

John Henry van der Meer

Gli strumenti musicali europei del Comune di Bologna

Il Museo Civico Medievale di Bologna dispone di una collezione di strumenti musicali europei ed extra-europei. Il gruppo degli oggetti non europei consta di 80 pezzi, più della metà dei quali proviene dalla Cina, mentre altri 30 pezzi sono di origine africana, turco-araba, indiana e giapponese. Questo gruppo non è di qualità eccezionale e non procura grandi sorprese ai conoscitori.¹ La collezione di strumenti europei ha invece un valore ben diverso.

1.1. La provenienza di alcuni esemplari della collezione è nota fin dalla loro origine. Così, il cosiddetto corno bentivolesco (n. 1774) rappresenta, secondo Lionello Giorgio Boccia, un dono di un Bentivoglio a un membro della famiglia Ranuzzi;² esso entrò in seguito nel Museo di Ferdinando Cospi di Bologna, da dove giunse — s'ignora come — nella collezione del Liceo Musicale (LM 31).

1.2. Un altro strumento la cui provenienza è quasi certa è il n. 1781, un pezzo unico composto di cinque flauti dolci, di cui uno — un flauto dolce normale con sei fori per le dita, due fori per i mignoli sul davanti e un foro per il pollice sul retro — è una canna melodica, mentre gli altri sono bordoni. La caratteristica più curiosa di questo strumento è che con la diversa pressione del fiato necessaria per suonare la canna melodica vengono prodotti suoni armonici anche dai bordoni, cosicché l'effetto d'insieme è quello di una zampogna con un'unica canna melodica e bordoni variabili. Lo strumento porta il marchio «MANFRE» sotto il quale vi è uno stemma con sette ali: il costruttore è perciò Manfredo Settala (1600-1680) di Milano,

¹ Attualmente non esiste un progetto per restaurare ed esporre tali strumenti, ma per fornire agli studiosi interessati un'idea di essi spero di poterne pubblicare un elenco su uno dei prossimi numeri del «Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica».

² LIONELLO GIORGIO BOCCIA: *L'armeria del Museo Civico Medievale di Bologna*, Bramante, Busto Arsizio 1991, p. 100, n. 186.

che realizzò soprattutto flauti e strumenti ad ancia e che possedette una collezione di strumenti musicali nel suo *Musaeum Septalianum*, una raccolta eterogenea paragonabile, per esempio, alla raccolta romana di Athanasius Kircher.

Il contenuto del *Musaeum Septalianum* ci è noto grazie ai cataloghi di Terzago (1664) e di Scarabelli (1666).³ Nel *Musaeum* si trovavano per lo meno 21 strumenti costruiti dal proprietario stesso: oltre a quello sopra menzionato, una famiglia (probabilmente) di flauti dolci, un altro strumento del gruppo dei flauti dolci la cui descrizione è troppo vaga per formarsene un'idea precisa, una famiglia (probabilmente) di flauti traversi, quattro cortaldi, una famiglia di quattro strumenti ad ancia per il carnevale di Venezia (qualcosa come i *Tartölten* della collezione di strumenti del *Kunsthistorisches Museum* di Vienna)⁴ e infine sei sordelline (zampogne da salotto), strumenti per i quali Settala sembra aver avuto una speciale predilezione.

Scarabelli descrive uno strumento simile a quello ora in possesso del Museo Civico Medievale di Bologna come «una zampogna, o armonia di flauti à cinque canne di bosso a suono diverso capricciosissima». Il termine zampogna è usato oggi per un gruppo speciale di cornamuse e quindi non è più utilizzabile per lo strumento in discussione, ma «armonia di flauti» è un'espressione decisamente appropriata.⁵ Sembra che Settala abbia costruito più di un esemplare di questo strumento: uno fu da lui regalato a Kircher, il quale lo descrisse riportandone un'illustrazione; un altro, molto simile, figura in un quadro attribuito a Evaristo Baschenis (1617-1677) o a Cristoforo Munari (1667-1720).⁶ Gli strumenti nelle illustrazioni di Kircher e di Baschenis (oppure di Munari) non corrispondono però in tutti i dettagli a quello conservato nel Museo Civico Medievale di Bologna. È anche possibile che quest'ultimo sia identico allo strumento descritto da

³ PAOLO MARIA TERZAGO: *Musaeum Septalianum Manfredi Settala patritii*, typis filiorum quondam Elisei Violae, Tortona 1664; PIETRO FRANCESCO SCARABELLI: *Museo, ò Galeria adunata dal sapere, e dallo studio del sig. canonico Manfredo Settala nobile milanese*, figliuoli del quondam Eliseo Viola, Tortona 1666.

⁴ JULIUS VON SCHLOSSER: *Kunsthistorisches Museum Wien. III. Die Sammlung alter Musikinstrumente. Beschreibendes Verzeichnis*, Schroll & Co., Wien 1920, p. 85-7, n. 219-23.

⁵ Copie dello strumento sono in possesso delle collezioni di Bruxelles e di New York; si veda VICTOR-CHARLES MAHILLON: *Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Bruxelles*, vol. II, Hoste, Gand 1895, n. 1117, e *The Metropolitan Museum of Art. The Crosby Brown collection of musical instruments of all nations. I. Europe*, New York 1904, n. 1844. Nel catalogo di Bruxelles lo strumento è chiamato «flûte polyphonique», una designazione alternativa che adotto nella traduzione 'flauto polifonico'.

