando tutto il lavoro sarà concluso potremmo non avere ancora la certezza.



Oggi, grazie alla tecnologia moderna, realizzare una falsa etichetta è molto più facile. Basta eseguire la scansione di una etichetta da un libro, stamparne una copia su una stampante e incollare l'etichetta così realizzata all'interno dello strumento, e non c'è neppure bisogno di aprirlo. In passato era più complesso: si doveva scriverla a mano e farla sembrare stampata con lo stesso stile del liutaio, oppure realizzarla partendo da una fotografia, usare poi una lastra tipografica da cui realizzare la matrice per, infine, stamparla.

Oggi sia su eBay che in tutto Internet vediamo strumenti presentati come la produzione autentica di vari liutai famosi, sia antichi che moderni. Certo, un occhio esperto può subito individuare un "falso" notando come siano inappropriati lo stile del modello, o la vernice, o il colore, ecc. Ma un potenziale acquirente corre un rischio molto elevato. Forse è un falso, e anche se lo fosse non sapremo mai se lo stesso venditore ne sia consapevole o meno.

Anche gli archi soffrono di questo tipo di false dichiarazioni. Celebri archettai francesi e tedeschi vengono molto spesso copiati, se addirittura non vengono timbrati archi altrui con nomi famosi. Un elemento di identificazione è di solito il timbro a fuoco impresso sul lato esterno della bacchetta. Alcuni dei migliori falsi sono stati realizzati durante le due guerre mondiali a *Markneukirchen*, nella Sassonia tedesca. Alcune di queste copie eccellenti hanno confuso anche gli esperti più esperti. Oggi un arco può essere stampato facilmente con una macchina di stampa a caldo a caratteri mobili. Anche in questo caso Internet testimonia la diffusione dei falsi, dalla moderna produzione cinese agli antichi falsi tedeschi.

Ci sono poi anche i nomi di fantasia, nomi commerciali che non individuano un reale archettaio, ma solo provvedono al "riconoscimento del marchio.

Se state valutando di acquistare un arco di valore, cercatene il nome in una enciclopedia di liutai e controllatene le descrizioni complete dei loro lavori. Naturalmente non sempre è possibile avere informazioni su tutti, forse perché sono troppo giovani o perché la loro produzione è molto limitata. Cercarne il nome su un motore di ricerca in Internet probabilmente vi darà sufficienti informazioni per prendere la vostra decisione.

Un esempio: il nome *Emile Duprée* stampato su un arco potrebbe dare l'impressione che l'arco sia francese, ma in realtà è tedesco e viene distribuito all'ingrosso da un fornitore americano. Alcuni di questi archi hanno anche il timbro "Francia" profondamente impresso sulla parte inferiore della bacchetta, proprio per coprire la parola "Germania". *Emile Duprée* è un nome commerciale, non c'è nessun archettaio che abbia tale nome.

Alcune case d'asta nei loro cataloghi (ed anche alcuni venditori su *e-Bay*) indicano ad esempio: *Violino etichettato Vittorio Bellarosa, …..* Si tratta di un furbo espediente: sperano che voi crediate che

l'etichetta attesti davvero il liutaio che dichiara. E' un inganno, in realtà stanno solo affermando che lo strumento è "etichettato in quel modo", ma non si assumono alcuna responsabilità di certificarne l'autenticità. Le case d'asta generalmente elencano vari tipi di "correttezza di attribuzione": "attribuito a", "laboratorio di", "famiglia di", "stile" e "scuola" in realtà indicano gradi differenziati della stessa triste frase: "non possiamo garantire che questo strumento sia del liutaio in questione". "Scuola", in particolare, è un termine pericoloso: a volte significa che lo sconosciuto autore di questo violino ha lavorato a fianco dell'altro famoso liutaio, altre volte - invece – significa semplicemente che questo dilettante spaventoso ha solo tentato di fare una copia di quell'altro famoso liutaio, ma magari l'ha fatta duecento anni dopo.

L'unica garanzia di sicurezza un acquirente privato può avere è se lo strumento viene acquistato da qualcuno che è disposto a garantirne la sua autenticità e di rimborsare l'acquisto se un consenso di esperti riconosciuti fossero unanimemente in disaccordo con la sua descrizione di vendita. Questo in pratica accade raramente!

Un'altro termine spesso frainteso è "raro", spesso usato per descrivere un vecchio ma prezioso violino prodotto a mano. In realtà il termine "raro" - sia in Italiano che nel gergo dei liutai - si riferisce storicamente a un numero estremamente limitato di pezzi prodotti o esistenti, solitamente meno di 500 pezzi, ma non ne certifica la qualità né tantomeno la autenticità.

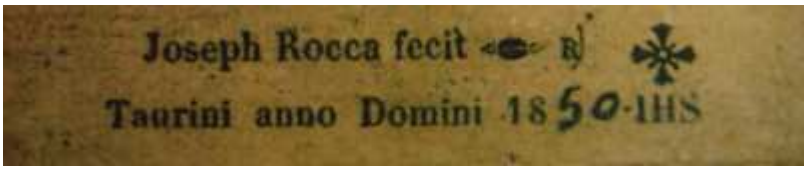
Con l'abbondanza di violini cinesi di alta qualità la situazione ora è ancora più rischiosa. Liutai cinesi di talento, addestrati a Cremona e tornati in Cina per stabilirvi la loro produzione, stanno producendo violini molto accurati in stile italiano, sia nel look che nel suono. Sempre meno venditori onesti li presenterà per come sono e sempre più mercanti disonesti – previa qualche piccola modifica estetica - li spaccerà strumenti moderni italiani o, peggio ancora, dopo averli "antichizzati" li venderà per strumenti di liuteria italiana di 20 o 30 anni fa. Lo ripeto: se vedete uno strumento moderno italiano etichettato come tale e offerto ad un prezzo notevolmente inferiore a quello di mercato, probabilmente state osservando un falso di questo tipo.

Concludendo, quando si sta valutando un grosso investimento per acquistare un violino di qualità, si deve cercare un esperto affidabile e che vi darà un parere onesto sulla sua origine. Le parole fondamentali nella frase appena letta sono: "onesto" e "parere". Se state cercando l'assoluta certezza, compratevi un libro di Filosofia e buttate questo.

LE ETICHETTE DEI VIOLINI SONO AFFIDABILI?

Le etichette dei violini possono essere fuorvianti e frustranti, ma si può imparare a comprenderne la loro autenticità (più o meno). Un signore, proprio l'altro giorno, voleva indagare sul valore e l'autenticità del suo violino e desiderò indagare sulla sbiadita e polverosa etichetta visibile attraverso il foro ad effe:

Joseph Rocca fecit
Taurini Anno Domini 1850 HIS



Alcune delle parole però potevano anche essere errate perché l'etichetta era molto sbiadita. Ebbene, "Le etichette sono mutevoli come un paio di scarpe", ironizza Kerry Keane della casa d'aste *Christie*. Anche se la piccola etichetta all'interno di uno strumento è originale, le informazioni stampate su di esso potrebbe essere accurate ma oscure, genuine ma imprecise, oppure leggermente fuorvianti o addirittura decisamente false. Un'indagine superficiale dell'etichetta di questo "Rocca" ne fornì un esempio.

L’utilizzo di alcune parole chiave come parametri su “ricerca immagini” in Internet indicò diversi strumenti musicali recanti la stessa etichetta. Tra questi:

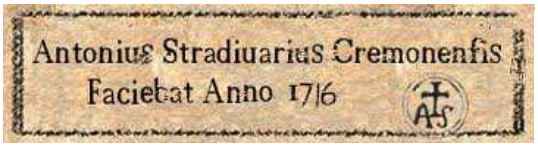
- un primo violino, un vero e proprio Giuseppe Rocca, certificato da un rivenditore famoso e venduto da una casa d'aste di fiducia. Il record d'asta per un violino da questo liutaio è stato **207.757 $**, fissato nel 1999. Ne comprendiamo chiaramente che Rocca è un liutaio oggi molto noto e stimato.
- un secondo violino recante la stessa etichetta, ma in realtà costruito da *John Lott*, forse il migliore dei liutai inglesi. *Lott* è famoso per l'esecuzione di copie. Se chiamarli falsi piuttosto che copie è discutibile, in quanto il falso implica l'intento di ingannare. Questo suo violino fu venduto all'asta nel 1994 per **26.450 $**.
- un terzo violino con stessa etichetta venduto di recente a *Skinner*, catalogato semplicemente come “moderno, della scuola di Genova”. "Mi ricordo", ha poi scritto lo specialista di *Skinner* David Bonsey in una e-mail, "che era un violino moderno, e sembrava un po' tedesco. Era stato in tutto il mondo, compresa la vendita di Christie, dove passò. A New York aveva avuto diverse attribuzioni a Enrico Rocca (Genova) [il figlio di Giuseppe], alcuni attribuiti da brava gente. Alla fine, ha avuto dalla sua solo la qualità del suono e per questo riuscì a guadagnarsi le attribuzioni di Enrico." Il prezzo di *Skinner* quel giorno fu di **$ 7931**; un buon investimento se si considera che alcuni strumenti di Enrico Rocca venduti in un’asta sono arrivati sino a **$ 79.000**.

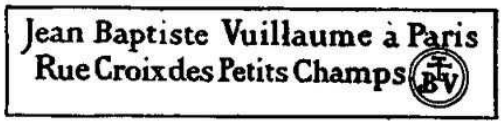
Riassumendo, la sola etichetta può rispondere alla domanda se uno strumento sia autentico (cioè, in questo caso, se sia davvero un *Rocca*?) Le risposte sono "sì", "no" e "forse, ma probabilmente non lo stesso *Rocca* che indica l’etichetta".

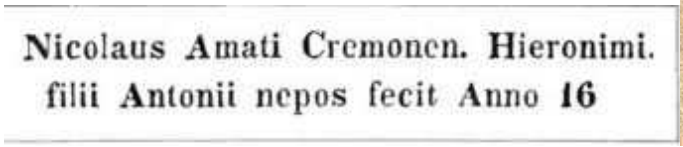
Come questo esempio ha dimostrato, le etichette **non** sono affidabili per identificare uno strumento.



Stradivari, Antonio (Source for all Stradivari labels: Jalovec's "Italian Violin Makers")









Le etichette false degli strumenti sono antiche almeno quanto i violini stessi, così come raccontano i leggendari membri della famiglia *Hill* (famiglia storica di mercanti di strumenti musicali) nel loro libro *Antonio Stradivari, la sua vita e di lavoro* (Londra, 1902): nel 1685 il celebre violinista *Tommaso Antonio Vitali* portò in tribunale una petizione contro il suo datore di lavoro, il duca di Modena, per riottenere la franchigia in quanto vittima di una frode proprio a causa di una etichetta falsa. Egli acquistò un violino con l'etichetta del grande *Nicolò Amati* per la somma di nove scudi, solo per scoprire che dietro l'etichetta del maestro c'era quello del suo allievo, *Francesco Ruggieri*. Gli strumenti *Ruggieri*, in quel momento, venivano venduti per soli tre scudi. Il violinista implorava: *"Il firmatario è quindi stato ingannato dalla falsa etichetta e fa appello al tuo Altezza Serenissima...."* .

Secondo *Hill*, era comune per un liutaio inserire l'etichetta del suo maestro nei suoi propri violini. Da un lato, gli *Hill* difendono tale pratica, dicendo che non c'era una vera e propria intenzione di ingannare dato che il seguace di solito includeva anche il proprio marchio o firma anche se non proprio nello stesso posto dell'etichetta affinché non fosse facilmente visibile. Dall'altro lato, gli Hill definiscono la cosa come "offensiva e discutibile". Le ragioni delle etichette false sono quindi principalmente economiche. Molto presto, violini divennero oggetti da collezione e venivano apprezzati come tali, a prescindere dal fatto se venissero utilizzati o meno dai loro proprietari.

Alcuni liutai hanno un valore collezionistico maggiore di altri. E anche se due strumenti dello stesso periodo storico possono suonare altrettanto bene, sarà quello col nome più famoso che avrà un prezzo più alto sul mercato. L'esempio precedente, quello del violinista *Tommaso Antonio Vitali*, conferma che un professionista esigente come lui, peraltro fondatore della sua stessa Scuola di Musica, era disposto a pagare molto di più pur di possedere un *Amati*.

I violini vengono quindi valutati anche come pezzi d'antiquariato. Ai tempi di *Vitali* nel 17 ° secolo, l'*Amati* poteva valere sino a quattro volte un *Ruggieri*; il maestro *Vitali* credeva di aver fatto un buon affare e invece era incappato in una frode. Guardando oggigiorno le quotazioni delle case d'asta per entrambi i liutai, il divario tra i rispettivi valori si è ridotto ma ancora oggi, come allora, gli strumenti Amati hanno un prezzo più alto. Chissà perché …?

Va infine detto che anche il più famoso dei liutai è stato vittima della frode di etichetta, quantomeno *parziale*: venditori senza scrupoli hanno intenzionalmente modificato le date di alcuni Stradivari (di epoca precedente o successiva) per soddisfare il mercato che invece richiedeva principalmente le opere del suo cosiddetto *periodo d'oro*, da sempre il più desiderabile.

GLI STRUMENTI IN COMMERCIO

Per quanto affascinante e divertente possa sembrarci una etichetta veicolo di frode, almeno quando non siamo noi ad esserne personalmente vittime, va osservato che la stragrande maggioranza della confusione risultante dalle false etichettature proviene dal commercio degli strumenti prodotti da liutai ed anonimi nel corso dei secoli 19° e 20°.

Per dare un'idea della quantità di *patacche* prodotte nel tempo e presumibilmente ancor oggi in circolazione, narrerò due fatti storici:

1) nel '700, in Germania, l'inverno era freddo ed i poveri contadini avevano difficoltà a sbarcare il lunario se non scovando poche patate nella terra dura come il marmo. Ad uno di essi venne un'idea geniale (il capostipite di una delle famiglie che poi portò alle dinastie *Klotz* e *Steiner*): perché non produrre violini a basso costo? L'idea era di impiantare una "produzione industriale a livello familiare": ogni membro della famiglia avrebbe avuto il compito di produrre un determinato pezzo in serie (manico, fasce, filetti, ecc.) ed il capofamiglia avrebbe assemblato il tutto. Produzione imprecisa ed economica, ma avrebbe prodotto il reddito necessario. Ebbene, di quegli strumenti "tirolesi" di fabbrica settecentesca ve ne sono ancora tanti, ma nel tempo sono stati opportunamente "riciclati" come strumenti di *Testore, Grancino, Felice Gaudaganini* ed altri liutai italiani meno noti dei famosissimi *Stradivari* e *Guarneri*, ma certamente più costosi dei veri strumenti di fabbrica settecentesca della Germania. Un affarone che ancora oggi è sotto i nostri occhi. Se poi le caratteristiche somatiche erano troppo poco "italiane", si poteva sempre coinvolgere qualche liutaio francese del '700…
2) Secondo *Richard Ward* di *Ifshin Violins* a Berkeley in California, ben sette milioni di strumenti ad arco etichettati falsamente furono esportati dalla sola città di *Markneukirchen*, in Germania, e solo nel periodo tra il 1880 e il 1914. Questi strumenti furono etichettati in base a tutti i tipi di convenzioni: potrebbero recare il nome del fabbricante maestro responsabile del laboratorio, l'azienda che li esportava, il negozio che ha importato e venduto, o un nome del tutto fittizio costituito per l'esportazione. La maggior parte portava un'etichetta con il nome di un famoso liutaio del passato, ma molti altri non portavano alcune etichetta, diventando i destinatari principali delle etichette false: ne girano ancora moltissimi.

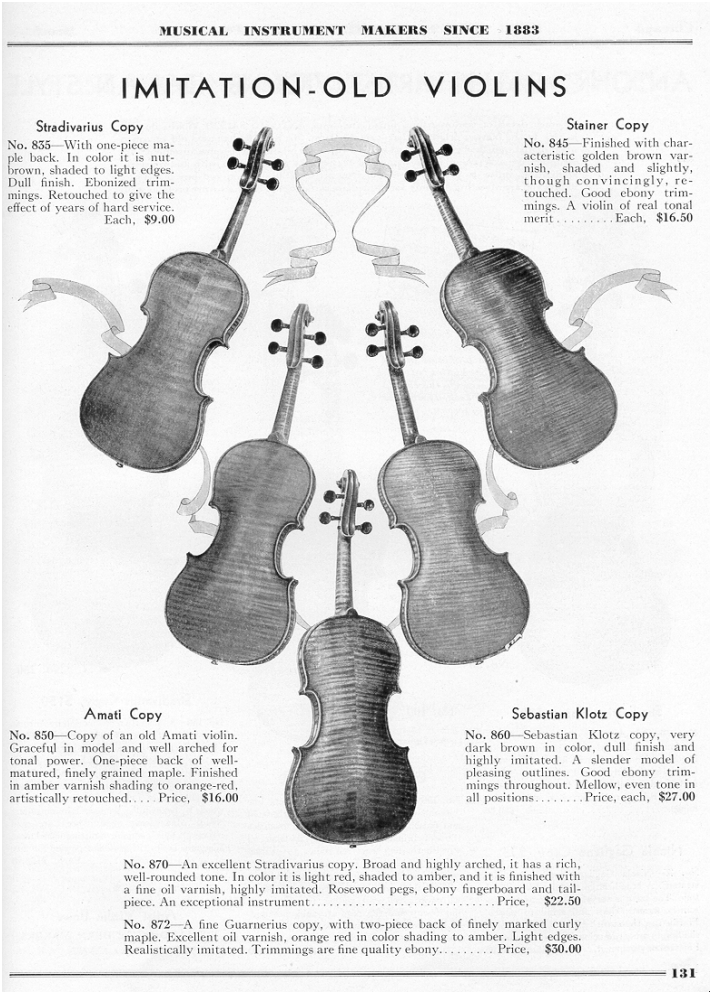
Innumerevoli persone, scrutando all'interno dello strumento attraverso le *effe*, hanno avuto un momento di speranza credendo di aver trovato come prezioso cimelio di famiglia un famoso *Stradivarius*, *Guarneri* o, meno spesso, *Amati*, *Maggini* o *Villaume*, o *Stainer*.

Queste etichette non erano destinate a ingannare. Chi avrebbe potuto, allora, confondere dei violini nuovi con degli autentici *Stradivarius*? Spesso i nomi famosi riflettevano solo il modello utilizzato, a volte anche vagamente.

Il mio primo violino, avuto da mio nonno, era etichettato *Joannes Baptista Guadagnini*, malgrado tutte le evidenze contrarie. I nomi usati nelle etichette, reali o a volte volutamente verosimili, sono spesso stati utilizzati come strumento di marketing, non per riflettere il lavoro di un certo produttore ma semplicemente per creare una sorta di associazione psicologica automatica nella mente del compratore.



Sfogliate le pagine di un catalogo di *Sears Roebuck* a cavallo del secolo scorso e troverete violini *Stradivari* a partire da soli $ 1,95; la cosa è continuata a lungo nel tempo (vedi la prossima immagine, risalente agli anni '20 del secolo scorso) e la pratica è comune ancora oggi. Il problema è che vi è una massa enorme di strumenti ormai decisamente vecchi che possono sembrare antichi, e tutti con etichette decisamente false!



MUSICAL INSTRUMENT MAKERS SINCE 1883

IMITATION-OLD VIOLINS

Stradivarius Copy

No. 835—With one-piece maple back. In color it is nut-brown, shaded to light edges. Dull finish. Ebonized trimmings. Retouched to give the effect of years of hard service. Each, $9.00

Stainer Copy

No. 845—Finished with characteristic golden brown varnish, shaded and slightly, though convincingly, retouched. Good ebony trimmings. A violin of real tonal merit . . . . . Each, $16.50

Amati Copy

No. 850—Copy of an old Amati violin. Graceful in model and well arched for tonal power. One-piece back of well-matured, finely grained maple. Finished in amber varnish shading to orange-red, artistically retouched. . . . Price, $16.00

Sebastian Klotz Copy

No. 860—Sebastian Klotz copy, very dark brown in color, dull finish and highly imitated. A slender model of pleasing outlines. Good ebony trimmings throughout. Mellow, even tone in all positions . . . . . Price, each, $27.00

No. 870—An excellent Stradivarius copy. Broad and highly arched, it has a rich, well-rounded tone. In color it is light red, shaded to amber, and it is finished with a fine oil varnish, highly imitated. Rosewood pegs, ebony fingerboard and tail-piece. An exceptional instrument . . . . . Price, $22.50

No. 872—A fine Guarnerius copy, with two-piece back of finely marked curly maple. Excellent oil varnish, orange red in color shading to amber. Light edges. Realistically imitated. Trimmings are fine quality ebony. . . . . Price, $30.00

131

Giusto per dare un’idea di una similare produzione moderna, *Andreas Eastman* è una linea di strumenti prodotti dalla *Eastman Strings*. L'etichetta dice *Made in China,* quindi niente è nascosto, ma il marketing è già in azione: il nome *Andreas* evoca visioni di *Andreas Amati* o *Guarneri* (anche se la lavorazione degli strumenti di qualità è ben lontana da Cremona), mentre il vecchio nome inglese *Eastman* (uomo dell’est) difficilmente evoca immagini della moderna Cina.

Fra gli strumenti commerciali molti portano l'etichetta del maestro liutaio titolare del negozio. *Ernst Heinrich Roth* ne è un famoso esempio: nata nel 1877, l'originale *Ernst Heinrich* ha fatto da sé stesso molti strumenti di qualità oggi molto richiesti oggi, ma non lavorava da solo facendone uno alla volta. Nel 1902 iniziò a supervisionare soltanto la produzione. L'attività passò alle generazioni successive, che utilizzarono lo stesso nome del vecchio maestro. Senza conoscere la storia del negozio negli anni, un potenziale acquirente potrebbe non sapere se si trova di fronte ad uno strumento di valore (dei primi anni) o ad uno strumento di livello studentesco (gli ultimi). Mentre il costo non è così elevato come nel caso di *Rocca*, comunque la differenza di prezzo fra i modelli di anni differenti è notevole.

Attribuire con certezza uno strumento ad un determinato autore è sempre stata prerogativa di esperti liutologi. L'etichetta apposta all'interno dello strumento non è mai stata garanzia di autenticità. Oltre ai milioni di strumenti di fabbrica, specie tedesca, costruiti su modelli classici e dotati di false etichette dell'autore copiato, da sempre, *le etichette negli strumenti sono state sostituite con dei falsi o con etichette di liutai con più alte quotazioni.* Così le opere di *Bairhoff, Eberle, Della Corte, Altavilla,* etc, sono spesso state successivamente etichettate *Gagliano,* quelle di *Contino* sono diventate *Postiglione*, e molti *Gagliano* minori

sono stati tutti ribattezzati *Gennaro Gagliano*. Molti liutai, inoltre, avendo a disposizione uno strumento di autore importante, ne facevano una copia, scambiando poi le etichette tra copia ed originale in modo che quest'ultimo portasse un'etichetta falsa, che non ne diminuiva comunque il valore, mentre la copia, dotata di etichetta originale, poteva più facilmente ingannare qualche esperto.

Queste pratiche, comuni a tutto il mondo liutario in ogni epoca, hanno particolarmente afflitto la liuteria napoletana, ma anche questo trova la sua spiegazione nelle condizioni socio-economiche della città ove questi liutai hanno operato, ossia nell'estrema povertà della stragrande maggioranza di essi. La sostituzione delle etichette negli strumenti, specie nel tardo 800 - prima metà del '900, era a Napoli quasi una regola, e non era solo riservata a strumenti antichi, ma apparentemente strano, anche a strumenti contemporanei. Se un autore era maggiormente accreditato di un altro, e conseguentemente vendeva a prezzi più alti, qualche concorrente non esitava a mettere nei suoi strumenti l'etichetta del collega più fortunato.

Si sa bene, infatti, che molti strumenti di *Pistucci* sono stati etichettati da lui stesso come Contino. Quest'ultimo, infatti, avendo aderito al partito fascista al potere in quel periodo storico, era da questo grandemente sostenuto e pubblicizzato nell'alta borghesia. Aveva inoltre partecipato con successo ad alcune competizioni liutarie e conseguentemente, i suoi strumenti, forse unico esempio a Napoli, furano ben quotati anche mentre egli era ancora in vita. Contino era invidiato dai suoi colleghi contemporanei, tutti poverissimi, per le alte quotazioni dei suoi strumenti, e si sa che *Pistucci*, per nulla a lui inferiore, pur di guadagnare qualcosa in più, usava spesso apporre nei suoi strumenti una falsa etichetta di Contino. Non bisogna poi dimenticare le "copie" di *Sannino*. Questo autore, davvero geniale, era in grado di riprodurre con la massima fedeltà gli strumenti dei più grandi maestri, non solo napoletani, ma di tutte le più grandi scuole italiane. I suoi *Gagliano, Ventapane, Guarneri, Stradivari, Montagnana* hanno spesso ingannato i maggiori esperti di liuteria italiani e stranieri. Pertanto si è creata una tale confusione nella liuteria napoletana che oggi è veramente difficile, e patrimonio di pochissimi liutologi esperti, attribuire con certezza uno strumento ad un determinato autore, limitandosi molti "esperti" alla sola attribuzione alla "scuola napoletana". Esaminiamo ora le caratteristiche costruttive della Scuola Napoletana.





Infine ci sono le etichette dei venditori, un'altra pratica che risale almeno al giorno di Stradivari. Ad esempio *Johann Elias Pfretzschner* (nato nel 1675) non era un liutaio ma solo un astuto commerciante e, in base alla storia della liuteria di *Karel Jalovecs*, dopo aver pagato una tassa gli fu permesso di vendere strumenti che portavano il suo marchio senza dire, nella maggioranza dei casi, chi li aveva concretamente realizzati.









VALUTARE CORRETTAMENTE LE ETICHETTE

Torniamo a riferirci a quella enorme quantità di strumenti “copiati” prodotti fra fine ‘800 e inizi ‘900 per il mercato americano per affermare un’altra cosa importante: nonostante il rischio di inaffidabilità, le informazioni raccolte da una etichetta possono talvolta essere utili, soprattutto se dicono qualcosa in inglese come "Made in Germany" o altro. Questo significa che lo strumento è stato prodotto per l'esportazione verso gli Stati Uniti, difatti il modo in cui l'informazione è formulata può aiutare a determinare la data approssimativa di esportazione:

- dal 1891 il diritto di importazione ha richiesto tutti i prodotti importati negli Stati Uniti fossero contrassegnati con il loro paese d'origine. Quindi, se non vi è alcun segno tale, lo strumento è pre-1891, o non fatto per il mercato americano (nota bene: la stragrande maggioranza di quegli strumenti lo erano);
- nel 1914 la legge è stata rivista per esigere che le parole "Made in" fossero utilizzate. Quindi, se l'etichetta dice semplicemente "legge Sassonia" è probabilmente post-McKinley, ma prima del 1914;
- l'atto è stato modificato ulteriormente nel 1921 per affermare che il luogo di origine devono essere in inglese. Quindi, "Made in Nippon" indica uno strumento costruito tra il 1914 e il 1921;
- dopo il 1921 dovrebbe essere "Made in Japan";
- dopo la II guerra mondiale etichette portare ulteriori indizi. Dopo la divisione della Germania, le merci provenivano da Ovest o Est Germania. Allo stesso modo, durante l'occupazione americana di beni Giappone sono stati contrassegnati "Made in Occupied Japan".

Ovviamente alcune parole in latino e italiano sono fondamentali:

- *Guarnerius* e *Stradivarius* sono le forme latinizzate di *Guarneri* e *Stradivari*.
- facilmente intuibili sono i seguenti: *faciebat, fecit, me fecit, anno, et, in, a, alumnus, nepos, sub titulo, fr. or frater, filius.*

Sarà anche utile conoscere i nomi dei grandi centri storici del commercio; *Markneukirchen* e *Mirecourt* sono stati rispettivamente i maggiori centri di produzione in Germania e in Francia. Invece *Cremona* è la città italiana in cui *Amati, Stradivari*, e altri produttori di grandi classici funzionato. *Brescia* è poco più a nord e gareggiava in supremazia con Cremona prima del 1700. A Brescia più noti liutai furono *Maggini* e *da Salò*. Eppure, nessuna etichetta potrà mai sostituire un occhio esperto. Se avrete dubbi, infatti, converrà portare lo strumento al suo liutaio (se è ancora in vita) o ad un rivenditore per una corretta valutazione: ovviamente tale perizia andrà retribuita. E di solito un certificato di autenticità (o *expertise*) costa il 10% del valore dichiarato dal medesimo, anche perché la capacità di valutare correttamente uno strumento (etichetta, il disegno, la vernice, la forma, i particolari) si acquisisce solo mediante molti anni di paziente ed umile esperienza. Quando una copia diventa un falso? La risposta è quando vi è un elemento di frode nella vendita. Molti liutai rispettati indicano di essersi ispirati a qualcun altro (*Stradivari*, o *Guarneri*, o *Maggini*) nella loro etichetta all'interno di uno strumento: questa è una copia. Forse, però, dopo, alcuni sostituiscono le etichette con una falsa e, col passare del tempo, la patina di vecchio convincerebbe chiunque della veridicità di quanto afferma la falsa etichetta su uno strumento di un autore ispirato ad un altro. Si consideri il caso di un abile liutaio *Cyril Jacklin*. Cyril copiò un liutaio del 19° secolo chiamato Giuseppe Rocca (le sue opere erano costose e il suono ottimo), ma Rocca copiò Stradivari (per gli stessi motivi). Ad una mostra un giorno apparve un violino etichettato Cyril Jacklin, del 1981. Eppure anche quello era un altro falso! Anche se infastidito dalla frode, Cyril osservò tristemente: “l'imitazione è la più sincera forma di adulazione”.

PRINCIPALI LIUTAI DEL PERIODO CLASSICO
(XVI - XVIII secolo)

- *Mattia Albani* (Caldaro e Bolzano)
- *Andrea Amati* (Cremona)
- *Nicola Amati* (Cremona)
- *Antonio Amati* (Cremona)
- *Girolamo Amati* (Cremona)
- *Carlo Bergonzi* (Cremona)
- *Gasparo Bertolotti*, detto *Gasparo da Salò* (Brescia)
- *Giovanni Dollenz* (Trieste)
- *Nicolò Gagliano* (Napoli)
- *Matteo Goffriller* (Venezia)
- *Giovanni Battista Guadagnini* (Piacenza, Milano, Parma, Torino)
- *Andrea Guarneri* (Cremona)
- *Giuseppe Guarneri del Gesù* (Cremona)
- *Giovanni Paolo Maggini* (Brescia)
- *Domenico Montagnana* (Venezia)
- *Pellegrino Micheli* (Brescia)
- *Zanetto Micheli* (Brescia)
- *Francesco Ruggeri*, detto "*il Per*" (Cremona)
- *Santo Serafino* (Udine, Venezia)
- *Jacobus Stainer* (Absam)
- *Antonio Stradivari* (Cremona)
- *David Tecchler* (Venezia, Roma)
- *Carlo Giuseppe Testore* (Milano)

ORIENTAMENTI DEI CONCERTISTI ODIERNI
NELLA SCELTA DEI PROPRI STRUMENTI

Anche se nel XIX secolo sono stati ancora costruiti eccellenti violini, (*Giovanni Francesco Pressenda* e *Joseph Rocca* a Torino e Genova, *Jean Baptiste Vuillaume de Mirecourt* a Parigi), raramente sono paragonabili ai capolavori dei secoli precedenti.

Oggi i solisti cercano preferibilmente di esibirsi con strumenti del XVIII secolo oppure – ma con difficoltà – si affidano ad opere del XX secolo, durante il quale pur si è vista una ricca fioritura di liuterie in tutto il mondo con nomi ormai affermati quali: *Bisiach* (Milano), *Garimberti* (Milano), *Fiorini* (Monaco), *Poggi* (Bologna), *Gaggini* (Nizza), *Sacconi* (New York), *Carl Becker* (Chicago), *Peresson* (Philadelphia), *Bauer* (Angers); ed altri, ancora attivi e in via di affermazione: *Zygmuntowicz* (Brooklyn), *Curtin & Alf* (Ann Arbor), *Luiz Bellini* (Jackson Heights, New York), *Robin* (Angers), *Roger Graham Hargrave* (Meyenburg). Per ragioni di opportunità – e per non commettere imperdonabili dimenticanze – evitiamo di indicare i liutai italiani contemporanei, pur ben presenti ed apprezzati sia dagli acquirenti americani che giapponesi.

Occorrono almeno duecentoventi ore di lavoro per costruire un violino, senza calcolare il tempo necessario per l'attesa fra una fase della lavorazione ed un'altra (ad esempio, l'attesa per l'asciugatura di ogni mano di vernice). Qui di seguito si illustrerà la tecnica della costruzione di uno strumento secondo la tecnica cremonese, cioè con al la base del progetto di costruzione dello strumento la forma interna, che sin dai suoi inizi mostrò di assicurare un altissimo livello di perfezione tecnica e stilistica. Ovviamente potremmo procedere anche tramite una forma esterna (come predilige la Scuola bolognese), ma alla fine il dilemma si risolve solo nella scelta iniziale dell'insegnante e, poi, in una questione di pratica personale.

COME SCEGLIERE LE CORDE?

I diversi tipi di corda di violino possono avere effetti significativi sul suono del proprio strumento. Le corde di acciaio in genere producono un suono brillante e tengono bene l'accordatura. Le corde in composito (sintetico) inventate negli anni 1970 sono sempre più spesso realizzate in nylon. In genere hanno un suono più caldo e sono preferite dagli esecutori più esperti, mentre le corde di acciaio sono buone per gli studenti.
Acciaio: Corde di acciaio producono un suono più forte e molto tagliente, senza sfumature.
Composito: Prodotte da nylon o kevlar, a volte sono formati da una miscela dei due materiali.

Acciaio: quali corde scegliere
D'Addario è uno dei principali produttori di corde d'acciaio, due dei suoi set più usati sono Helicore e ProArte. Queste corde sono in acciaio molto resistente e in particolare Helicore ha un tono più interessante a causa del suo avvolgimento unico. Invece la ProArte ha suono scuro e liscio. Vengono utilizzate al meglio se si possiede un violino dal suono chiaro ma aspro. Ovviamente dovranno passare alcuni giorni dal montaggio per ottenere il suono migliore e perché le corde mantengano la loro accordatura.

Composito: quali corde scegliere
Le Dominant della Thomastik sono quelle più comunemente utilizzate. Dal suono pieno e morbido, con sentori ricchi, senza suono metallico. Pirastro ne propone diversi set, tra cui Eudoxa e Tonica. Tonica ha molte delle virtù della Dominant, anche se tendono ad avere un po' più di complessità di suono.

SCEGLIERE IN BASE ALLO STRUMENTO

Di solito, con un violino moderno, si tende ad usare le Dominant, in quanto sono economiche, potenti e durano un po' di più rispetto alla durata media delle altre. C'è da dire, però, che il timbro non è certo il migliore possibile. Sugli strumenti antichi, o comunque di qualche decennio, di solito le Evah Pirazzi o le Pirastro Obligato sono molto buone, ma costano molto; inoltre hanno una durata minore rispetto alle Dominant. Per quanto riguarda il Mi, si consigliano le Pirastro Gold o le Golden Spiral della Kaplan. E' importante trovare una corda Mi che sia utile al proprio violino. Anche se la corda all'interno di un set completo può essere buona su alcuni violini, altri violini hanno migliori vantaggi usando un diverso tipo o marca di Mi: vale la pena di sperimentarli tutti (tanto non costano molto) per trovare quello che è più utile per il proprio strumento Alcune aziende, come *Hill* e *Westminster* non rendono disponibili solo le corde Mi, mentre molti altri sono disponibili separatamente dai loro rispettivi set. Le corde Mi *Goldbrokat* e *Pirastro oro* sono diffusamente utilizzate ed economiche.

Sulle corde di budello ci sono però due fattori da valutare:

1) le corde di budello, rispetto al budello sintetico, all'alluminio o all'acciaio (insomma rispetto alle corde moderne) esercitano una minor pressione sul ponte e sulla tavola, quindi, soprattutto se il violino non è nuovo, l'anima potrebbe spostarsi o ruotare leggermente, per cui bisognerebbe rivolgersi nuovamente al liutaio di fiducia per una corretta registrazione, in quanto il risultato sonoro potrebbe non essere ottimale, e non per colpa di una insufficiente qualità delle corde.
2) le corde di budello si comportano in maniera diversa rispetto alle corde moderne, per cui bisogna riflettere su alcuni accorgimenti tecnici mentre si suona. Per esempio sono molto più morbide delle moderne, per cui permettono di eseguire più facilmente certe figurazioni (tipo i tricordi o gli accordi i quattro note); si può trovare un punto di contatto con l'arco, ben risuonante, molto più vicino al ponticello (e in certi casi può cambiare l'impostazione del braccio destro o la posizione del violino: più in dentro o più in fuori); le corde di budello tendono inoltre a non risuonare o a farlo non perfettamente quando si tira l'arco storto, per cui, per essere certi di un buon risultato, bisogna essere certi della buona impostazione del proprio braccio destro, o altrimenti bisogna correggerla. Ad ogni modo, quando si montano delle corde di budello, bisogna far passare un po' di tempo per capire come reagiscono e prendere le misure necessarie per ottenere il risultato desiderato.

Se si ha uno strumento moderno, o di valore e resa medio-bassi, non sarà opportuno montare corde di budello o particolarmente pregiate, in quanto la resa non migliorerebbe assai per via dello strumento (inoltre una muta del genere può costare anche 100 Euro).

Detto in due parole (ma più avanti saremo più specifici), un buon compromesso tra il budello e le Dominant sono le Infield Blu. Costano un po' più delle Dominant, ma sono più morbide ed hanno un timbro più bello. Le Infield Rosse, inoltre, sono altrettanto buone ma sono più potenti. Ultimamente si stanno affermando le Peter Infield come le migliori in assoluto.

PRO E CONTRO DEI DIVERSI MATERIALI

Il tipo di materiale usato per fabbricare le corde influenza il suono della corda così come il suo diametro. Nella progettazione risulta evidente che, a parità di tensione, l'argento e il tungsteno danno corde più sottili, mentre l'alluminio e il nylon danno quelle più spesse.

Le corde ricoperte d'argento hanno un colore tono caldo e potente, il che è preferibile per le corde più basse della muta completa.

Il tungsteno viene usato come anima in forma di filo rotondo per le corde basse. Il tungsteno permette di produrre una corda bassa più sottile, cosa che facilita notevolmente la diteggiatura e la risposta acustica della corda alla sollecitazione dell'arco.

L'avvolgimento in alluminio invece conferisce luminosità al suono della corda, in modo da raggiungere un buon compromesso tra il suono giusto e il giusto diametro; questo materiale pertanto viene utilizzato prevalentemente per le corde superiori di un set.

Maggior parte dei violinisti cambia le proprie corde ogni sei mesi circa. Anche se la corda può ancora apparire in buona forma, dopo alcuni mesi di utilizzo le corde perdono gradualmente la loro brillantezza e reattività, oltre a perdere la precisione nell'accordatura e, quindi, a falsarne le distanze reciproche fra le note diteggiate. Pertanto investire in nuove corde ogni sei-otto mesi significa che il vostro strumento costantemente produrre il suo miglior suono.

COME ALLUNGARE LA VITA DELLA CORDA

- Non accordare oltre la giusta intonazione
- Pulire le corde pulite dopo l'uso
- Pece e sudore determinano il deterioramento precoce dell'avvolgimento
- Se con un panno non è possibile rimuovere l'eccesso di pece, inumidire un batuffolo di cotone con alcol e pulire la corda avendo cura di farlo a strumento capovolto (non lasciare che il liquido tocchi la vernice!)
- Applicare grafite (matita) per le tacche del capotasto e del ponticello: questo funge da lubrificante e le corde scivoleranno facilmente contribuendo ad eliminare i danni all'avvolgimento
- Abbassare leggermente l'intonazione delle corde sintetiche quando si viaggia in aereo perché la scarsa umidità fa sì che il materiale si contragga: ciò si traduce in un aumento dell'accordatura e la corda potrebbe rompersi

DURATA NEL TEMPO DELLA CORDA

Può essere aumentata se prima di montarla, si fa scorrere per tutta la lunghezza fra il pollice e l'indice (piegando leggermente la corda) più volte. Inoltre ogni volta che si intende "tirare su" la corda, converrà prima "tirarla giù": ciò consentirà di aumentarne l'elasticità e la morbidezza.

Le corde vanno cambiate se:

- La ricopertura si sgrana (ciò si potrebbe sentire sotto le dita)
- Il suono della corda si spegne subito, o appare sabbioso.
- Il "suono del Lupo" (wolf-tone) aumenta.

- Le quinte non sono più esatte.

CORROSIONE

I fattori ambientali e di utilizzo possono portare a cambiamenti nella qualità e il colore della superficie della corda, ad esempio:

- Argento e rame argentato tendono a reagire chimicamente con tracce di zolfo in aria, risulta in una colorazione marrone della stringa.
- Portare l'alluminio dell'avvolgimento a contatto con altri metalli in condizioni umide (semplice umidità o sudore) causerà una corda avvolta in alluminio a corrodersi.
- L'alta umidità o la condensa possono oscurare vari metalli. Questo accade normalmente quando lo strumento non è conservato nelle condizioni appropriate ed è soggetto a variazioni di temperatura, elevata umidità, climi marittimi o inquinamento atmosferico. Purtroppo non è possibile produrre le corde immuni da queste influenze senza sacrificarne il timbro o la qualità del suono.

CARATTERISTICHE DELLE CORDE

L'ing. Fan-Chia Tao, esperto acustico della fabbrica di corde *D'Addario*, osserva che le corde vengono da loro realizzate in due modi, "o come singolo filo, o con un filo interno attorno al quale sono intrecciati avvolgimenti in vari tipi di leghe in modo tale che preservino la flessibilità riducendo al minimo lo spessore malgrado l'aggiunta di massa". Di solito i fili interni (per le corde rivestite) sono in un tipo di nylon pettinato e combinato chiamato *Perlon*, ma si può usare anche un filamento di filo di acciaio inossidabile o filo di bronzo. L'avvolgimento esterno del filo interno si applica con una macchina speciale che lo riveste con fili in lega metallica. Questi filamenti metallici possono essere praticamente qualsiasi lega di acciaio, rame, tungsteno, argento e persino oro. Grazie alla combinazione di filamenti di diverse leghe è possibile creare corde con suoni diversi. Infine si applicano alle estremità di ogni corda dei corti avvolgimenti di fili di cotone colorati diversamente per facilitare al musicista la rapida identificazione della singola corda. Di solito all'estremità inferiore della corda si applica anche una piccola sfera di metallo per facilitarne il bloccaggio alla cordiera, tranne per alcune corde *Mi* del violino che potrebbero invece avere un occhiello.

IN METALLO O CON ANIMA IN METALLO

Le corde in metallo hanno un suono semplice, luminoso e ben mirato. Il loro vantaggio è la risposta molto veloce, stabile e gran volume. Il rovescio della medaglia è una qualità del suono sottile e spigoloso con poche sfumature e senza ricchezza nella complessità.

Thomastik Spirocore. Le corde Spirocore sono con anima in acciaio e avvolgimento a spirale. Una corda dal suono brillante con qualche bordo. Il suono è pieno e omogeneo, equilibrato e voluminosi. Sono particolarmente popolari per i violoncellisti che hanno bisogno di una grande quantità di brillantezza. Il G violoncello e tungsteno C sono corde ad alta tensione con un grande suono. Il G argento e C hanno poco meno suono. Spirocore è anche molto favorita dalla bassisti jazz per la sua idoneità per il tono pickup amplificato. Thomastik-Infeld ha affrontato noti problemi acustici del violoncello (ad esempio come il wolf-tone (il suono del lupo) e le difficoltà della sonorità quando si utilizza la sordina) con Spirocore C e G in tungsteno sia nuda che avvolta d'argento. La tecnologia Spirocore rende facile la diteggiatura, la corda reattiva all'aumento della pressione dell'arco, l'accordatura stabile e una durata nel tempo della corda molto lunga.

Thomastik Superflessibile: corde con anima in acciaio intrecciato. Questa corda è un passo avanti rispetto alle tradizionali corde solide, situata a metà strada nel percorso di evoluzione dal nucleo solido a quello di tipo avanzato nucleo spirale. Suono scuro e tono caldo, può sembrare un po' noioso su alcuni strumenti.

Thomastik Precision: corde in acciaio di precisione con un nucleo solido. Corde in acciaio robuste, solide ed economiche. Con il loro nucleo solido, queste corde in acciaio sono in stridente tono e sentire, prestando la brillantezza del suono e migliorare la fiducia del giocatore sullo strumento. Stringhe di precisione sono ideali per studenti, lettori di ensemble e musicisti popolari. Questo modello standard è rimasto popolare fino ad oggi, non solo per la sua fascia di prezzo, ma la sua vita long playing.

Pirastro - Chromcor. Una corda economica dal suono luminoso, ottima per studenti, adatta a strumenti di piccole dimensioni. Corda di acciaio, suono brillante, grande volume tonale, risposta diretta, si accorda immediatamente. Disponibile per strumenti di piccole dimensioni: 3/4 - 1/2, 1/4 - 1/8, 1/16 - 1/32.

Pirastro - Chromcor Plus. Disponibile per violoncello in A e D e viola A. Queste corde hanno un suono più sofisticato del Chromcor regolare.

Pirastro - Permanent. Una corda di alta qualità per viola e violoncello con un suono chiaro e potente. Suono caldo, particolarmente buono se abbinato con corde di budello. La A è particolarmente adatta per abbinarsi con corde di budello.

Pirastro - Piranito. Corda in acciaio, suono brillante, facile da suonare. Disponibile per strumenti di piccole dimensioni: 3/4 - 1/2, 1/4 - 1/8, 1/16 - 1/32.

Pirastro - Flexocor. Corde di alta qualità per viola, violoncello e contrabbasso con un suono caldo. La corda si abbina bene con corde di budello. Sono apprezzate dai musicisti classici.

D'Addario - Helicore. Corde multi strato contorte in acciaio: sono superbe per i musicisti di livello avanzato e professionale. Il piccolo diametro permette la rapida risposta dell'arco. Hanno un suono caldo e trasparente, stabilità eccellente e longevità. Questa corda ha un suono caldo, inusuale per una corda che possiede l'anima in acciaio. Violisti e violoncellisti la scelgono in particolare per la G e C. Violinisti che suonano strumenti elettrici hanno preso a queste corde.

D'Addario - Prelude. Corde con anima in acciaio eccellente per gli studenti e i suonatori dilettanti. Una corda durevole non influenzata da variazioni di temperatura e umidità. Suono luminoso ma senza essere stridulo. Adatto a studenti principianti.

Jargar. Queste corde sono state popolari per molti decenni, in particolare per i violoncellisti. Le corde G e C sono disponibili anche con avvolgimenti in argento brillante per un suono più brillante. Jargars hanno un suono caldo rispetto alla maggior parte delle altre corde completamente in metallo.

Larsen. Queste corde sono state introdotte solo pochi anni fa e sono diventati popolari per i violoncellisti per il loro suono puro e chiaro. I *Larsen Solo Edition* hanno un suono più brillante. Disponibile per come A e D e G in acciaio e *Tungsten* C per violoncello e Set completo sia per violino che per viola. Le nuove corde New Cello per la C e la G hanno emulato le qualità musicali della classica corda di budello, offrendo molte delle qualità che solisti, orchestrali e musicisti da camera richiedono: grande forza e volume. Profonda, bella sonorità con una chiarezza distinto. Un attacco chiaro e una risposta immediata.

Supersensitive - Red Label. Queste corde sono tutte in acciaio; tendono ad essere le preferite dagli studenti violinisti: praticamente indistruttibili, molto economiche.

CORDE CON ANIMA SINTETICA

Solitamente realizzate con un tipo di nylon chiamato *Perlon*, hanno un suono ricco, qualità totale ed una risposta facile e rapida. Anche se non è così complesso e sottile come le corde in budello vere e proprie,

ne condivide molte delle qualità timbriche. Inoltre, mantengono più facilmente la loro accordatura e hanno bisogno di solo un giorno o due per stabilizzarsi dopo il montaggio.

Thomastik - Dominante. La corda originale un'anima sintetica realizzata con Perlon. Luminose e reattive, sono di gran lunga le più popolari. Quando sono state appena montate mostrano un suono leggermente metallico che svanisce dopo pochi giorni di gioco. Sono paragonabili nel suono al budello, senza soffrirne gli svantaggi. Il suono della corda Dominant è pieno e morbido ma ricco di sfumature, ma la bellezza del suo suono non è di così lunga durata come quella di una corda di acciaio. Le corde Dominant devono essere cambiate ad intervalli appropriati per garantire la continuità della qualità del timbro.

Thomastik - Infeld rosso e blu. La Red Infeld è più scura nel suono ed ha il tono caldo. La Blue Infeld è più brillante e chiara nel suono. Progettate in modo da poter consentire all'esecutore di equilibrare il suono del proprio violino. La tensione è la stessa per entrambi i set. Adatte per solisti e cameristi, offrono una buona purezza delle quinte aperte e una ottima risposta in tutte le posizioni.

Thomastik - Vision e Vision Titanium. Avvolte su un nucleo avanzato di sintesi, queste corde creano un suono ricco e brillante e sono facili da suonare. Hanno bisogno di solo 2-4 ore per stabilizzarsi dopo il montaggio e offrini un'elevata stabilità di accordatura. Sono progettate per i musicisti professionisti in ambito sia orchestrale e che cameristico. Vision Titanio ha un tono puro concentrato, ed è la scelta per i solisti. Le palline terminali per il bloccaggio sono in titanal. La superficie della corda è molto lucida. Le caratteristiche sono il volume, la stabilità, rapido montaggio, veloce risposta, riduzione del wolf-tone.
Nota: La pallina sulla corda Mi è rimovibile e si può convertirla in un cappio.

D'Addario - Pro-Arte. Corde principali in nylon, che sono corde eccezionali per studenti seri e musicisti dilettanti. I Pro-Arte corde hanno un suono caldo, sono meno sensibili alle variazioni di umidità e temperatura, e si stabilizzano rapidamente.

D'Addario - Zyex. Lo Zyex è una nuova generazione di materiale sintetico. Creato per essere stabile per drastiche condizioni climatiche e si stabilizza molto velocemente, nel giro di poche ore. Zyex ha un suono brillante ma senza una grande complessità timbrica. Molto stabili nell'accordatura.

Pirastro - Evah Pirazzi. Il vantaggio di questo nuovo materiale che prevede un'anima in nylon ed un rivestimento al carbonio e acciaio, è che offre una gamma più ampia di suoni. Suono potente, ideale per solisti, suonabilità eccezionale, buona risposta a qualsiasi livello dinamico. Essi risuonano splendidamente in modo argenteo, dolce, nobile e completo. Il suono è complesso, ricco di sfumature basate su un nucleo sonoro brillante. Ampia gamma dinamica. Possono essere usate in qualsiasi ambiente, non importa il grado di umidità o di variazioni di temperatura. Hanno però bisogno di più tempo per stabilizzarsi rispetto ad altre corde sintetiche, circa quattro o cinque giorni.

Pirastro - Violino. Violino è una corda dal suono caldo a bassa tensione. Il suono può essere descritto come liscia, molto caldo con un sacco di colore a loro per permettere le sfumature della musica da interpretare bene. I colpi d'arco si possono eseguire facilmente. Le corde sono ben bilanciate e molto stabili. Sono molto facili da suonare, con tocco leggero e gentile e una risposta veloce. Violino ha un suono caldo e pieno che sembra funzionare bene con gli strumenti nuovi.

Pirastro Obligato. Le corde Obligato, di tutte le corde con anima sintetica sembrano quelle che si avvicinano di più alle corde con anima in budello. Tuttavia sono più sensibili e più brillanti. Il Mi Obligato oro è molto bella, meno aggressiva rispetto alla corda Mi della *Oliv Eudoxa oro* (anche se, come tutte le corde Mi oro, tendono a fischiare). Buone per gli strumenti con suono aspro.

Pirastro - Tonica. Queste corde hanno molte qualità eccellenti. Brillanti come le Dominant, le corde Tonica hanno un suono più pieno con più sfumature e meno nervosismo. Lo stabilizzarsi è molto breve e si dice abbia una lunga vita.

Pirastro - Aricore. Questa è stato la prima corda sintetica della Pirastro. Il suono è caldo e pastoso come l'Eudoxa.

Pirastro - Synoxa. Molto simile alle corde Dominanti nella brillantezza del suono.

Pirastro - Solo Wondertone. Queste corde dovrebbero essere il meglio dei due mondi tra *Evah Pirazzi* e *Obligato*: il colore e la potenza di *Evah* con la ricchezza e l'oscurità di *Obligato*, allo stesso tempo somiglia a *Vision*; ha bisogno di poco tempo per raggiungere la stabilità. Serve meno energia rispetto *Evah* anche se il suono sembra un po' duro all'inizio. Dopo averci suonato un po' il suono diventa abbastanza rotondo. Il Sol può risultare nervoso, e capita che la corda Mi compresa nel set fischi sulla maggior parte degli strumenti. Un Mi della *Hill* funziona meglio. E' una corda ottima per i nuovi strumenti che hanno bisogno di un suono più profondo. Ottima la durata.

Corelli - Crystal. Queste stringhe sono eccellenti per strumenti con un suono aspro. Hanno un suono caldo e pieno che può ridurre la durezza di molti strumenti troppo luminosi.

Corelli - Alliance. Queste corde hanno un'anima in kevlar (fibra sintetica polimerica molto resistente; si usa per i corpetti anti-proiettile). Il loro suono ha più brillantezza rispetto alle Corelli-Crystal ma insieme a una ricchezza e complessità di timbro. Le corde Alliance sembrano avere anche una vita più lunga rispetto alla maggior parte altre corde sintetiche.

Larsen (normale) – Le corde Larsen sono potenti e brillanti, ma il Re e il Sol tendono a perdere la loro qualità di suono in modo rapido. Le corde per viola sono molto apprezzate, anche se su alcuni strumenti possono risultare troppo aggressive. Hanno un'anima sintetica simile alle Dominant, in modo da avere meno tensione. Alcuni dicono che nel suono sono ancora più colorate e potenti delle Dominant. Queste corde oggigiorno sono nella fascia media dei prezzi.

Supersensitive - Octava. Praticamente condividono le virtù di altre corde con anima di perlon, ma con un prezzo più basso. Tuttavia sono più spesse delle Dominant ma non sono più competitive.

Warchal. La fabbrica di corde più recente sul mercato, ha prodotti eccellenti. Il set *Ametyst* è inferiore in tensione e si avvicina in colore e suonabilità della *Eudoxa*. Il set *Karneol* ha toni più alti in tensione, ma con suono molto più brillante. Si tratta di una corda di grande risonanza e una vasta gamma di colori e di modulazione. Inoltre proietta molto bene il suono acusticamente. Il set *Brilliant* con nuova anima sintetica come *Obligato Pirastro* e *Evah Pirazzi*, anche se il materiale e il concetto sono diversi. Abbinato con lo strumento giusto queste corde offrono molta risonanza con suono brillante e rotondo. Buona la longevità delle corde.

CORDE DI BUDELLO

Le corde di budello hanno timbricamente la maggiore ricchezza e finezza in assoluto. Spesso utilizzato dai professionisti, le corde di budello producono un suono caldo, pieno di complessità con sentori ricchi. Le Corde di budello sono, però, molto vulnerabili agli effetti atmosferici (umidità e temperatura), hanno bisogno di molto tempo per stabilizzarsi e, durante questo periodo, richiedono continuamente di controllarne l'accordatura. Non dura tanto né quanto il metallo né quanto le corde sintetiche e sono decisamente più costose di tutte le altre.

Kaplan Spirale Aurea. Suono molto ricco e caldo. Eccellente per il solismo e la musica da camera. Possono essere difficili da suonare e lente nelle risposte, ma nella linea "Solo" lo sono di meno.

Pirastro - Oliv. Queste corde hanno un suono brillante con sfumature complesse e dispongono di una risposta relativamente veloce. Suono con grande volume tonale e elevata capacità di modulazione. Si accordano rapidamente, hanno suono brillante e caldo, ricco di sfumature, e con risposta facile. La corda Mi della Oliv è placcato in oro ed ha un suono insolitamente puro, chiaro e brillante.

Pirastro - Eudoxa. Una delle corde di budello più diffuse prima dell'introduzione delle corde sintetiche, ha un suono caldo e morbido, con una risposta più lenta rispetto alle corde Oliv o quelle sintetiche. Eccellente sugli strumenti antichi, può risultare un po' noiosa per gli altri. Ottimo suono caldo che offre una capacità di modulazione elevata, accordata in modo rapido, ha un suono brillante e potente ed una facile risposta.

Pirastro - Gold Label. Un corda di budello economica con un suono a metà strada tra le altre corde di budello della Pirastro. Disponibile solo in calibri medi. La corda Mi violino è apprezzata per la sua brillantezza.

Pirastro Passion - Le corde di budello sono ancora novità, ma hanno ricevuto commenti favorevoli da parte di alcuni musicisti. Pirastro sostiene che queste corde di budello moderne hanno sfumature complesse caratteristiche delle corde di budello (come Eudoxa e Oliv) ma con una migliore stabilità e una più rapida stabilizzazione rispetto alle corde di budello tipiche. Le prime recensioni sembrano essere d'accordo. Hanno meravigliose sfumature, senza la maggior parte dei problemi di stabilità delle altre corde in budello.

Damian Dlugolecki – Le corde Dlugolecki sono considerate come alcune fra le corde di budello migliori sul mercato. Le corde possono essere verniciate o non verniciate a richiesta: quelle verniciate sono ottime per i climi umidi. Si stabilizzano rapidamente e hanno una grande risposta. Quando si fa l'ordine si può indicare il calibro desiderato.

MATERIALI DELLE CORDE

I Materiali usati nella corda possono avere un impatto determinante sul suono, sulla sensazione tattile che si prova e sulla durata della vita delle corde. Ecco un rapido sguardo alla selezione diversificata di una casa produttrice di corde (*D'Addario*) per strumenti musicali:

80/20 Bronze - Composto da 80% rame e 20% di zinco, comunemente indicato come ottone, preferito da alcuni esecutori per la sua brillantezza e la proiezione.

Rame argentato - Warm, ricca di rame placcato in argento, ultra-liscia, ideale per la chitarra classica.

Nucleo Nylon multifilamento - Nylon replica efficacemente il suono delle corde di seta e di budello offrendo però una migliore durata e consistenza sonora.

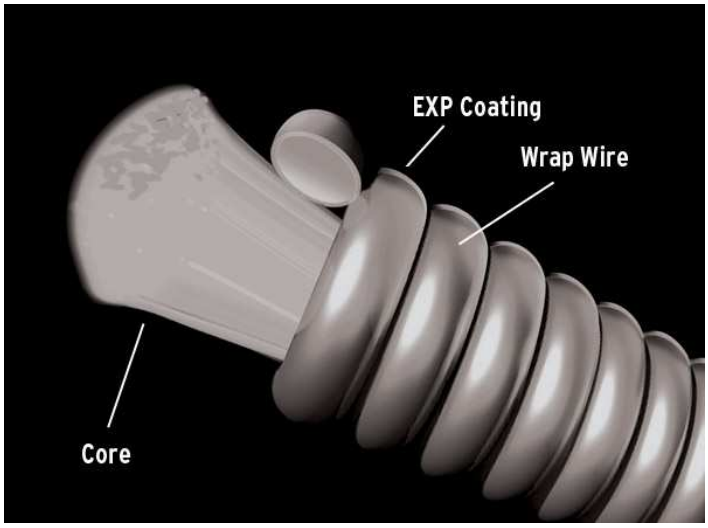
Multifilamento core Composite - D'Addario esclusivo materiale high-tech, allunga notevolmente la vita delle corde, la durata dell'accordatura e possiede una risposta più dinamica.

Chiaro Nylon - Lo standard tradizionale per archi classici. Equilibrio di calore, luminosità e proiezione acustica abbinati ad una superficie ultra-liscia; preferito da molti professionisti per la confortevole esperienza tattile.

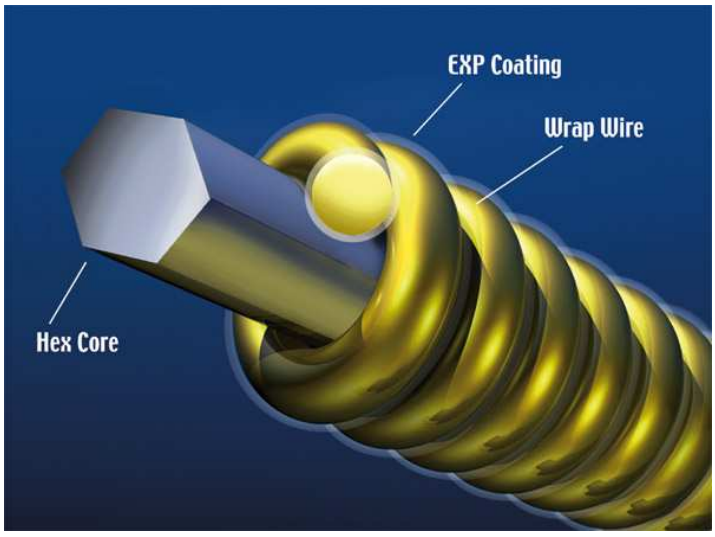
Nero Nylon – Un suono caldo, il tono più dolce del nylon chiaro e una scelta molto diffusa per molti.

Titanium - Un materiale contemporaneo con interessanti riflessi violacei, sensazione di morbidezza e tono brillante rispetto al nylon tradizionale. Una scelta popolare per gli strumenti dal suono più scuro o se abbinato con il nostro materiale composito o bassi EXP.

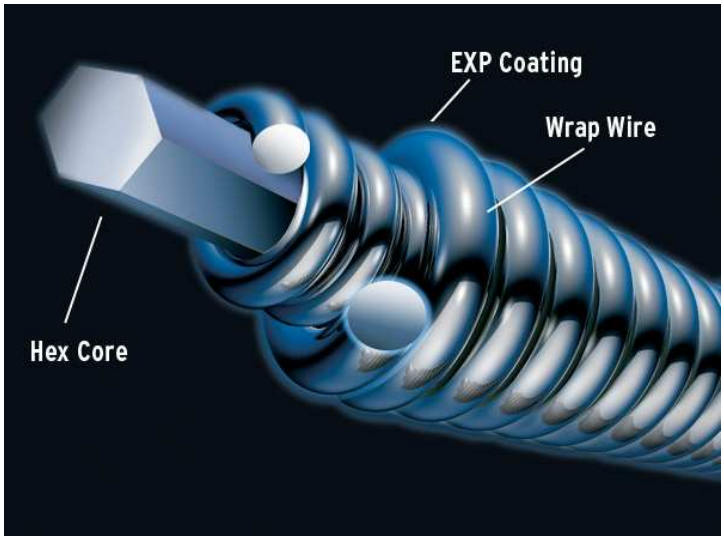
Composito - Materiale monofilo composito, offre maggiore luminosità e la proiezione per la corda Sol.



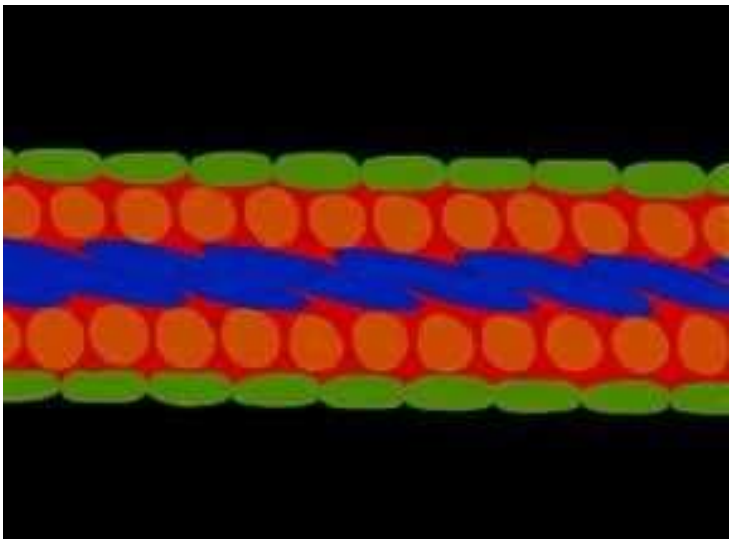
Il tipo di corde più utilizzato per gli strumenti CLASSICI, con anima in Perlon



Il tipo di corde di acciaio ACUSTICHE con rivestimento in lega



Il tipo di corde di acciaio per BASSI con doppio rivestimento in acciaio

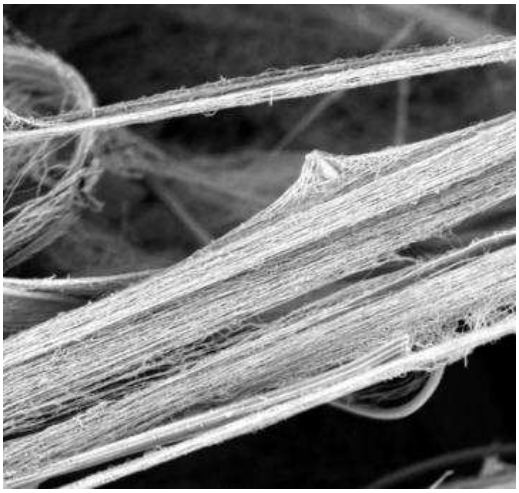


Questa immagine di una corda di violino D'Addario ingrandita 40 volte mostra i suoi strati di filo di acciaio, rame e argento attorno ad un nucleo.

DOVE COMPRARE LE CORDE PER IL VIOLINO

A volte i prezzi dei negozianti arrivano ad essere del 100% superiori ai prezzi di vendita per corrispondenza; ciò è dovuto al fatto che tenere delle corde in deposito richiede di congelare inutilmente dei capitali. Quindi il modo più economico per acquistare corde per il proprio strumento è il sistema "*just in time*" che solo internet può offrire. Occhio: i prezzi cambiano di frequente, converrà verificare ogni volta che si fa un ordine. Di solito i set completi sono più economici e se invece si preferisce un mix di corde, i costi possono essere leggermente superiori. Sarà bene assicurarsi di quanto incide il costo di spedizione.

ULTIMA NOVITA': CORDE IN SETA



Un ricercatore giapponese ha utilizzato migliaia di fili di seta di ragno per produrre una serie di corde di violino. Pare che abbiano un timbro più morbido e profondo rispetto alle tradizionali corde di budello. Ciò può derivare dal modo in cui i filamenti delle corde sono ritorti senza lasciare praticamente nessuno spazio tra di essi. Le corde saranno descritte in una prossima edizione della *Physical Review Letters*.

Shigeyoshi Osaki della giapponese *Nara Medical University* da vari anni studia le proprietà meccaniche della seta di ragno. In particolare, già nel 2007 pubblicò un primo studio sulla forza della seta dei ragni sul *Polymer Journal*. Il Dr. Osaki perfezionò poi i metodi per ottenere grandi quantità di questa particolare seta *dragline* da allevamenti di ragni e ora sta rivolgendo la sua attenzione alle applicazioni di tale materiale. "Strumenti ad arco come il violino sono stati oggetto di molti studi scientifici", scrive. "Tuttavia, non tutti i dettagli sono stati chiariti, anche perché la maggior parte degli studiosi si sono interessati allo strumento piuttosto che all'arco o alle corde ". Il Dr. Osaki ha difatti utilizzato 300 ragni femminili *Nephila*

maculata, una delle specie più rinomate per le loro reti complesse, per fornire la seta *dragline*. Per ogni corda il dottor Osaki ha intrecciato tra i 3.000 e i 5.000 singoli fili di seta in modo da formarne un singolo fascio e poi da tre di questi fasci intrecciati insieme in direzioni contrapposte ha prodotto ogni singola corda. In paragone con il limite di tensione di rottura delle corde tradizionali, le corde di seta hanno minor resistenza di una corda di budello ma maggiore di una corda con anima di nylon. Il vantaggio maggiore delle corde di seta è che i filamenti intrecciati non lasciano alcuno spazio tra loro. Il Dr. Osaki suggerisce che è proprio questa caratteristica delle corde che dà loro una notevole forza e, soprattutto, il loro timbro unico. "Molti violinisti professionisti hanno riferito che le corde di seta generano un timbro nuovo e più gradevole."

VIOLINI "MODERNI"

Concludiamo parlando delle ultime frontiere: i violini alimentati elettricamente ed amplificati elettronicamente (sono anche psichedelici: cambiano colore a seconda delle modulazioni eseguite) e i violini acustici di ultima generazione in fibra di carbonio (*policarbonato*) che hanno il vantaggio di essere abbastanza economici e vantano una resa acustica all'altezza degli strumenti di liuteria ottocentesca.

Proprio in riferimento a questi ultimi è bene sapere che esiste un'azienda americana che produce appunto violini, violoncelli e viole in fibra di carbonio, la *Luis & Clark*. Il Sig. *Luis Leguia*, appassionato di canottaggio e musicista, osservando delle canoe in vetroresina rimase colpito dalla loro resistenza e durata. Il primo pensiero che gli venne in mente fu: "E se provassi a realizzare un Violoncello in vetroresina? Conducendo svariate ricerche e test si accorse che era invece la fibra di carbonio a fare al caso suo in quanto più resistente della fibra di vetro. Dopo 10 anni di sperimentazioni sia sulla fibra di carbonio, sul progetto ma anche sull'emissione sonora, nacque il *Cello Luis & Clark* (*Steve Clark* è il suo socio). *Leguia* sostiene, da musicista professionista, che i vantaggi di questo strumento sono, oltre a quelli facilmente intuibili (ininfluenza di sbalzi di temperatura e umidità, resistenza, leggerezza, inattaccabilità da parte dei tarli, ecc.), anche altri imprevedibili. Ad esempio,pare che riduca le cause di tendinite perché le posizioni acquisite durante le esecuzioni musicali sono più naturali. In effetti, alcune persone che hanno acquistato il violoncello in fibra di carbonio, sostengono di poter suonare per più ore del solito senza accusare alcun dolore. Anche il suono non è niente male; consiglio di ascoltare i vari esempi audio presenti su *Youtube* (basta cercare *carbon fiber violin* oppure *carbon fiber cello* …). Invece cercando how's made carbon fiber cello è addirittura possibile osservare le varie fasi costruttive. I prezzi in dollari americani (luglio 2012) sono: violino 5.539, viola 5.839, cello 7.139, basso 12.929. Per quanto riguarda le colorazioni, li fanno anche in marrone.



violino, viola e violoncello acustici in fibra di carbonio (o policarbonato)



violini elettrici (da amplificare)

COME PROCURARMI DEI LIBRI GRATIS PER VIOLINO?

Ottime fonti sono: http://imslp.org/wiki/Category:Composers
http://violinsheetmusic.org/classical/

ELENCO DEI PRINCIPALI METODI DIDATTICI OGGI USATI

- Bang, Maia. *Violin method*.
- Bériot, Charles de. *Method for violin*.
- Casorti, August. *The techniques of bowing, Op. 50*.
- Curci, Alberto. Tecnica Fondamentale del Violino
- Geminiani, Francesco. *The art of playing on the violin*. (1751)
- Hohmann, Christian Heinrich. *Practical violin method*.
- Laoureux, Nicolaus. *A practical method for violin*.
- Mozart, Leopold. *Gründliche Violinschule*. (1756)
- Schradieck, Henry. *The school of violin technics*. (1900)
- Sevcik, Otakar. *Violin school for beginners, Op.6*. (1903)
- Sevcik, Otakar. *School of violin technique, Op. 1*. (1905)
- Sevcik, Otakar. *School of bowing technique, Op. 2*. (1905)
- Spohr, Louis. *Violinschule*. (1832)
- Wohlfahrt, Franz. *Easiest elementary method for beginners, Op. 38*.

ALCUNE NOTE ESPLICATIVE

- *Metodo Sevcik:* ne elenchiamo qui di seguito le opere didattiche:
  Op. 1 Scuola di tecnica del violino (in 4 volumi)
  Op. 2 Scuola di tecnica dell'archetto (in 6 volumi)
  Op. 3 40 Variazioni
  Op. 6 Metodo di violino per principianti (in 7 volumi)
  Op. 7 Studi preparatori al trillo e sviluppo delle corde doppie (in 2 volumi)
  Op. 8 Cambiamenti di posizione e studi preparatori alle scale
  Op. 9 Studi preparatori alle corde doppie

- *Metodo Sassmannshaus - Iniziamo presto col violino*: rivolto ad un livello preparatorio e di I corso, cura la formazione dei bambini in età prescolare con materiale molto particolare. Canzoni, testi e illustrazioni sono calibrati sulle esigenze dei bambini di 4 anni, un'età in cui l'appropriazione melodica, ritmica ed affettiva dei brani affrontati è più facile attraverso il canto.
- *Metodo Nelson - Metodo completo per violino*: rivolto ad un I corso in età scolare,si caratterizza per un approccio completo e multidisciplinare allo studio del violino che affronta le tecnica e la teoria partendo dall'esperienza pratica e diretta sullo strumento,utilizzando il canto e la ritmica. Ci sono attività, giochi ed esperimenti da realizzare durante le lezioni di gruppo o in coppia con un altro studente dello stesso livello. Gli esercizi sono spesso presentati in forma di brani tradizionali o di canzoncine, spesso con accompagnamenti di secondo violino e sono utilizzabili anche per saggi e piccoli concerti.
  La grafia moderna ed accattivante, aiuta i ragazzi a comprendere e a tenere sotto controllo tutti gli aspetti dell'educazione alla musica e della tecnica strumentale
  A differenza dei metodi tradizionali, dopo le corde vuote si mette subito giù il secondo dito con il vantaggio di permettere all'allievo di intonare un arpeggio maggiore, molto orecchiabile.
  Dopo il secondo dito l'allievo impara subito a mettere giù il mignolo, quindi la mano sarà orientata bene fin da subito. Imparando a mettere giù le dita in "ordine" (prima il primo,poi il secondo,poi il terzo e infine il quarto) molto spesso si hanno difficoltà a metter giù il mignolo. Inoltre l'allievo può imparare fin da subito a verificare l'intonazione confrontando il quarto dito con la corda vuota.

- *Metodo Renate Bruce - Weber* – Il violino felice: il metodo propone, attraverso materiali musicalmente interessanti, un percorso graduale e ben strutturato, in cui si approfondiscono i diversi argomenti per arrivare a un'acquisizione sicura delle abilità richieste. Molti brani utilizzati,tratti dal repertorio popolare o elaborati, sono proposti a due o più voci, spesso di differente livello di difficoltà tecniche,nella consapevolezza che suonare con gli altri è essenziale, fin dall'inizio, sia per sviluppare specifiche capacità musicali,sia per creare relazioni in cui mettersi in gioco attraverso la musica. Il "limite" di questo testo,a mio parere è quello di non proporre due voci con lo stesso livello, vale a dire che gli esercizi devono essere suonati da allievi con l'insegnante e non con allievi di pari livello. Del resto tecnicamente imposta bene il ragazzo,si procede a mettere quasi subito il quarto dito,dopo il secondo, facendo pizzicare questa nota e facendogliela confrontare con la corda vuota. Il testo presenta inserti di tipo teorico, storico, aneddotico, di costume, quasi un invito a mantenere almeno nella fase iniziale degli studi strumentali, un'unità tra i diversi ambiti che troppo spesso sono separati nelle varie discipline (strumento, teoria e solfeggio, storia della musica). In particolare in questo metodo si possono soddisfare alcuni obiettivi minimi strumentali richiesti dall'allegato A del decreto del '99: condotta dell'arco nelle sue diverse parti, controllo dell'arco volto ad ottenere differenti intensità e differenze timbriche
  (alcuni esercizi propongono fin dall'inizio di fare la differenza fra un "P" e un "F")
- *Metodo Entezami - Studi melodici in prima posizione*: Questo testo presenta un vasto repertorio di melodie originali per i primi corsi di violino, con incremento graduale delle difficoltà..E' composto di brani, semplici e brevi, che vengono recepiti dagli allievi non come studi ma come piccole melodie, di facile ed immediata lettura.
  Pur semplici ed accessibili, i brani affrontano diversi aspetti della tecnica violinistica: colpi d'arco (detachè, legato, accentati) note ribattute ,pizzicato, corde doppie, suddivisione di padronanza dell'arco, possibilità di esplorare diverse tonalità.
  I titoli delle melodie legati ad un'immagine o ad un'evocazione di uno stato d'animo,aiutano gli allievi nell'interpretazione espressiva.
  Il secondo volume presenta un incremento graduale delle difficoltà tecniche (seconda e terza posizione) che mantiene un livello facile ed accessibile.
  Il limite di questo testo è da ricercarsi in queste melodie che non hanno una seconda voce e sono sprovviste di un accompagnamento pianistico.
  E' possibile soddisfare alcuni obiettivi minimi strumentali richiesti dall'allegato A del decreto del '99: conoscenza delle diverse posizioni e controllo dell'intonazione.
- *Nicolas Laoureaux - Grande metodo per violino*: questo metodo è stato utilizzato per più di una generazione da diversi insegnanti non essendoci altre alternative sul campo. A parte l'aspetto multidisciplinare che non è minimamente curato, anche la parte tecnica lascia molto a desiderare in quanto inizia col far studiare le corde vuote ma senza l'ausilio di una seconda voce (accompagnamento ad una melodia). .Inoltre privilegia il metodo progressivo di far mettere un dito alla volta, cosicchè l'allievo suonerà una melodia dopo molto tempo e non prima di essersi annoiato con gli aridi esercizi costruiti con intervalli di quarta o di terza che alla fine non hanno un senso melodico. Gli esercizi melodici presenti sono spesso difficili da realizzare bene da allievi principianti. Non c'è nessuna indicazione riguardo al far cantare un esercizio prima di farlo suonare. Non è un libro che si può consigliare ad un principiante; tuttavia alcuni esercizi melodici si possono proporre ad allievi di II corso.
- *Giuseppe Curci - Tecnica fondamentale del violino*: questo metodo rispetto al Laoureaux è innovativo ed ha rappresentato rispetto ad esso per molto tempo un'alternativa. Ci sono parti che funzionano bene ed altre meno. Il lavoro con le corde vuote svolto all'inizio è interessante in quanto presenta le corde vuote sotto forma di accompagnamento di una melodia suonata dall'insegnante. Prosegue invece con il metodo progressivo del far mettere giù le dita della mano sinistra, uno alla volta; questo metodo è ormai superato. A differenza del Laoureaux però ci sono piccoli esercizi melodici costruiti con l'uso del 1° e 2° dito; essi sono da prendere in considerazione anche per allievi di I corso, sicuramente alla loro portata. Non ci sono esercizi scritti per allievi dello stesso livello ma per allievo con l'insegnante. Ci sono comunque delle parti buone che si possono tenere in considerazione facendo un opportuna selezione.

- *Metodo Suzuki*: gli elementi chiave del metodo Suzuki sono:
    - La filosofia che tutti i bambini possano essere educati attraverso l'ambiente adeguato, difatti per la crescita musicale i fattori ambientali sono più importanti del cosiddetto talento.
    - L'ascolto è importante e gli studenti vengono incoraggiati ad ascoltare frequentemente le registrazioni di musica che stanno imparando.
    - I genitori sono partecipanti attivi nel processo di apprendimento dello studente.
    - Gli studenti iniziano le lezioni in tenera età, a volte anche ad appena due anni.
    - Gli studenti imparano a suonare a memoria ed ogni pezzo viene memorizzato, anche dopo che si è imparata la lettura della musica.
    - La Tecnica si apprende attraverso il repertorio contenuto nei libri di musica Suzuki.
    - I docenti usano i giochi di attività fisica per liberare il corpo dalle tensioni.
    - Vengono promosse frequenti esecuzioni pubbliche.
    - Gli insegnanti sottolineano una postura corretta, la produzione di un buon suono e un'intonazione sicura.

ELENCO CRONOLOGICO DEI PRINCIPALI METODI DIDATTICI

- 1751, Geminiani. *L'arte di suonare il violino.* Londra.
- 1756, Mozart, Leopold. *Trattato dei principi fondamentali di suonare il violino.* Ausburg.
- 1756, Tartini. *L'arte del Arco.* Parigi.
- 1761, L'abate di Le fils. *Principes du violon.* Parigi.
- 1771, Tartini. *Traite des agremens.* Parigi.
- 1782, Corrette. *L'Art de se perfectionner dans Le Violon.* Parigi.
- 1791, Galeazzi. *Elementi Teorico-Practical.* Roma.
- 1796, Kreutzer. 42 *Études ou capricci.*
- 1798, Cartier. *L'Art du violon.* Parigi.
- 1798, Woldemar, Michel. *Methode pour violon e.* Parigi.
- 1800, Gavinies. *Les vingt-quatre matinée.* Parigi.
- 1803, Baillot, Rode e Kreutzer. *Methode de violon.* Paris.
- c1800s, Fiorillo. *Etudes de violon formanti 36 capricci.* Vienna.
- c1815, Rode. *Enforme 24 Capricci d'Etudes.* Berlino.
- 1820, Paganini *24 Capricci.* Milano.
- 1824, Campagnoli. *Nouvelle Methode de la mécanique progressive du jeu de violon, op. 21*. Lipsia.
- 1832, Spohr. *Violinschule.* Vienna.
- 1834, Baillot. *L'Art du violon.* Parigi.
- 1844, Alard. *Ecole du violon.* Parigi.
- 1850, Dont. *Etudes per il violino.*
- 1854, Wieniawski. *L'ecole moderne, op. 10.* Lepizig.
- 1855, Dancla. *Methode Elementaire.*
- 1858, de Beriot. *Methode de violon, op. 102.* Parigi.
- 1864, David. *Violinschule.* Lipsia.
- 1867, Kayser. *36 Studi per violino, op. 20.*
- 1873, Courvoisier. *La tecnica del violino.*
- 1875, Schradieck. *Scuola di violino-tecnica.*
- 1880, Mazas. *Melodiques 75 Etudes et progressisti versare violon, op. 36.* Brunswick.
- 1881, Sevcik. *Schule der Violintechnik, op. 1.* Praga.
- 1895, Sevcik. *Schule der Bogentechnik, op. 2.* Lipsia.
- 1902-5, Gioacchino e Moser. *Violinschule.* 3 voll. Berlino.
- 1916, Capeto. *La Tecnica superieure de l'Archet.* Parigi.
- 1921, Auer. *Suonare il violino come lo insegno.* New York.
- 1923-8, Flesch. *Die Kunst des Violino-festosi annunci.* Berlino.
- 1941, Dounis. *Nuovi aiuti allo sviluppo tecnico, op. 27.* Londra.
- 1962, Galamian. *Principi di suonare il violino e l'insegnamento.* Englewood Cliffs, NJ.

- 1963, Galamian e Neumann. *Tecnica violino contemporaneo.* New York.
- 1961, Havas, Kato. *Un nuovo approccio al violino.* Londra.
- 1964, Havas, Kato. *The Twelve Corso di lezione in un nuovo approccio al violino.* Londra.
- 1969, Suzuki, Shinichi. *Nutre di amore.* New York.
- 1970, Suzuki, *Scuola di violino.* Princeton, New Jersey.
- 1971, Menuhin. *Sei lezioni con Yehudi Menuhin.* Londra.
- 1971, Rolland, Paul. *Prelude to Playing String.* New York.
- 1974, Rolland, Paul. *L'Insegnamento di azione in Playing String.* New York.
- 1981, Havas, Kato e Jerome Landsman *libertà di giocare: un metodo di classe stringa di insegnamento.* New York.
- 1986, Menuhin *Il violinista*: *Pensieri, esercizi, Riflessioni di un violinista itinerante.* New York.

ELENCO DEI CONCERTI PER VIOLINO E ORCHESTRA

A

- Jean-Baptiste Accolay
  - Violin Concerto No. 1 (1868)
- Joseph Achron
  - Violin Concerto No. 1 (1927)
- Lee Actor
  - Concerto for Violin and Orchestra (2005)
- John Adams
  - Violin Concerto (1993)
  - Dharma at Big Sur (2003)
- Thomas Adès
  - *Concentric Paths*, Concerto for Violin and Orchestra (2005)
- Kalevi Aho
  - Violin Concerto (1981)
- Necil Kazım Akses
  - Violin Concerto (1972)
- William Alwyn
  - Violin Concerto (1939)
- George Antheil
  - Concerto for Violin and Orchestra (1946)
- Lera Auerbach
  - Violin Concerto No. 1 (2003)
  - Violin Concerto No. 2 (2004)
- Tor Aulin
  - Violin Concerto No.1 in G Minor (1891)
  - Violin Concerto No.2 (1893)
  - Violin Concerto No.3 in C Minor (1906)

B

- Grażyna Bacewicz
  - Seven violin concertos (1937-1965)
- Johann Sebastian Bach
  - Violin Concerto in A minor, BWV 1041 (1717–1723)
  - Violin Concerto in E major, BWV 1042 (1717–1723)
  - Double Violin Concerto in D minor, BWV 1043 (1723)

    - Violin Concerto in D minor, BWV 1052
    - Violin Concerto in G minor, BWV 1056
- Leonardo Balada
    - Violin Concerto No. 1 (1982)
- Osvaldas Balakauskas
    - Concerto RK (1997)
    - Concerto Brio (1999)
- Samuel Barber
    - Violin Concerto, Op. 14 (1939)
- Béla Bartók
    - Violin Concerto No. 1 (1908)
    - Violin Concerto No. 2 (1938)
- Antonio Bazzini
    - Concerto Militare per Violin e orchestra op. 42
    - Scherzo variato per violino e orchestra d'archi su temi dall'Invito alla danza di Carl Maria von Weber
- Ludwig van Beethoven
    - Violin Concerto in D major, Op. 61 (1806)
- Paul Ben-Haim
    - Violin Concerto (1960)
- Alban Berg
    - Violin Concerto (1935)
- Erik Bergman
    - Violin Concerto, Op. 99 (1984)
- Luciano Berio
    - Violin Concerto
- Charles de Bériot
    - Nine violin concertos
- Franz Berwald
    - Violin Concerto in C-sharp minor (1820)
- Bruno Bjelinski
    - Violin Concerto (1952)
- Boris Blacher
    - Violin Concerto (1948)
- Ernest Bloch
    - Violin Concerto in A minor (1938)
- Karl Boelter
    - Violin Concerto (1999)
- Corentin Boissier
    - "The Intemporal", concert(in)o for violin and (chamber) orchestra in D minor (2010)
- Hakon Borresen
    - Violin Concerto in G major, Op. 11 (1904)
- Renzo Bossi
    - *Concerto op. 15*
- Hendrik Bouman
    - Violin Concerto in D major for Simon Standage (2008)([1])
- Brian Boydell
    - Violin Concerto, Op. 36 (1953-54)
- Johannes Brahms
    - Violin Concerto in D major, Op. 77 (1878)
- Matija Bravničar
    - Violin Concerto (1962)
- Johannes Bernardus van Bree
    - Violin Concerto

- Havergal Brian
  - Violin Concerto No. 2 in C major (no. 1 lost) (1934–5)
- Benjamin Britten
  - Violin Concerto, Op. 15 (1939, rev. 1954, 1965)
- Mikhail Bronner
  - Violin Concerto 'Lonely Voice' (1992)
  - Violin Concerto 'Heaven's Gate' (2001)
- Max Bruch
  - Violin Concerto No. 1 in G minor, Op. 26 (1867)
  - Violin Concerto No. 2 in D minor, Op. 44 (1878)
  - Violin Concerto No. 3 in D minor, Op. 58 (1891)
- Willy Burkhard
  - Violin Concerto, Op. 69 (1943)
- Ferruccio Busoni
  - *Violin Concerto op.35*

C

- Elliott Carter
  - Violin Concerto (1990)
- Alfredo Casella
  - Violin Concerto in la min.
- Mario Castelnuovo-Tedesco
  - Violin Concerto *Italiano*
  - Violin Concerto *I Profeti* (1931)
- Carlos Chávez
  - Violin Concerto (1950)
- Chen Gang and He Zhanhao
  - *Butterfly Lovers' Violin Concerto*
- Gordon Chin
  - Violin Concerto No. 1(1998)
  - Formosa Seasons for Violin and Strings (2001)
  - Concerto for Violin, Cello, and Orchestra (2002)
  - Violin Concerto No. 2 (2003)
- Unsuk Chin
  - Violin Concerto (2002)
- Samuel Coleridge-Taylor
  - Violin Concerto Op.80 (1912)
- Julius Conus
  - Violin Concerto in E minor (1898)
- Roque Cordero
  - Violin Concerto (1962)
- Paul Creston
  - Violin Concerto No. 1, Op. 65 (1956) [2]
  - Violin Concerto No. 2, Op. 78 (1960)

D

- Peter Maxwell Davies
  - Violin Concerto (1985)
- Frederick Delius
  - Violin Concerto (1916)
- David Diamond

    - Violin Concerto No. 1 (1937)
    - Violin Concertos No. 2 (1947)
    - Violin Concertos No. 3 (1976)
- Albert Dietrich
    - Violin Concerto in D minor, Op. 30
- Ernő Dohnányi
    - Violin Concerto No. 1 in D minor, Op. 27 (1915)
    - Violin Concerto No. 2 in C minor, Op. 43 (1949-50)
- Zsolt Durkó
    - Violin Concerto
- Henri Dutilleux
    - L'Arbre des Songes - Violin Concerto (1985)
    - Sur un Même Accord - Nocturne for Violin and Orchestra (2002)
- Antonín Dvořák
    - Violin Concerto in A minor, Op. 53 (1879-80)

E

- Sophie Carmen Eckhardt-Gramatté
    - Violin Concerto for Solo Violin
- Edward Elgar
    - Violin Concerto in B minor, Op. 61 (1910)
- Federico Elizalde
    - Violin Concerto (1944; premiered by Ginette Neveu)
- Heino Eller
    - Violin Concerto (1933, rev. 1965)
- Einar Englund
    - Violin Concerto (1981)

F

- Gabriel Fauré
    - Violin Concerto [unfinished] (1878–80); two of three movements were completed, the first survives
- Morton Feldman
    - Violin and Orchestra (1979)
- Josef Bohuslav Foerster
    - Violin Concerto No. 1 in C minor, Op. 88 (1911)
    - Violin Concerto No. 2 in D minor, Op. 104
- Wolfgang Fortner
    - Concerto for Violin and Large Chamber Orchestra (1947)
- Eduard Franck
    - Violin Concerto No. 1 in E minor, Op. 30 (1855/1861, printed 1890)
    - Violin Concerto No. 2 in D major, Op. 57 (1875)
    - Capriccio for Violin and Orchestra in A major (1845)
- Richard Franck
    - Violin Concerto in D major, Op. 43 (1906)
    - Serenade for Violin and Orchestra in A major, Op. 25 (1896)
- Benjamin Frankel
    - Violin Concerto (1951)

G

- Niels Gade
  - Violin Concerto in D minor, Op. 56 (1880)
- Raymond Gallois-Montbrun
  - Violin Concerto (1957)
- Harald Genzmer
  - Concerto for Violin (1959)
- Roberto Gerhard
  - Violin Concerto (1945, rev. 1950)
- Friedrich Gernsheim
  - Violin Concerto No. 1 in D major, Op. 42
  - Violin Concerto No. 2 in F major, Op. 86
- G. F. Ghedini
  - Concerto for Violin and string orchestra *Il belprato*
- Alberto Ginastera
  - Violin Concerto (1963)
- Philip Glass
  - Violin Concerto No. 1 (1987)
  - Violin Concerto No. 2 (2009)
- Alexander Glazunov
  - Violin Concerto in A minor, Op. 82 (1904)
- Benjamin Godard
  - Concerto Romantique, Op.35
  - Concerto No.2, Op.131
- Hermann Goetz
  - Violin Concerto in G Major, Op. 22
- Karl Goldmark
  - Violin Concerto No. 1 in A minor, Op. 28 (1877)
  - Violin Concerto No. 2 ?
- Berthold Goldschmidt
  - Violin Concerto (1952/55)
- Evgeny Golubev
  - Violin Concerto, Op. 56 (1970)
- Paul Graener
  - Violin Concerto, Op.104 (1938)
- Sofia Gubaidulina
  - *Offertorium*, concerto for violin and orchestra (1980–86)
  - *In tempus praesens*, concerto for violin and orchestra (2006-07)

H

- Hafliði Hallgrímsson
  - Poemi, Violin Concerto (1986)
- John Harbison
  - Violin Concerto (1980/87)
- Roy Harris
  - Violin Concerto (1950)
- Lou Harrison
  - Concerto for Violin with Percussion Orchestra (1940–74)
- Karl Amadeus Hartmann
  - *Concerto funebre* for violin and string orchestra (1939)
- Hamilton Harty
  - Violin Concerto (1908)
- Joseph Haydn

    - Violin concerto in C major No. 1
    - Violin concerto in G Major No. 2
    - Violin concerto in A major No. 3
    - Violin concerto in G major No. 4

> In quasi tutte le edizioni delle opere di Haydn, si può essere certi che le opere chiamate No. 1 e No. 2 sono davvero le ultime. Molte delle sue opere sono conosciute da una serie di numeri a causa della produzione di massa delle sue composizioni di Haydn e di vari sistemi di numerazione pezzi. Uno del Concerto per violino è stato perso, ma No. 1 e No. 2 sono comunemente eseguita. Un elenco completo delle opere di Haydn si trova nella 'International Cyclopedia.'

- Hans Henkemans
    - Violin Concerto (1950)
- Hans Werner Henze
    - Violin Concerto No. 1 (1947)
    - Violin Concerto No. 2 "Hommage à Gödel" (1971, revised 1991)
    - Violin Concerto No. 3 "Three Portraits from T. Mann's Doktor Faustus" (1996)
- Paul Hindemith
    - Violin Concerto (1939)
- Jennifer Higdon
    - Violin Concerto (2008)
- Vagn Holmboe
    - Chamber Concerto No. 6 for Violin (1943)
    - Violin Concerto (1979?)
- Jenő Hubay
    - Violin Concerto No. 1 (Concerto dramatique) in A minor, Op. 21 (1884)
    - Violin Concerto No. 2 in E major, Op. 90 (1900)
    - Violin Concerto No. 3 in G minor, Op. 99 (1906-1907)
    - Violin Concerto No. 4 (Concerto all' antica) in A minor, Op. 101 (1907)

I

- Shin-ichiro Ikebe
    - Violin Concerto (1981)[2]
- Jānis Ivanovs
    - Violin Concerto (1951)

J

- Leoš Janáček
    - Violin Concerto "Pilgrimage of a Soul" (1927)
- Joseph Joachim
    - Violin Concerto No. 1 in G minor, Op. 3 (1851), in one movement, dedicated to Franz Liszt
    - Violin Concerto No. 2 in D minor "in the Hungarian manner", Op. 11 (1861)
    - Violin Concerto No. 3 in G major, WoO (1875)
- David Johnstone
    - The Four Seasons, for Violin solo and string orchestra (pub. 2008)
    - Rhapsody Concertante (on Hungarian and Rumanian themes) for Violin solo and string orchestra (pub. 2008)
    - Poema de amor, for Violin solo and string orchestra (pub.2007)
- André Jolivet
    - Violin Concerto (1972)

K

- Dmitri Kabalevsky
  - Violin Concerto in C major, Op. 48 (1948)
- Jan Kalivoda
  - One concerto, a fantasy and six concertinos for violin and orchestra
- Romualds Kalsons
  - Violin Concerto (1978)
- Mieczysław Karłowicz
  - Violin Concerto in A major, Op. 8 (1902)
- Shigeru Kan-no
  - 2 Violin Concertos
- Talivaldis Kenins
  - Violin Concerto (1974)
- Aram Khachaturian
  - Violin Concerto in D minor, Op. 46 (1940)
  - Concerto-Rhapsody in B flat minor, Op. 96 (1961)
- Oliver Knussen
  - Violin Concerto, Op. 30 (2002)
- Erich Wolfgang Korngold
  - Violin Concerto in D major, Op. 35 (1945)
- Božidar Kos
  - Violin Concerto (1986)
- Fritz Kreisler
  - Violin Concerto in C major "in the style of Vivaldi"
- Franz Krommer
  - 12 violin concertos (opp. 20, 41, 42, 43, 44, 61, 64, 81 and four without opus number - alternatively Padrta (P) III:1, 6-9, 13-15, C1, F1, F2 and G1)
- Branimir Krstic
  - horses and dolphins unstuck in time (2008)

L

- José White Lafitte
  - Violin Concerto in F-sharp minor (1864)
- Édouard Lalo
  - Violin Concerto in F major, Op. 20 (1874)
  - Symphonie Espagnole
- Lars-Erik Larsson
  - Violin Concerto, Op. 42 (1952)
- Francesco Lavagnino
  - Concerto for Violin
- Henri Lazarof
  - Concerto for Violin (1986)
  - Violin Concerto No. 3 'Edinger', (2003)
- Benjamin Lees
  - Violin Concerto (1958)[3]
- Ulrich Leyendecker
  - Violin Concerto (1995)
- György Ligeti
  - Violin Concerto (1989–92)
- Magnus Lindberg
  - Violin Concerto (2006)
- Bo Linde
  - Concerto for Violin, Op. 18 (1957)

- Andrew List
  - Violin Concerto (2004)
- George Lloyd
  - Concerto for violin and winds (1970)
  - Concerto for violin and strings (1977)
- Mihovil Logar
  - Violin Concerto
- Thomas Ludwig
  - Concerto for Violin and Orchestra (1989)

M

- Otmar Mácha
  - Violin Concerto (1986)
- Bruno Maderna
  - Violin Concerto (1969)
- Stuart MacRae
  - Violin Concerto (2001)
- Gian Francesco Malipiero
  - Violin Concerto No.1 (1932)
  - Violin Concerto No.2 (1963)
- Frank Martin
  - Violin Concerto (1950-51)
  - Polyptyque, Concerto for Violin and Double String Orchestra (1973)
- Jean Martinon
  - Violin Concerto No. 2 (1958, rev. 1960)
- Bohuslav Martinů
  - Violin Concerto no.1 (1943)
  - Violin Concerto no. 2 (1944-45)
- Tauno Marttinen
  - Violin Concerto, Op. 13 (1962)
- Jules Massenet
  - Meditation from Thaïs (often programmed as a standalone piece)
- Nicholas Maw
  - Violin Concerto (1993)
- George Frederick McKay
  - Concerto for Violin (1942)
- Erkki Melartin
  - Concerto for Violin and Orchestra (1913)
- Felix Mendelssohn
  - Violin Concerto in D minor (1822)
  - Violin Concerto in E minor, Op. 64 (1844)
- Aarre Merikanto
  - Violin Concerto No. 2 (1925)
- Edgar Meyer
  - Violin Concerto (1999)
- Ernst Hermann Meyer
  - Violin Concerto (1964)
- Gian Carlo Menotti
  - Violin Concerto (1952)
- András Mihály
  - Violin Concerto (1961)
- Darius Milhaud

    - Violin Concerto No. 1 (1927)
    - Violin Concertos No. 2 (1946)
    - Violin Concertos No. 3 (1958)
- Emil Młynarski
    - Violin concerto in D minor, Op. 11 (ca. 1897)
    - Violin concerto in D major, Op. 16 (ca. 1916)
- Ernest John Moeran
    - Violin Concerto (1942)
- Moritz Moszkowski
    - Violin Concerto in C major, Op. 30
- Alexander Moyzes
    - Violin Concerto (1958)
- Wolfgang Amadeus Mozart
    - Violin Concerto No. 1 in B flat major, K. 207 (1775)
    - Violin Concerto No. 2 in D major, K. 211 (1775)
    - Violin Concerto No. 3 in G major, K. 216, *Strassburg* (1775)
    - Violin Concerto No. 4 in D major, K. 218 (1775)
    - Violin Concerto No. 5 in A major, K. 219, *Turkish* (1775)
    - Violin Concerto No. 6 in E flat major, K. 268 (Spurious, 1780-1)
    - Violin Concerto No. 7 in D major, K. 271a, *Kolb* (Spurious, 1777)
    - Adélaïde Concerto (Forgery by Marius Casadesus)
    - Concertone in C major, for two violins and orchestra, K. 190 (1774)
    - Adagio in E major, K. 261 (1776)
    - Rondo in B flat major, K. 261a (1776)
    - Rondo in C major, K. 373 (1781)
- Nikolai Myaskovsky
    - Violin Concerto in D minor, Op. 44 (1938)

N

- Carl Nielsen
    - Violin Concerto, Op. 33 (1911)
- Serge Nigg
    - Violin Concerto No. 1 (1957)
- Pehr Henrik Nordgren
    - Concerto for Violin No. 1 (1969)
    - Concerto for Violin No. 2, Op. 33 (1977)
    - Concerto for Violin No. 3, Op. 53 (1981)
    - Concerto for Violin No. 4, Op. 90, (1994)
- Per Nørgård
    - Violin Concerto No. 1 'Helle Nacht' (1987)
    - Violin Concerto No. 2 'Borderlines' (2002)
- Ib Nørholm
    - Violin Concerto (1975)

O

- Mark O'Connor
    - Fiddle Concerto (1993)
    - Double Violin Concerto (1997)
- Hiroshi Ohguri
    - Violin Concerto (1963)
- Slavko Osterc

- Concerto for Violin and 7 Instruments (1928)

P

- Niccolò Paganini
  - Violin Concerto No. 1 in D major, Op. 6, MS 21 (ca. 1811–17)
  - Violin Concerto No. 2 in B minor, Op. 7, MS 48, *La Campanella* (1826)
  - Violin Concerto No. 3 in E major, MS 50 (ca. 1826–30)
  - Violin Concerto No. 4 in D minor, MS 60 (ca. 1829–30)
  - Violin Concerto No. 5 in A minor, MS 78 (1830)
  - Violin Concerto No. 6 in E minor, Op. posth., MS 75—probably the first to be written; only the solo part survives
- Andrzej Panufnik
  - Violin Concerto (1971)
- Boris Papandopulo
  - Violin Concerto (1943)
- Guido Papini
  - Concerto for Violin in d min.
- Arvo Pärt
  - *Tabula Rasa*—Double Concerto for two violins, string orchestra, and prepared piano (1977)
- Helmers Pavasars
  - Violin Concerto
- Krzysztof Penderecki
  - Violin Concerto No. 1 (1977)
  - Violin Concerto No. 2 'Metamorphosen' (1992-93)
- Wilhelm Peterson-Berger
  - Violin Concerto (1928)
- Allan Pettersson
  - Violin Concerto No. 1 (1949)
  - Violin Concerto No. 2 (1977–78, rev. 1980)
- Hans Pfitzner
  - Violin Concerto in B minor, Op. 34 (1923)
- Walter Piston
  - Violin Concerto No. 1 (1939)
  - Violin Concerto No. 2 (1960)
- Ildebrando Pizzetti
  - Violin Trio-Concerto (1944)
- Manuel Maria Ponce
  - Violin Concerto (1943)
- Gundaris Pone
  - Violin Concerto (1959)
- André Previn
  - Violin Concerto (2001)
- Sergei Prokofiev
  - Violin Concerto No. 1 in D major, Op. 19 (1917)
  - Violin Concerto No. 2 in G minor, Op. 63 (1935)
- Gaetano Pugnani
  - 9 Concerts for Violin

R

- Nikolai Rakov
  - Violin Concerto No.1 E minor (1944)

    - Violin Concerto No.2 A minor (1954)
- Einojuhani Rautavaara
    - Violin Concerto (1976-77)
- Alan Rawsthorne
    - Concerto for Violin No. 1 (1948)
    - Concerto for Violin No. 2 (1956)
- Max Reger
    - Violin Concerto in A major, Op. 101 (1907-8)
- Carl Reinecke
    - Violin Concerto in G minor, Op. 141 (1876)
- Ottorino Respighi
    - Concerto gregoriano (1921)
- Wolfgang Rihm
    - Violin Concerto, Op. 14 (1991–1992)
- Milan Ristić
    - Violin Concerto (1944)
- George Rochberg
    - Violin Concerto (1974, rev. 2001)
- Pierre Rode
    - Thirteen violin concertos
- Joaquín Rodrigo
    - Concierto de estío (1944)
- Julius Röntgen
    - Violin Concerto in A-minor (1902)
    - Violin Concerto in D major (1925/26)
    - Violin Concerto in F-sharp minor (1925/26)
- Ned Rorem
    - Violin Concerto (1985)
- Hilding Rosenberg
    - Violin Concerto No. 1 (1924)
    - Violin Concerto No. 2 (1951)
- Nikolai Roslavets
    - Violin Concerto (1925)
- Christopher Rouse
    - Violin Concerto (1991)
- Miklós Rózsa
    - Violin Concerto, Op. 24 (1956)
- Ludomir Różycki
    - Violin Concerto (1944)
- Edmund Rubbra
    - Violin Concerto, Op. 103 (1959)[4]
- Poul Ruders
    - Violin Concerto No. 1 (1981)
    - Violin Concerto No. 2 (1991-92)

S

- P. Peter Sacco
    - Concerto for Violin No. 1 (1969)
- Harald Sæverud
    - Violin Concerto Op.37 (1957)
- Chevalier de Saint-Georges
    - About twenty-five violin concertos

- Camille Saint-Saëns
  - Violin Concerto No. 1 in A major, Op. 20 (1859)
  - Violin Concerto No. 2 in C major, Op. 58 (1858)
  - Violin Concerto No. 3 in B minor, Op. 61 (1880)
- Prosper Sainton
  - Concerto no. 1, Op. 9 (ca 1851)[5]
- Aulis Sallinen
  - Violin Concerto, Op. 18 (1968)
- Ahmet Adnan Saygun
  - Violin Concerto (1967)
- Alfred Schnittke
  - Violin Concerto No. 1 (1957, rev. 1966)
  - Violin Concerto No. 2 (1966)
  - Violin Concerto No. 3 (1978)
  - Violin Concerto No. 4 (1984)
- Othmar Schoeck
  - Violin Concerto in B-flat major, Opus 21 (1912) ([3])
- Arnold Schoenberg
  - Violin Concerto (1936)
- Gunther Schuller
  - Concerto for Violin No. 1 (1976)
  - Concerto for Violin No. 2 (1991)
- William Schuman
  - Violin Concerto (1947, rev. 1956 & 1959)
- Robert Schumann
  - Violin Concerto in D minor (1853)
- Cyril Scott
  - Violin Concerto
- Tibor Serly
  - Concerto for Violin and Wind Symphony (1958-59)
- Roger Sessions
  - Violin Concerto in B minor (1935)
- Zdeněk Šesták
  - Violin concerto *Sursum corda* (1981) (wind, harp, celesta, gong and kettledrums accompaniment) ([4])
- Tolib Shahidi
  - Concerto for Violin and Chamber Orchestra (1993)
- Rodion Shchedrin
  - Concerto Cantabile (1998)
- Vissorion Shebalin
  - Violin Concerto, Op. 21 (1936-1940,1959)
- Noam Sheriff
  - Violin Concerto (1986)
- Dmitri Shostakovich
  - Violin Concerto No. 1 in A minor, Op. 77 (1948, rev. 1955 as Op. 99)
  - Violin Concerto No. 2 in C sharp minor, Op. 129 (1967)
- Jean Sibelius
  - Violin Concerto in D minor, Op. 47 (1904)
- Robert Simpson
  - Violin Concerto (1959) (withdrawn)
- Christian Sinding
  - Violin Concerto No. 1 in A major, Op. 45 (1898)
  - Violin Concerto No. 2 in D major, Op. 60 (published by 1901)[6]
  - Violin Concerto No. 3, Op. 119 (1917)[7]

- Nikos Skalkottas
  - Violin Concerto (1938)
- Lucijan Marija Škerjanc
  - Violin Concerto (1944)
- Dane Škerl
  - Violin Concerto (1984)
- Yngve Sköld
  - Violin Concerto (1941)
- Myroslav Skoryk
  - Violin Concerto (1971)
- David Stanley Smith
  - Violin Concerto No. 1 in F major, opus 69 (before 1934)
  - Violin Concerto No. 2 in G major, opus 86 (before 1943)
- Arthur Somervell
  - Violin Concerto in G minor (1930) ([5])
- Vladimír Sommer
  - Violin Concerto (1950)
- Leo Sowerby
  - Violin Concerto in G major (1913, rev. 1924)
- Louis Spohr
  - 15 violin concertos and other works for violin and orchestra
- Charles Villiers Stanford
  - Violin Concerto in D major, Opus 74 (1899)
  - Violin Concerto No. 2 (1918)
- Robert Starer
  - Violin Concerto (1979-80)
- Ronald Stevenson
  - Violin Concerto "The Gypsy" (1977-9)
- Josip Štolcer-Slavenski
  - Violin Concerto (1927)
- Richard Strauss
  - Violin Concerto (1881-1882)
- Igor Stravinsky
  - Violin Concerto (1931)
- Stjepan Šulek
  - Violin Concerto (1951)
- Hermann Suter
  - Violin Concerto (1924)
- Margaret Sutherland
  - Violin Concerto (1954)
- Johann Severin Svendsen
  - Violin Concerto Op.6 (1868-1870)
- Tomáš Svoboda
  - Violin Concerto, Op. 77 (1975)
- Karol Szymanowski
  - Violin Concerto No. 1, Op. 35 (1916)
  - Violin Concerto No. 2, Op. 61 (1933)

T

- Otar Taktakishvili
  - Violin Concerto No. 2 (1987)
- Eino Tamberg

    - Violin Concerto (1981)
- Bernard Tan
    - Violin Concerto (2005)
- Giuseppe Tartini
    - Over 130 violin concertos
- Alexander Tchaikovsky
    - Violin Concerto (1987)
- Pyotr Ilyich Tchaikovsky
    - Violin Concerto in D major, Op. 35 (1878)
- Augusta Read Thomas
    - *Spirit Musings*—Concerto for violin and orchestra (1997)
- Leifur Þórarinsson
    - Violin Concerto (1969-70)
- Boris Tishchenko
    - Violin Concerto No. 2
- Joan Tower
    - Violin Concerto (1992)
- Vitomir Trifunović
    - Violin Concerto (1976)
- Eduard Tubin
    - Violin Concerto No. 1 (1941-42)
    - Violin Concerto No. 2 (1945)

V

- Fartein Valen
    - Violin Concerto (1940)
- Pēteris Vasks
    - Violin Concerto 'Distant Light' (1996-97)
- Ralph Vaughan Williams
    - Violin Concerto in D minor, "Concerto Accademico"
- Joseph Vella
    - Violin Concerto (1993)
- Henri Vieuxtemps
    - Violin Concerto No. 1 in E major, Op. 10 (1840)
    - Violin Concerto No. 2 in F sharp minor, Op. 19 (ca. 1835–36)
    - Violin Concerto No. 3 in A major, Op. 25 (1844)
    - Violin Concerto No. 4 in D minor, Op. 31 (ca. 1850)
    - Violin Concerto No. 5 in A minor, Op. 37, *Grétry* (1861)
    - Violin Concerto No. 6 in G major, Op. 47/Op. posth. 1 (1865–1870)
    - Violin Concerto No. 7 in A minor, Op. 49/Op. posth. 3
- Giovanni Battista Viotti—twenty-nine violin concertos, particularly:
    - Violin Concerto No. 22 in A minor (1792)
- Antonio Vivaldi—many, particularly:
    - *L'estro armonico*, Op. 3 (1711)—twelve concertos
    - *The Four Seasons* (ca. 1725) —four concertos, the first four numbers of *Il cimento dell'armonia e dell'inventione*, Op. 8
- Pancho Vladigerov
    - Violin Concerto No. 1 (1921)
- Wladimir Vogel
    - Violin Concerto (1937)
- Pavel Vranický
    - Violin Concertos in C, D, F and G

W

- William Walton
  - Violin Concerto (1939)
- Kurt Weill
  - Concerto for Violin and Wind Orchestra, Op.12 (1924)
- Mieczysław Weinberg
  - Violin Concerto, Op. 67 (1960)
- Egon Wellesz
  - Violin Concerto, Op. 84 (1961)
- Richard Wetz
  - Violin Concerto in B minor, Op. 57 (1933)
- Henryk Wieniawski
  - Violin Concerto No. 1 in F sharp minor, Op. 14 (1853)
  - Violin Concerto No. 2 in D minor, Op. 22 (1862)
- John Williams
  - Concerto for Violin and Orchestra (1974-1976, rev. 1998)
- Richard Edward Wilson
  - Concerto for Violin and Chamber Orchestra (1979)
- Ermanno Wolf-Ferrari
  - Concerto for Violin in D

Z

- Riccardo Zandonai
  - Concerto for Violin *Romantico*
- Bernd Alois Zimmermann
  - Violin Concerto (1950)

ALTRE COMPOSIZIONI PER VIOLINO E ORCHESTRA

- Béla Bartók
  - *One Ideal*, Op. 5/1 (1907–10)
  - *One Grotesque*, Op. 5/2 (1907–10)
  - Rhapsody No. 1 (1928)
  - Rhapsody No. 2 (1928)
- Antonio Bazzini
  - Scherzo variato per violino e orchestra d'archi su temi dall'Invito alla danza di Carl Maria von Weber
- Ludwig van Beethoven
  - Romance No. 1 in G major, Op. 40 (1798–1802)
  - Romance No. 2 in F major, Op. 50 (1798–1802)
- Hector Berlioz
  - Reverie et Caprice, Op.8 (1841)
- Leonard Bernstein
  - *Serenade after Plato's "Symposium"*(1954)
- Marco Enrico Bossi
  - *Sonata op. 82*
  - *Sonata op. 117*
- Renzo Bossi
  - *Sonata intima op. 31*

- Max Bruch
  - Romance in A minor, Op. 42 (1874)
  - Scottish Fantasy in E-flat major, Op. 46 (1880)
  - Adagio Appassionato in C-sharp minor, Op. 57 (1890)
  - *Schwedische Tanze*, Op. 63/2 (1892)
  - *In memoriam*, Op. 65 (1893)
  - Serenade in A minor, Op. 75 (1899–1900)
  - Konzertstück in F-sharp minor, Op. 84 (ca. 1911)
- Ernest Chausson
  - Poème, Op. 25 (1896)
- Chen Yi
  - Chinese Folk Dance Suite for Violin and Orchestra (2000)
  - Romance and Dance for 2 Violins and String Orchestra (1995/1998)
- Henry Cowell
  - Air, HC 767/1a (1952)
  - Fiddler's Jig, HC 771, *Flirtatious Jig* (1952)
- Luigi Dallapiccola
  - *Tartiniana* (1951)
  - *Tartiniana seconda* (1955–56)
- Frederick Delius
  - Suite for violin and orchestra (1888)
  - Légende (1895)
- Alphons Diepenbrock
  - Hymne (1917)
- Antonín Dvořák
  - Romance in F minor, Op. 11 (1877)
  - Mazurek, Op.49 (1879)
- Philip Glass
  - *Echorus* for two violins and string orchestra (1995)
- Alexander Glazunov
  - Mazurka-Oberek in D major, Op. 100b (1917)
- Lou Harrison
  - *Koncherto* for violin and percussion ensemble (1959)
  - Music for Violin and Various Instruments, European, Asian, and African (1967–69)
  - Suite for Violin and American Gamelan (1974; arr. for violin and string orchestra, 1993)
  - *Philemon and Baukis* for violin and Javanese gamelan (1985–87)
- Ferdinand Hiller
  - Violin Concerto/Fantasiestück Opus 152 (published by Forberg, 1870s, before 1876) (Koninklijke Bibliotheek of the Hague, University of Rochester Voyager Catalog which notes that it is dedicated to Eugène Ysaÿe)
- Paul Hindemith
  - Kammermusik No. 4 (1925)
- Joseph Joachim
  - Notturno in A major, Op. 12 (1858)
  - Andantino in A minor
  - Variations in E minor
- Aaron Jay Kernis
  - Air (1996; orig. for violin and piano, 1995)
  - Lament and Prayer (1996)
- Édouard Lalo
  - *Symphonie Espagnole*, Op. 21 (1874)
- Witold Lutosławski
  - *Chain II* (1984–85)
  - Partita for Violin and Orchestra (1988; orig. for violin and piano, 1984)

- Alexander Mackenzie
  - Pibroch Suite, Op. 42 (version for violin and orchestra) (premiered 1889, ded. Sarasate)
- Jules Massenet
  - *Meditation from Thaïs* (1894)
- John Blackwood McEwen
  - Scottish Fantasy "Prince Charlie" (1941 orchestration of a 1915 violin and piano work)
- Oskar Nedbal
  - 2 pieces, Op.6 (1893)
    - I. Romance
    - II. Serenade
- Arvo Pärt
  - *Fratres* for violin, string orchestra, and percussion (1992)
  - *Darf ich...* for violin, bells, and string orchestra (1995/1999)
- Walter Piston
  - Fantasia (1970)
- Nikolai Rakov
  - Concertino in D minor for violin and string orchestra (1960)
- Maurice Ravel
  - *Tzigane* (1924)
- Nikolai Rimsky-Korsakov
  - Fantasy on Two Russian Themes, for violin and orchestra, Op. 33, 1886-1887
  - Mazurka on [Three] Polish Folk Themes, for violin and orchestra, 1888; also called *Souvenir de trois chants polonais*
- Julius Röntgen
  - Suite D minor for Violin and Strings (1892)
  - Ballade (1918)
- Camille Saint-Saëns
  - Introduction and Rondo Capriccioso in A minor, Op. 28 (1863)
  - Romance in C major, Op. 48 (1874)
  - *Morceau de concert* in G major, Op. 62 (1880)
  - *Havanaise* in E major, Op. 83 (1887)
  - *Caprice andalous* in G major, Op. 122 (1904)
- Pablo de Sarasate
  - *Zigeunerweisen*, Op. 20 (1878)
  - *Carmen Fantasy*, Op. 25 (1883)
  - *Navarra* for two violins and orchestra, Op. 33 (1889)
  - *Miramar-Zortzico*, Op. 42 (1899)
  - Introduction and Tarantella, Op. 43 (1899)
- Giacinto Scelsi
  - *Anahit* (1965)
- Alfred Schnittke
  - Sonata for Violin and Chamber Orchestra (1968; orig. for violin and piano, 1963)
  - *Quasi una sonata* (1987)
  - *Homage to Grieg* (1993)
- Franz Schubert
  - Konzertstück in D major, D. 345 (1816)
  - Rondo in A major, D. 438 (1816)
  - Polonaise in B-flat major, D. 580 (1817)
- Robert Schumann
  - Fantasy in C major, Op. 131 (1853)
- Raminta Šerkšnytė
  - Vortex (2004)
- John Sharpley
  - Fantasy for Violin and Orchestra "Greeting Card" (1999)

- Jean Sibelius
    - 2 serenades, Op.69 (1913)
        - I. Andante assai in D major
        - II. Lento assai in G minor
    - 6 Humoresques (1917)
        - I. Humoresque in D minor, Op.87, No.1
        - II. Humoresque in D major, Op.87, No.2
        - III. Humoresque in G minor, Op.89, No.1
        - IV. Humoresque in G minor, Op.89, No.2
        - V. Humoresque in E flat major, Op.89, No.3
        - VI. Humoresque in G minor, Op.89, No.4
    - Suite, Op.117 (1929)
        - I. Country scenery
        - II. Evening in Spring
        - III. In the Summer
- Christian Sinding
    - Suite in A minor, Op. 10, *Suite in the Old Style* (1889)
    - Romance in D major, Op. 100 (1910)
- Josef Suk
    - Fantasy in G minor (1902)
- Johan Svendsen
    - Romance Op. 26 (1881)
- Tan Dun
    - *Out of Peking Opera* (1987, rev. 1994)
- Sergei Taneyev
    - Concert Suite for Violin and Orchestra, Op. 28 (1909)
- Pyotr Ilyich Tchaikovsky
    - Valse-Scherzo, Op.34 (1878)
    - *Souvenir d'un lieu cher*, Op. 42 (1878) (Orchestration: Glazunov)
        - Méditation (D minor)
        - Scherzo (C minor)
        - Mélodie: *chant sans paroles* (E flat major)
- John Williams
    - TreeSong (2000)
- Ralph Vaughan Williams
    - *The Lark Ascending* (1914)
- Henryk Wieniawski
    - Légende in G minor, Op. 17 (1859)
- Iannis Xenakis
    - *Dox-Orkh* (1991)

ELENCO DEI CONCERTI PER VIOLINO ED ALTRO STRUMENTO CON ORCHESTRA

- Osvaldas Balakauskas
    - Sinfonia Concertante, for violin and piano (1982)
- Bottesini
    - Gran duo Concertante, for violin and double-bass
- Ludwig van Beethoven
    - Triple Concerto in C major, Op. 56, for piano, violin, and cello (1804–5)
- Johannes Brahms
    - Double Concerto in A minor, Op. 102, for violin and cello

- Frederick Delius
  - Double Concerto for violin and cello (1916)
- Joseph Haydn
  - Concerto in F major, Hob. XVIII/6, for piano, violin, and strings (before 1766)
- Wolfgang Amadeus Mozart
  - Concerto for piano, violin, and strings (by Philip Wilby, Leeds University)
- Johann Nepomuk Hummel
  - Double Concerto in G major, Op. 17, for piano and violin
- Julius Juzeliūnas
  - Concerto for Violin and Organ (1963)
- Ernst Krenek
  - Concerto for Violin and Piano, Op. 124
- Bohuslav Martinů
  - Concerto for Violin and Piano (1953)
  - Concerto for Two Violins and Orchestra (1950)
  - Duo Concertant for Two Violins and Orchestra (1937)
- Karl Marx
  - Concert for Two Violins and Orchestra
- Felix Mendelssohn
  - Concerto in D minor, for violin and piano
- Wolfgang Amadeus Mozart
  - Sinfonia Concertante for Violin, Viola and Orchestra
- Steve Reich
  - Duet for Two Violins and String Orchestra (1993)
- Julius Röntgen
  - Triple concerto in B-flat major, for violin, viola, cello and strings (1922)
  - Double Concerto for violin and cello (1927)
  - Triple concerto for violin, viola and cello (1930)
  - Introduktion, Fuge, Intermezzo und Finale for violin, viola, cello
- Alexander Tchaikovsky
  - Concerto for Violin, Viola and orchestra (1988)

COMPOSIZIONI PER ORCHESTRA O GRANDI ENSEMBLES CON RUOLO PREMINENTE DI UN VIOLINO

- Wolfgang Amadeus Mozart
  - Serenade for orchestra in D major, K. 250 ("Haffner") (1776)
- Nikolai Rimsky-Korsakov
  - Scheherazade, Op. 35 (1888)
- Richard Strauss
  - *Also sprach Zarathustra*, Op. 30 (1896)
  - *Don Quixote*, Op. 35 (1897)
  - *Ein Heldenleben*, Op. 40 (1899)

ELENCO DOPPI CONCERTI CON VIOLINO

A

- Kurt Atterberg
  - Concerto in G minor and C major for violin, cello and string orchestra, Op. 57. (1959–60)

B

- Johann Christian Bach
  - *Symphonies concertantes* in A major (C.79) and B-flat major (C.46) [1]
- Alexander Bakshi
  - *Winter in Moscow; Ice-covered ground …* for violin, cello and string orchestra (1994)
- Rainer Bischof
  - Double Concerto (1980)
- Konrad Boehmer
  - *Il combattimento* (1989–90)
- Johannes Brahms
  - Double Concerto in A minor (1887)
- Cesar Bresgen
  - Concertino, for violin, cello and small orchestra

C

- Friedrich Cerha
  - Double Concerto (1976)
- Gordon Shi-Wen Chin
  - Double concerto (2006)

D

- Richard Danielpour
  - *A Child's Reliquary* (2000)
  - *In the Arms of the Beloved* (2001)
- Johann Nepomuk David
  - Concerto for Violin, Cello and Orchestra, Op. 68 (1971)
- Frederick Delius
  - Double Concerto (1915–16)
- Gaetano Donizetti
  - Double Concerto (Concertino) in D minor (reconstruction by J. Wojciechowski)[2]

E

- Thierry Escaich
  - *Miroir d'ombres* (2006)

F

- Mohammed Fairouz
  - Double Concerto *States of Fantasy* (2010)

G

- Philip Glass
  - Double Concerto (2010)

H

- Daron Hagen
  - *Masquerade* (2007)
- Lou Harrison
  - Double Concerto for Violin, Cello and Gamelan (1982)
- Leopold Hofmann
  - Concerto in G major for violin, cello and string orchestra
- David Johnstone
  - Double Concertante for Violin, Cello and Chamber Orchestra (2009)

K

- Julius Klengel
  - Double Concerto No. 1
  - Double Concerto No. 2, Op. 61 (1924)

L

- Ezra Laderman
  - Concerto (Edition - Schirmer) (1986)
- Henri Lazarof
  - *Partita di Madrigal* (25 min) (2001)

M

- Tigran Mansurian
  - Double Concerto for violin, cello and string orchestra (1978)
- Marko Mihevc
  - *Fidlfadl* for Violin, Cello and string orchestra (2003)
  - *Romance* for Violin, Cello and string orchestra (2003)
- Norbert Moret
  - Double Concerto (1981)
- Wolfgang Amadeus Mozart
  - Concertone per due violini e orchestra in do maggiore K. 190
  - Sinfonia Concertante in E flat major, K. 364 (1779) arranged (original for violin, viola and orchestra)

O

- Mark O'Connor
  - Double Concerto (*For the Heroes*)

P

- Hans Pfitzner
  - Duo for Violin, Cello and Small Orchestra (or piano)

R

- Josef Reicha
  - Concerto in D major, Op.3
- Robert Xavier Rodríguez

    - Favola Concertante, Ballet and Double Concerto for Violin, Cello, and String Orchestra (1975)
- Julius Röntgen
    - Double Concerto (1927)
- Ned Rorem
    - Double Concerto
- Miklós Rózsa
    - Theme and Variations

Sinfonia Concertante, Op. 29

Tema con Variazoni, Op. 29a (1958; Op. 29a is a version of the slow movement for smaller orchestra.)

S

- Camille Saint-Saëns
    - *La Muse et le Poète*, op. 132 (1910) - A symphonic poem with violin and cello solo
- Helmut Schmidinger
    - "… the sound of the wings, as they brushed one another …" - (2009/2010)
- Alfred Schnittke
    - Concerto Grosso No. 2 (1981–82)
- Roger Sessions
    - Double Concerto (1970-1) [3]
- David Soldier
    - *Ultraviolet Railroad* (1992)
- Carl Stamitz
    - *Sinfonia Concertante* in D major

T

- Ivan Tcherepnin
    - Double Concerto (1996)

V

- Henri Vieuxtemps
    - Duo brilliant, Op. 39

- Antonio Vivaldi
    - Double Concerto ("Il Proteo, o sia Il mondo al rovescio") for Violin, Cello, Strings and continuo in F major, RV 544
    - Double Concerto ("All'inglese"), for Violin, Cello, Strings & Continuo in A major, RV 546
    - Double Concerto for violin and cello and strings and continuo in B flat major RV 547
    - Concerto for Violin, Cello and Strings in B-flat major Op. 20, No. 2
    - Concerto for Violin, Cello and Strings in F major PV 308
    - Concerto for Violin, Cello and Strings in A major PV 238

- Antonín Vranický (also spelled Anton Wranitzky)
    - Two Concertos

W

- Robert Ward
  - *Dialogues* (1983)

Y

- Eugène Ysaÿe
  - Poème nocturne, Op. 29 (1927)

Z

- Ellen Taaffe Zwilich
  - Concerto

ELENCO TRIPLI CONCERTI CON VIOLINO

A

- Fikret Amirov
  - To *the Memory of Ghadsibekov*, poem for violin, cello, piano and orchestra (1949)

- Lera Auerbach
  - *Serenade for a Melancholic Sea* for violin, cello, piano and string orchestra, Op. 68 (2002) (dedicated to Gidon Kremer)

B

- Henk Badings
  - Concertino (1942)

- Ludwig van Beethoven
  - Concerto for Violin, Cello, and Piano in C major, Op. 56, more commonly known as the Beethoven Triple Concerto (1804)

- Wilhelm Georg Berger (1929–1993)
  - Concerto for Violin, Cello Piano and Orchestra, Op. 64 (1984)

C

- Alfredo Casella
  - Triple Concerto, Op. 56 (1933)

- Paul Constantinescu
  - Triplu concert (1963)

F

- Lorenzo Ferrero
  - Concerto for violin, cello, piano and orchestra (1995)
- Benjamin Frankel
  - Serenata Concertante for piano trio and orchestra, one movement (in parts), Op. 37 (1960)

G

- Giorgio Federico Ghedini
  - *Concerto dell´Albatro* (*The albatross concerto*) for violin, cello, piano, and orchestra (with narrator) (1945)

H

- Daron Hagen
  - *Orpheus and Eurydice* for violin, cello, piano and orchestra (2006)
- Bernard Heiden
  - Triple concerto (1957)
- Alun Hoddinott
  - Triple concerto, Op. 124 (1986)
- Vagn Holmboe
  - Concerto for violin, cello and chamber orchestra (once called Chamber Concerto No. 4) M.139 (1942)

J

- Paul Juon
  - Concerto (Episodes concertantes) for violin, cello, and piano with orchestra [D minor], Op. 45 (1911)

M

- Gian Francesco Malipiero
  - Concerto a tre (1938)
- Bohuslav Martinů
  - Concertino with string orchestra, H.232 (1933)
  - Concert, H.231 (1933)
- Emánuel Moór
  - Triple Concerto, Op. 70
- Nico Muhly
  - Triple Concerto for violin, cello, piano and string orchestra (2010)

R

- Marga Richter
  - Variations and Interludes on Themes from Monteverdi and Bach for violin, cello, piano and orchestra (1992)
- Jeffrey Ryan
  - *Equilateral*: Triple Concerto for Piano Trio and Orchestra (2007)

T

- Alexander Tcherepnin
  - Triple Concerto, Op. 47 (1931)
  - Triple Concerto, Op.47-bis (1967)

V

- Kevin Volans
  - Trio Concerto (2005)
- Jan Václav Voříšek
  - Grand Rondeau concertant, Op.25 (1825)

W

- Wolfram Wagner
  - Concerto for Violin, Cello, Piano and orchestra (1997)
- Robert Ward
  - *Dialogues* (1986, also arranged for piano trio)
- Stanley Weiner
  - Triple concerto, Op. 71

Z

- Ellen Taaffe Zwilich
  - Triple concerto for violin, cello and piano and Orchestra (1995, premiered 1996)

ELENCO SONATE PER VIOLINO

A

- Ella Adayevskaya
  - Sonata Greca for Violin or Clarinet and Piano (1880)

- Charles-Valentin Alkan
  - Grand Duo Concertant (sonata) in F-sharp minor, Op. 21 (ca. 1840)

- Alexander Arutiunian
  - Poem-sonata for violin and piano (1985)

- Kurt Atterberg
  - Sonata (for violin, cello, viola or horn, with piano) in B minor, Op. 27 (1925)

- Lera Auerbach
  - Sonata No. 1 for violin and piano (Skorski)
  - Sonata No. 2 "September 11" for violin and piano (Skorski)

B

- Grażyna Bacewicz
  - five violin sonatas with piano
  - two solo sonatas

- Carl Philipp Emanuel Bach
  - 12 for violin with continuo and cello, five for violin and keyboard

- Johann Christian Bach
  - nine (Opp. 10 and 20), also several flute sonatas that can be played with violin

- Johann Sebastian Bach
  - 3 solo sonatas (and 3 partitas)
  - 6 violin sonatas with keyboard (also 3 with continuo)

- Béla Bartók
  - Early sonata for violin and piano
  - Sonata No. 1 for violin and piano, 1921
  - Sonata No. 2 for violin and piano, 1922
  - Sonata for unaccompanied violin, 1943
- Antonio Bazzini
  - Sonata op. 44
  - Sonata op. 55

- Arnold Bax
  - Violin Sonata in G minor (1901) (recently recorded on ASV but a rarity)
  - Sonata No. 1 in E major, first version 1920/1, revised 1945
  - Sonata No. 2 in D major, 1915/1921
  - Sonata No. 3 in G minor, 1927
  - Sonata in F major (alternate version of his Nonet) 1940

- Amy Beach
  - Violin Sonata in A minor (1896)

- Ludwig van Beethoven
  - 10 sonatas — see List of works by Beethoven — in particular
    - Violin Sonata No. 1
    - Violin Sonata No. 2
    - Violin Sonata No. 3
    - Violin Sonata No. 4
    - Violin Sonata No. 5
    - Violin Sonata No. 6
    - Violin Sonata No. 7
    - Violin Sonata No. 8
    - Violin Sonata No. 9
    - Violin Sonata No. 10

- Richard Rodney Bennett
  - Sonata for violin and piano (1978)

- Heinrich Ignaz Biber
  - Mystery Sonatas for violin and figured bass

- Ernest Bloch
  - Violin Sonata No. 1, 1920
  - Violin Sonata No. 2 *Poeme Mystique*, 1924

- Theodor Blumer
  - Violin Sonata

- Johannes Brahms

    - Sonatensatz (sonata scherzo in C minor, dalla Sonata composta insieme a Dietrich, Schumann and Brahms - 1853)
    - (early A minor sonata, lost, reported by Remenyi)
    - Violin Sonata No. 1 in G major, *Rain Sonata*, Op. 78, 1878–79
    - Violin Sonata No. 2 in A major, *Thun*, Op. 100, 1886
    - Violin Sonata No. 3 in D minor, Op. 108, 1886–8

- Frank Bridge
    - Violin Sonata (1932)

- Ferruccio Busoni
    - violin sonata (early) in C major, 1876
    - violin sonata Op. 29 in E minor, 1890
    - violin sonata Op. 36a in E minor, 1898

C

- Mario Castelnuovo-Tedesco
    - Violin Sonata

- Samuel Coleridge-Taylor
    - Violin Sonata in D minor, Op. 28

- Aaron Copland
    - Violin Sonata (1943)

- Arcangelo Corelli
    - violin sonatas with continuo (Op. 5, Nos. 1-12)

- John Corigliano
    - Violin Sonata (1963, some sources have 1964)

D

- Claude Debussy
    - Violin Sonata in G minor, 1917

- Frederick Delius
    - Violin Sonata published posth., 1892
    - Violin Sonata No. 1, 1914
    - Violin Sonata No. 2, 1923
    - Violin Sonata No. 3, 1930

- Edison Denisov
    - Sonata for violin solo, 1978
    - Violin Sonata, 1963

- Ernő Dohnányi
    - Violin Sonata in C-sharp minor, Op. 21, 1913?

- Avner Dorman
    - Sonata No.1 for Violin and Piano, 2004

    - Sonata No.2 for Violin and Piano, 2008

- Lucien Durosoir
    - Violin Sonata in A major, 1921

- Antonín Dvořák
    - Violin Sonata in F major, Op. 57, 1880
    - Violin Sonatina in G major, Op. 100, 1893

E

- Edward Elgar
    - Violin Sonata in E minor, Op. 82

- George Enescu
    - Violin Sonata fragment *Torso*
    - Violin Sonata No. 1 in D major, Op. 2
    - Violin Sonata No. 2 in F minor, Op. 6
    - Violin Sonata No. 3 *on Popular Romanian themes* in A minor, Op. 25

- Sven Einar Englund
    - Violin Sonata (1979)

F

- Gabriel Fauré
    - Violin Sonata No. 1 in A major, Op. 13
    - Violin Sonata No. 2 in E minor, Op. 108

- Mohammed Fairouz
    - Sonata for Solo Violin (2011)

- Leonid Feigin
    - Violin Sonata No. 1 (1963)
    - Violin Sonata No. 2 (1981)

- Zdeněk Fibich
    - Violin Sonata in D major
    - Violin Sonatina in D minor, Op. 27

- Grzegorz Fitelberg
    - at least two violin sonatas (A minor, Op. 2, F major, Op. 12: by 1905)

- Irving Fine
    - Violin Sonata

- Nicolas Flagello
    - Violin Sonata

- Josef Bohuslav Foerster
    - Sonata No. 1, Op. 10
    - Sonata No. 2, *sonata quasi fantasia*, Op. 177

- César Franck
  - Violin Sonata in A major, M. 8

- Peter Racine Fricker
  - Violin Sonata No. 1, Op. 12 (1950)
  - Violin Sonata No. 2, Op. 94 (1987)

- Robert Fuchs
  - six violin sonatas

G

- Niels Wilhelm Gade
  - three sonatas — Op. 6 in A, Op. 21 in D minor, Op. 59 in B-flat major

- Friedrich Gernsheim
  - four violin sonatas

- Joseph Gibbs
  - Eight solos (sonatas) for the violin and a thorough bass, 1748

- Benjamin Godard
  - Four violin sonatas (No. 1, Op. 1; No. 2, Op. 2; No. 3 in D minor, Op. 9; No. 4 in A-flat major, Op. 12)

- Karl Goldmark
  - Violin Sonata in D major/B minor, Op. 25

- Edvard Grieg
  - Three sonatas:
    - Violin Sonata No. 1 in F major, Op. 8
    - Violin Sonata No. 2 in G major, Op. 13
    - Violin Sonata No. 3 in C minor, Op. 45

- Hans Gál
  - Violin Sonata, Op. 17 (also at least one other)

H

- Reynaldo Hahn
  - Sonata in C major (1926)

- George Frideric Handel
  - several violin sonatas. Some are published as his Op. 1 but possibly of varying authenticity.

- Karl Amadeus Hartmann
  - sonatas for violin solo

- Hans Werner Henze
  - sonata for violin solo (1977)

- Paul Hindemith

    - sonatas for violin solo, and four with piano

- Vagn Holmboe
    - Violin Sonata No. 1, M. 82, 1935
    - Violin Sonata No. 2, M. 112, 1939
    - Violin Sonata No. 3, M. 227, 1965

- Arthur Honegger
    - Sonatas Nos. '0' – '2'

- Herbert Howells
    - three violin sonatas

- Bertold Hummel
    - Violin Sonata, Op. 6 (1952)
    - Violin Sonatina, Op. 35a (1969)
    - Violin Sonatina, Op. 107a (2001)

I

- Vincent d'Indy
    - Violin Sonata in C major, Op. 59

- John Ireland
    - Violin Sonata No. 1 in D minor (1909)
    - Violin Sonata No. 2 in A minor (1917)

- Charles Ives
    - four violin sonatas

J

- Leoš Janáček
    - Violin Sonata

- David Johnstone
    - Sonata for violin solo (pub. 2008)

- André Jolivet
    - Violin Sonata (1932)

K

- Aram Khachaturian
    - Sonata for violin and piano

- Erich Wolfgang Korngold
    - Violin Sonata in G major, Op. 6 (1912)

- Ernst Krenek
    - Violin Sonata in F-sharp major, Op. 3 (1919)
    - 6 sonatinas for violin and piano (without Op. number 61. 1921)

- Violin Sonata No. 2, Op. 99 (1945)
- two sonatas for solo violin (Op. 33, 1925 and Op. 115, 1947)

L

- Jean-Marie Leclair
  - violin sonatas (at least Opp. 1, 2, 5, and 9 are sets of sonatas, some alternately for flute)
- Benjamin Lees
  - three violin sonatas
- Paul Le Flem
  - Violin Sonata in G minor (1905)
- Lowell Liebermann
  - Sonata for Violin and Piano, Op.46 (1994)
- Pietro Locatelli
  - sonatas for violin with continuo from Opp. 6 and 8

M

- Leevi Madetoja
  - Sonatina for violin and piano, Op. 18 (1913)
- Gianfrancesco Malipiero
  - Canto della lontananza per v.no e pf.
- Albéric Magnard
  - Violin Sonata in G major, Op. 13
- Edgar Manas
  - Sonata for Violin and Piano (1923)
- Bohuslav Martinů
  - Violin Sonatas 1, 2, 3
- Giuseppe Martucci
  - Violin Sonata in G minor, Op. 20
- William Mathias
  - at least two violin sonatas
- John Blackwood McEwen
  - at least six violin sonatas (No. 6 published 1930 by Oxford University Press)
- Nikolai Medtner
  - Violin Sonata No. 1 in B minor, Op. 21
  - Violin Sonata No. 2 in G major, Op. 44
  - Violin Sonata No. 3 *Epic* in E minor, Op. 57
- Felix Mendelssohn
  - Violin Sonata in F major

    - Violin Sonata in F minor, Op. 4
    - Violin Sonata in F major, 1838

- Peter Mennin
    - Sonata Concertante

- Darius Milhaud
    - at least two violin sonatas with piano, and one with harpsichord

- Ernest John Moeran
    - Sonata for Violin and Piano in E minor

- Wolfgang Amadeus Mozart
    - some thirty-six violin sonatas
    - The following have pages:
        - Violin Sonatas, KV 6-9 (1762 – 1764)
        - Violin Sonatas, KV 10-15 (1764 – 1765)
        - Violin Sonatas, KV 26-31 (1766)
        - Violin Sonata No. 35

- Nikolai Myaskovsky
    - Violin Sonata in F major, Op. 70 (1946-7)

N

- Lior Navok
    - Violin Sonata

- Oskar Nedbal
    - Violin Sonata in B minor, Op. 9

- Carl Nielsen
    - early sonatas
    - Violin Sonata in A major, Op. 9
    - Violin Sonata in G minor/C major, Op. 35

- Vítězslav Novák
    - Violin Sonata in D minor (his 27th work, unpublished "Novák worklist" (in Czech). Retrieved 2007-01-13.)

O

- Giacomo Orefice
    - Violin Sonata in e min.
- Leo Ornstein
    - Violin Sonata, Op. 31 (1915)

P

- Ignacy Jan Paderewski
    - Violin Sonata in A minor, Op. 13

- Niccolò Paganini
  - Numerous sonatas for violin with piano or guitar

- Robert Paterson
  - Sonata No. 1 for Violin and Piano (2003)

- Krzysztof Penderecki
  - Violin Sonata No. 1 (1953)
  - Violin Sonata No. 2 (2000)

- Wilhelm Peterson-Berger
  - Violin Sonata in A minor (so far recorded only in cello transcription)

- Gabriel Pierné
  - Sonata for violin (or flute), Op. 36

- Walter Piston
  - Violin Sonata (1939)
  - Sonatina for violin and harpsichord (1945)
- Ildebrando Pizzetti
  - Violin Sonata in a

- Quincy Porter
  - two violin sonatas (and a No. 0 posthumously published)

- Francis Poulenc
  - Violin Sonata

- Sergei Prokofiev
  - Sonata for two violins in C major, Op. 56
  - Violin Sonata No. 1 in F minor, Op. 80
  - Violin Sonata No. 2 in D major, Op. 94 (transcribed from flute sonata)
  - Sonata for solo violin in D major, Op. 115 (can also be played by massed unison ensemble.)
- Gaetano Pugnani
  - 14 Violin Sonatas

R

- Joachim Raff
  - five violin sonatas (Op. 73 in E minor, Op. 78 in A major, Op. 128 in D major, Op. 129 in one movement in G minor *Chromatische* and Op. 145 in C minor)

- Maurice Ravel
  - early violin sonata
  - Violin Sonata in G major

- Alan Rawsthorne
  - Violin Sonata (1958)

- Max Reger
  - 9 violin sonatas with piano, several unaccompanied (four in op 42, seven in op 91)
    - Violin Sonata No. 1 in D minor, Op. 1

        - Violin Sonata No. 2 in D major, Op. 3
        - Violin Sonata No. 3 in A major, Op. 41
        - Violin Sonata No. 4 in C major, Op. 72 (gave rise to a scandal at its premiere with a work by Ludwig Thuille)
        - Violin Sonata No. 5 in F-sharp minor, Op. 84
        - Violin Sonata No. 6 in D minor, Op. 103b/1
        - Violin Sonata No. 7 in A major, Op. 103b/2
        - Violin Sonata No. 8 in E minor, Op. 122
        - Violin Sonata No. 9 in C minor, Op. 139
        - (violin version of the clarinet sonata in B-flat major, Op. 107 sometimes included, and the sonatas Op. 103b are sometimes not.)

- Carl Reinecke
    - Violin Sonata in E minor, Op. 116

- Ottorino Respighi
    - Violin Sonata in B minor

- Josef Rheinberger
    - Violin Sonata in E-flat major, Op. 77 (1874)
    - Violin Sonata in E minor, Op. 105 (1877)

- George Rochberg
    - Violin Sonata

- Guy Ropartz
    - several violin sonatas: No. 1 in D minor (1907), No. 2 in E major (1917), No. 3 in A major (1927)

- Nikolai Roslavets
    - Violin Sonatas 1-6

- Albert Roussel
    - Violin Sonata No. 1 in D minor, Op. 11
    - Violin Sonata No. 2 in A major, Op. 28

- Edmund Rubbra
    - Violin Sonata No. 1, Op. 11 (1925)
    - Violin Sonata No. 2, Op. 31 (1931)
    - Violin Sonata No. 3, Op. 133 (premiered 1968)

- Anton Rubinstein
    - Violin Sonata in G major, Op. 13
    - Violin Sonata in A minor, Op. 19
    - Violin Sonata in B minor, Op. 98

S

- Camille Saint-Saëns
    - Violin Sonata in D minor, Op. 75 (1885)
    - Violin Sonata in E flat major, Op. 102 (1896)

- Philipp Scharwenka
  - Violin Sonata in B minor, Op. 110 (by 1900)

- Xaver Scharwenka
  - Violin Sonata in D minor, Op. 2

- Florent Schmitt
  - Sonate libre en deux parties enchaînées (ad modum clementis aquæ) Op.68, vn, pf (1918-19)

- Alfred Schnittke
  - Violin Sonatas Nos. 1, 2, 3

- Othmar Schoeck
  - Violin Sonata, Op. 16
  - Violin Sonata, Op. 46
  - Violin Sonata, WoO 22

- Franz Schubert
  - Violin Sonatinas in D major, A minor, G minor
  - Violin Sonata in A major

- Ervin Schulhoff
  - Violin Sonata Op.7 (1913)
  - Violin Sonata No.2 (1927)

- Robert Schumann
  - Violin Sonata No. 1 in A minor, Op. 105 (1851)
  - Violin Sonata No. 2 in D minor, Op. 121 (1851)
  - collaboration with Johannes Brahms and Albert Dietrich in the F-A-E Sonata for Joseph Joachim (1853)
  - Violin Sonata No. 3 in A minor — third and fourth movements from the F-A-E sonata (1853)

- Roger Sessions
  - Sonata for Solo Violin

- Alexander Shchetynsky
  - Sonata for Violin and Piano (1990)
  - Sonata for Solo Violin (2009)

- Dmitri Shostakovich
  - Violin Sonata, Op. 134 (1968)

- Jean Sibelius
  - Violin Sonata in F major, JS 178 (1889)

- Robert Simpson
  - Sonata for Violin and Piano, in two movements (1984)

- Ethel Smyth
  - Violin Sonata in A minor, Op. 7 (published 1887)

- Louis Spohr
  - Sonatas for violin and harp

- Charles Villiers Stanford
  - Violin Sonata No. 1 in D, Op. 11, 1877? (notes for another recording give 1880)
  - Violin Sonata No. 2 in A, Op. 70, 1898
  - Violin Sonata No. 3, Op. 165, 1919

- Wilhelm Stenhammar
  - Violin Sonata in A minor, Op. 19 (1899/1900)

- Richard Strauss
  - Violin Sonata in E-flat major, Op. 18 (1887)

- Karol Szymanowski
  - Violin Sonata in D minor, Op. 9 (1904)

T

- Germaine Tailleferre
  - two violin sonatas (first from 1921; the second, from 1951 a transcription of her violin concerto)

- Sergei Taneyev
  - Violin Sonata in A minor

- Giuseppe Tartini
  - Devil's Trill sonata and many others

- Georg Philipp Telemann
  - Canonic Sonatas for Two Violins

- Eduard Tubin
  - Violin Sonata No. 1 (1936)
  - Violin Sonata No. 2 *in Phrygian key* (1949)
  - Solo violin sonata (1962)

V

- Ralph Vaughan Williams
  - Violin Sonata in A minor

- Louis Vierne
  - Violin Sonata in G minor, Op. 23 (1905-6? Premiered 1908)

- Giovanni Battista Viotti
  - Six published sonatas for violin and bass, Op. 4 (about 1788), six without Opus number.

- Antonio Vivaldi

- Twelve sonatas (Op. 2), six sonatas (Op. 5) and other various, such as the recently (1970s) discovered 'Manchester Sonatas'. Also the Op. 1 twelve sonatas, though these are for two violins and technically are trio sonatas.

- Georg Joseph Vogler
  - Six Sonatas Op. 3

W

- William Walton
  - Violin Sonata (1949/rev 1950)

- Carl Maria von Weber
  - 6 violin sonatas, J 99-104, Op. 10: F, D minor, G, E flat, A major-minor, C (also played as flute sonatas.)

- Mieczysław Weinberg
  - a violin sonatina, five sonatas with piano, and three solo sonatas

- Herman Whitfield III
  - Violin Sonata No. 1 (2003)
  - Violin Sonata No. 2 (2008)
  - Violin Sonata No. 3 (2010)

- Charles-Marie Widor
  - Violin Sonata No. 1, Op. 50 ("sonata for piano and violin", 1881)
  - Violin Sonata No. 2, Op. 79 (1907 rev. 1937)
- Ermanno Wolf-Ferrari
  - Violin Sonata in g min.
  - Violin Sonata in a min.

- Stefan Wolpe
  - Violin Sonata (1949)

- Charles Wuorinen
  - Sonata for Violin and Piano (1988)

Y

- Eugène Ysaÿe
  - six sonatas for solo violin

BREVE ELENCO DI INDIRIZZI UTILI A CREMONA

- Collezione " I Violini della civica raccolta" - Piazza del Comune 8
- Museo Stradivariano - Via Ugolani Dati 4 - Tel. 0372/407770
- Scuola Internazionale di Liuteria " A. Stradivari" - C.so Garibaldi 178
- Ente Triennale Internazionale degli strumenti ad arco - C.so Matteotti 17
- Museo organologico didattico della Scuola Internazionale di Liuteria - C.so Garibaldi 178
- Museo del Violino - Piazza Guglielmo Marconi, 26100 Cremona

SCHEMA ILLUSTRATIVO DELLA DIDATTICA VIOLINISTICA

NEI PAESI ANGLOFONI

Il mondo anglofono (USA, Inghilterra, Canada, Australia) è all'avanguardia nella Didattica musicale di alto perfezionamento, basti pensare alla Juillard School di New York, alla Guildhall School of Music and Drama di Londra od alla Toronto University. Il loro schema didattico però è molto differente dal nostro e merita pertanto di essere conosciuto opportunamente: loro usano organizzare lo studio del violino utilizzando 10 "livelli", per ognuno dei quali sono previsti sia Metodi che Repertorio (sia con orchestra o pianoforte che "soli") specifici. Qui di seguito ne offro lo schema completo, utile per la sua comprensione.

Definizione dei Livelli 1 – 10

1. Principianti
2. Prima posizione con differenti modelli, detaché e legato
3. Introduzione alle differenti posizioni, cambi di posizione, spiccato elementare
4. Alte posizioni, corde doppie, vibrato
5. Tutto quanto precede ma con produzione dib el suono
6. Tutti I colpi d'arco di base, varietà del vibrato, scale e doppie corde con alta velocità
7. Coordinazione rapida di mano destra e sinistra, intonazione solida anche nei passaggi delle doppie corde, tutti i colpi d'arco di livello avanzato
8. Comodità nel suonare su tutta la tastiera, avanzato controllo dell'arco e ottimo suono
9. Padronanza di tutte le tecniche
10. Brani difficili per esperti

Metodi e Studi per Violino

Livelli:
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Livello 1

Sassmannshaus, Egon	Early Beginner, Books 1 & 2
Suzuki	Books 1 & 2
Schradieck	School of Violin Technique, Books 1 - 4
Sevcik	School of Bowing Technique, Op. 2
Sevcik	School of Violin Technique, Op. 1

Livello 2

Sassmannshaus, Egon	Early Beginner, Books 3 & 4
Suzuki	Books 3 & 4
Schradieck	School of Violin Technique, Books 1 - 4
Sevcik	School of Bowing Technique, Op. 2
Sevcik	School of Violin Technique, Op. 1

Livello 3

Suzuki	Books 5 & 6
Fischer	Basics
Kayser	36 Studies, Op. 20
Schradieck	School of Violin Technique, Books 1 - 4
Sevcik	Preparatory Trill Studies, Op. 7
Sevcik	School of Bowing Technique, Op. 2
Sevcik	School of Violin Technique, Op. 1
Sevcik	Shifting, Op. 8
Wohlfahrt	60 Studies, Op. 45

Livello 4

Suzuki	Books 7 & 8
Fischer	Basics
Flesch	Scale System
Galamian	Contemporary Violin Technique
Kayser	36 Studies, Op. 20
Kreutzer	42 Studies
Sassmannshaus, Kurt	Virtuous Moments
Schradieck	School of Violin Technique, Books 1 - 4
Sevcik	Double Stops, Op. 9
Sevcik	Preparatory Trill Studies, Op. 7
Sevcik	School of Bowing Technique, Op. 2
Sevcik	School of Violin Technique, Op. 1
Sevcik	Shifting, Op. 8
Wohlfahrt	60 Studies, Op. 45

Livello 5

Suzuki	Books 9 & 10
Fischer	Basics
Flesch	Scale System
Galamian	Contemporary Violin Technique
Kreutzer	42 Studies
Sassmannshaus, Kurt	Virtuous Moments
Schradieck	School of Violin Technique, Books 1 - 4
Sevcik	Double Stops, Op. 9
Sevcik	Preparatory Trill Studies, Op. 7
Sevcik	School of Bowing Technique, Op. 2
Sevcik	School of Violin Technique, Op. 1
Sevcik	Shifting, Op. 8

Livello 6

Fischer	Basics
Flesch	Scale System
Galamian	Contemporary Violin Technique
Kreutzer	42 Studies
Sassmannshaus, Kurt	Virtuous Moments
Sevcik	Double Stops, Op. 9
Sevcik	Preparatory Trill Studies, Op. 7
Sevcik	School of Bowing Technique, Op. 2

Sevcik	School of Violin Technique, Op. 1
Sevcik	Shifting, Op. 8

Livello 7

Dont	24 Caprices, Op. 35
Fiorillo	36 Caprices
Fischer	Basics
Flesch	Scale System
Galamian	Contemporary Violin Technique
Gavinies	24 Etudes
Kreutzer	42 Studies
Rode	24 Caprices
Sassmannshaus, Kurt	Virtuous Moments
Sevcik	Double Stops, Op. 9
Sevcik	Preparatory Trill Studies, Op. 7
Sevcik	School of Bowing Technique, Op. 2
Sevcik	School of Violin Technique, Op. 1
Sevcik	Shifting, Op. 8

Livello 8

Dont	24 Caprices, Op. 35
Fiorillo	36 Caprices
Fischer	Basics
Flesch	Scale System
Galamian	Contemporary Violin Technique
Gavinies	24 Etudes
Kreutzer	42 Studies
Rode	24 Caprices
Sassmannshaus, Kurt	Virtuous Moments
Sevcik	Double Stops, Op. 9
Sevcik	Preparatory Trill Studies, Op. 7
Sevcik	School of Bowing Technique, Op. 2
Sevcik	School of Violin Technique, Op. 1
Sevcik	Shifting, Op. 8

Livello 9

Fischer	Basics
Flesch	Scale System
Galamian	Contemporary Violin Technique
Paganini	24 Caprices, Op. 1
Sassmannshaus, Kurt	Virtuous Moments
Sevcik	Double Stops, Op. 9
Sevcik	Preparatory Trill Studies, Op. 7
Sevcik	School of Bowing Technique, Op. 2
Sevcik	School of Violin Technique, Op. 1
Sevcik	Shifting, Op. 8
Wieniawski	Ecole Moderne, Op.10
Wieniawski	Etudes Caprices, Op. 18

Livello 10

Ernst	Six Polyphonic Etudes
Fischer	Basics
Flesch	Scale System
Galamian	Contemporary Violin Technique
Paganini	24 Caprices, Op. 1
Sassmannshaus, Kurt	Virtuous Moments
Sevcik	Double Stops, Op. 9
Sevcik	Preparatory Trill Studies, Op. 7
Sevcik	School of Bowing Technique, Op. 2
Sevcik	School of Violin Technique, Op. 1
Sevcik	Shifting, Op. 8
Wieniawski	Ecole Moderne, Op.10
Wieniawski	Etudes Caprices, Op. 18

Violino e Orchestra

Livelli:
3 4 5 6 7 8 9 10

Livello 3

Vivaldi	Concerto in A-minor, Op. 3, No. 6
Vivaldi	Concerto in G-Major, Op. 3, No. 3

Livello 4

Bach, J.S.	Concerto in A-minor, No.1
Bach, J.S.	Concerto in E-Major, No.2
Bach, J.S.	Double Concerto in D-minor for 2 Violins
Accolay	Concerto in A-minor, No.1
Haydn	Concerto in G-Major, No. 2

Livello 5

Beriot	Concerto in A-minor, No. 9, Op. 104
Beriot	Scene de Ballet, Op. 100
Haydn	Concerto in C-Major, Op. 48
Kabalewski	Concerto
Mozart	Concerto in D-Major, No. 2, K 211

Livello 6

Beethoven	Romance in G-Major, Op. 40
Beethoven	Romance in F-Major, Op. 50
Haydn	Concerto in C-Major, No. 1
Kreisler	Concerto in C-Major (in the style of Vivaldi)
Mozart	Concerto in G-Major, No. 3, K 216
Mozart	Concerto in D-Major, No. 4, K 218
Vivaldi	Four Seasons: Spring in E-Major, Op. 8, No. 1
Vivaldi	Four Seasons: Summer in G-minor, Op. 8, No. 2
Vivaldi	Four Seasons: Autumn in F-Major, Op. 8, No. 3
Vivaldi	Four Seasons: Winter in F-minor, Op. 8, No. 4

Livello 7

Bartok	Rhapsody No. 1
Bartok	Rhapsody No. 2
Beethoven	Triple Concerto
Mendelssohn	Concerto in D-minor
Mendelssohn	Double Concerto in D-minor, Violin and Piano
Mozart	Concerto in B-flat Major, No. 1, K 207
Mozart	Concerto in A-Major, No. 5, K 219
Mozart	Sinfonia Concertante in E-flat-Major
Vaughan Williams	The Lark Ascending
Viotti	Concerto in A-minor, No. 22
Viotti	Concerto in G-Major, No. 23
Bartok	Concerto No. 1
Khatchaturian	Concerto

Livello 8

Barber	Concerto, Op.14
Bruch	Concerto in G-minor, No. 1, Op. 26
Bruch	Concerto in D-minor, No. 2, Op. 44
Bruch	Scottish Fantasy, Op. 46
Chausson	Poeme, Op. 25
Dvorak	Romance in F-minor, Op. 11
Lalo	Symphonie Espagnole, Op. 21
Mendelssohn	Concerto in E-minor, Op. 64
Prokofieff	Concerto in D-Major, No. 1, Op. 19
Prokofieff	Concerto in G-minor, No. 2, Op. 63
Ravel	Tzigane
Saint-Saens	Concerto in B-minor, No. 3, Op. 61
Saint-Saens	Havanaise, Op. 83
Sarasate	Zigeunerweison, Op. 20
Spohr	Concerto in A-minor, No. 8
Wieniawski	Concerto in D-minor, No. 2, op. 22
Berg	Concerto
Penderecki	Concerto

Livello 9

Beethoven	Concerto in D-Major, Op. 61
Brahms	Concerto in D-Major, Op. 77
Brahms	Double Concerto in A-minor, Op. 102, for Vln & Cello
Dvorak	Concerto in A-minor, Op. 53
Glazunov	Concerto in A-minor, Op. 82
Goldmark	Concerto, Op. 28
Nielsen	Concerto, Op. 33
Saint-Saens	Introduction and Rondo Capriccioso, Op. 28
Sarasate	Carmen Fantasy, Op. 25
Sibelius	Concerto in D-minor, Op. 47
Stravinsky	Concerto in D-Major
Tchaikovsky	Concerto in D-Major, Op. 35
Vieuxtemps	Concerto in D-minor, No. 4, Op. 31
Vieuxtemps	Concerto in A-minor, No. 5, Op. 37

Szymanowski Concerto No. 1
Szymanowski Concerto No. 2

Livello 10
Paganini Concerto in D-Major, No. 1, Op. 6
Paganini Concerto in B-minor, No. 2, Op. 7
Wieniawski Concerto in f-sharp-minor, No. 1, Op. 14
Bartok Concerto No. 2

Violino e Pianoforte

Livelli:
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Livello 1
Sassmannshaus Early Beginner, Books 1 & 2
Suzuki Books 1 & 2
Schradieck School of Violin Technique, Books 1 - 4
Sevcik School of Bowing Technique, Op. 2
Sevcik School of Violin Technique, Op. 1

Livello 2
Fiocco Allegro
Kuechler Concerto in D-Major Op. 14
Perlman Indian Concertino
Perlman Israeli Concertino
Portnoff Concertino in E-minor, Op. 13
Rieding Marcia
Rieding Concerto in G-Major, Op. 34
Rieding Concerto in B minor, Op. 35
Rieding Concerto in D-Major, Op. 36
Rieding Rondo Op. 22 No. 3
Seitz Concerto in G-Major, No. 1, Op. 13
Seitz Concerto in D-Major, Op. 22

Livello 3
Kuechler Concerto in D-Major, Op. 12
Portnoff Concertino in A-minor, Op. 14
Rieding Concertino in D-Major ,Op. 5
Rieding Concerto in Hungarian Style, Op. 21
Seitz Concerto in D-Major, No. 4, Op.15
Severn Polish Dance
Hummel Concertino Classico for Violin and Piano or Strings, Op 103 b

Livello 4

Debussy	Girl with the Flaxen Hair
Dvorak	Sonatina Op. 100
Elgar	Salut d'Amour
Faure	Aprés un Rève
Händel	6 Sonatas
Kreisler	Rondino on a Theme by Beethoven
Kreisler	Liebesleid
Monti	Czardas
Rachmaninov	Vocalise, Op. 34, No 14
Schubert	Sonatinas, Op. 137
Seitz	Concerto in G-minor, No. 3, Op.12
Vitali	Chaconne in G-minor
Hummel	Sonatine for Violin and Piano Op. 35 a
Hummel	'... Und Ein Tango' for Violin and Piano
Hummel	Sonatine for Violin and Piano op. 107a2

Livello 5

Bach, J.S.	Sonatas for Violin & Harpsichord, BWV 1014 - 1019
Bartok	Romanian Folk Dances
Dancla	6 Airs Variés, Op. 89
Kreisler	Sicilienne & Rigaudon
Mozart	Sonatas
Prokofieff	Five Melodies
Ries	Perpetuum Mobile, Op. 34, No. 5
Rieding	Concerto in E-minor, Op. 7
Saint-Saens	Sonata in D-minor, No. 1, Op. 75
Sarasate	Introduction & Tarantella, Op. 43
Tartini	Sonata 'Didone Abandonata', Op. 1, No. 10
Tchaikovsky	3 Pieces (Meditation,Scherzo,Melodie) Op. 42
Tchaikovsky	Serenade Melancolique, Op. 26
Wieniawski	Legende, Op. 17

Livello 6

Beethoven	Sonatas, No. 1-8
Bloch	Nigun
Brahms	Sonatas, Op. 78, 100, 108
Brahms	Sonatensatz from F.A.E. Sonata
Falla	Suite Populaire Espagnole
Faure	Sonata in A-major
Faure	Sonata in E-minor
Grieg	Sonata in G-Major, No. 2, Op. 13
Grieg	Sonata in C-minor, No. 3, Op. 45
Ives	Sonata, No. 4
Kreisler	Praeludium and Allegro
Kreisler	Liebesfreud
Kreisler	Schön Rosmarin
Kreisler	Tambourin Chinois
Leclair	Sonata in D-Major, Op.9, No. 3
Messiaen	Theme et Variations

Prokofieff	Sonata in D-Major, Op. 94
Sarasate	Caprice Basque, Op. 24
Sarasate	Habanera, Op. 21, No. 2
Sarasate	Romanza Andalusa ,Op. 22, No. 1
Sinding	Suite, Op. 10
Stravinsky	Duo Concertante
Stravinsky	Suite Italienne
Szymanowski	Mythes, Op. 30
Szymanowski	Nocturne & Tarantelle
Vieuxtemps	Souvenir d'Amerique 'Yankee Doodle'
Hummel	Sonate for Violin und Piano, op. 6
Copland	Sonata
Franck	Sonata

Livello 7

Copland	Hoe Down from Rodeo
Gershwin-Heifetz	Selections form 'Porgy and Bess'
Kreisler	Caprice Viennois
Kreisler	Variations on a Theme by Corelli
Prokofieff	Sonata in F-minor, Op. 80
Rimsky-Korsakov	Flight of the Bumble Bee
Schubert	Fantasie in C-Major, Op. 159
Schubert	Rondeau Brilliante in b-minor, Op. 70
Schubert	Duo in A-Major, Op. 162
Schumann	Sonatas, Op. 105 & 121
Strauss	Sonata in E-flat-Major, Op. 18
Suk	Four Pieces, Op. 17
Tartini	Sonata 'Devil's Trill'
Debussy	Sonata
Ravel	Sonata

Livello 8

Bartok	Sonata No. 1
Bartok	Sonata No. 2
Bazzini	La Ronde des Lutins, Op. 25
Beethoven	Kreutzer Sonata, No. 9, Op. 47
Dinicu-Heifetz	Hora Staccato
Elgar	La Capricieuse
Paganini	Moto Perpetuo
Paganini	Moses variations
Paganini	Sonata in E-minor
Paganini-Kreisler	La Campanella
Sarasate	Zapateado, Op. 23, No. 2
Wieniawski	Original Theme with Variations, Op. 15
Wieniawski	Scherzo Tarantelle, Op. 16
Wieniawski	Polonaise Brilliante in D-Major, Op. 4
Wieniawski	Polonaise Brilliante in A-Major, Op. 21

Livello 9

Tchaikovsky	Valse Scherzo, Op. 34
Waxman	Carmen Fantasy

Livello 10

Paganini	I Palpiti

Soli per Violino

Livelli:
6 7 8 9 10

Livello 6

Bach, J.S.	Partita in E-Major, BWV 1006
Bach, J.S.	Partita in D-minor (without Ciaconna) BWV 1004
Hindemith	Sonata for Solo Violin, Op. 31, No. 1
Hindemith	Sonata for Solo Violin, Op. 31, No. 2
Prokofieff	Sonata for Solo Violin. Op. 115

Livello 7

Bach, J.S.	Sonata in G-minor, BWV 1001
Bach, J.S.	Partita in B-minor, BWV 1002
Bach, J.S.	Sonata in A-minor, BWV 1003

Livello 8

Bach, J.S.	Ciaccona from Partita in D-minor, BWV 1004
Bach, J.S.	Sonata in C-Major, BWV 1005

Livello 9

Bartok	Sonata for Solo Violin
Ysayë	Six Sonatas, Op. 27
Hummel	Suite for Solo Violin Op. 78

Livello 10

Ernst	The Last Rose of Summer
Paganini	Nel Cor Piu Non Mi Sento
Paganini	God Save the King
Wieniawski	Variations on God Save the Queen

F I N E


ANTONIO STRADIVARI - Violino 1715
Il Cremonese