⁶ ATHANASIVS KIRCHER: *Musurgia universalis*, vol. I, Luigi Grignani, Roma 1650, p. 506-7; MARCO ROSCI: *Evaristo Baschenis, Bartolomeo e Bonaventura Bettera*, Bolis, Bergamo 1985, p. 93-4, n. 142, e p. 146.

Terzago e da Scarabelli, ma su tale questione non vi sarà mai certezza, poiché le descrizioni in entrambi i cataloghi del *Musaeum Septalianum* sono troppo poco precise. Comunque sia, lo strumento passò — di nuovo s'ignora come — al Liceo Musicale (LM 29), da dove giunse nel Museo Civico Medievale.

1.3. Della collezione di 140 strumenti musicali europei 55 (cioè il 40%) passarono al Museo Civico Medievale dal già Liceo Musicale, ora Conservatorio Giovanni Battista Martini e Civico Museo Bibliografico Musicale. La consegna ebbe luogo tra il 1866 — quando Federico Vellani, segretario del Liceo Musicale, pubblicò un gran volume illustrato dedicato alla raccolta della quale estese anche un elenco manoscritto conservato nel Civico Museo Bibliografico Musicale⁷ — e il 1881, anno di istituzione del Museo Civico Medievale⁸ (l'appendice A contiene l'elenco degli strumenti appartenenti a questo gruppo).

Purtroppo vi figurano alcuni pezzi musicalmente inservibili o falsificati. Uno irrimediabilmente rovinato è il n. 1770 (LM 40), un «cornetto dei turchi» o «corno turchesco», come è chiamato nelle varie guide del museo. In origine si trattava di un cornetto muto con il bocchino scavato all'inizio della cameratura e dalla sonorità decisamente debole. Nel corso del tempo — forse quando lo strumento era già in possesso del Liceo Musicale — fu ricavato nella cameratura un alloggiamento per un bocchino separato da cornetto diritto, strumento dal timbro più squillante e analogo a quello dei cornetti curvi. Visto che ora non siamo più in grado di accertare la forma del bocchino originale, né il diametro minimo dell'antica cameratura (laddove terminava il bocchino scavato e iniziava la sezione conica del caneggio), dobbiamo constatare che questo strumento — proveniente probabilmente dalla Venezia del XVI o XVII secolo — è stato rovinato per sempre.

Tre strumenti ad arco di questa collezione vengono normalmente citati nella letteratura sulla liuteria rinascimentale, anche se purtroppo hanno ben poco valore storico. Il n. 1761 (LM 18) è una viola da gamba che nello stato attuale potrebbe essere accordata $re_2 - sol_2 - do_3 - mi_3 - la_3 - re_4$ o un tono più basso. Si tratta di un *mixtum compositum*. La parte superiore della cassa, all'altezza della giuntura tra manico e spigoli superiori, a causa delle spalle molto spioventi è troppo lunga e troppo stretta rispetto al resto della cassa.

⁷ FEDERICO VELLANI: *Raccolta di antichi strumenti armonici conservati nel Liceo Musicale del Comune di Bologna*, Liceo Musicale, Bologna 1866; *Elenco degli strumenti antichi che si conservano nel Liceo Musicale di Bologna restaurati da Federico Vellani l'anno 1866*.

⁸ ANGELO MAZZA: *Il Museo Civico Medievale di palazzo Ghisilardi-Fava. Catalogo generale della ceramiche europee*, «Schede umanistiche», I 1987, p. 81-6: 82.

La parte del fondo al di sopra della sezione inclinata è troppo lunga rispetto all'intero fondo e inoltre quest'ultimo è stato certamente ridotto, poiché l'attaccatura tra le due parti non si trova nel centro. La tavola è bombata solo trasversalmente, dunque non possiede una scanalatura lungo i bordi, ed è quindi stata ridotta anch'essa, il che si rileva anche dalla posizione troppo alta dei fori di risonanza. Se ne conclude che la cassa antica, appartenente a uno strumento più grande, fu in seguito rimpicciolita. Il manico è inoltre troppo lungo rispetto alla cassa ed è talmente arrotondato posteriormente da rendere poco credibile che esso sia mai stato provvisto di legacci. Visto così, potrebbe essere quello di un violoncello di piccole dimensioni ma, poiché è ricavato insieme al cavigliere e al riccio da un unico ceppo di acero e inoltre il cavigliere stesso ha sei pirola e non è mai stato cambiato, l'ipotesi della provenienza da un violoncello sembra del tutto improbabile. La parte superiore dello strumento pone diversi altri problemi, sebbene manico, cavigliere e riccio siano certamente di fattura italiana. L'etichetta con la dicitura «Antonio Ciciliano» sembra anch'essa falsificata. Inoltre lo strumento ha sì una tavola che nella parte superiore della cassa è più stretta del fondo, per cui le fasce in questa parte della cassa spiovano verso la tavola (fenomeno conosciuto anche in viole da gamba di Antonio Ciciliano conservate nei musei di Bruxelles e di Vienna), ma tale costruzione nella viola da gamba di Bologna non è originale, visto che sia il fondo sia la tavola sono stati rimpiccioliti.

Il n. 1756 (LM 10) è una viola da gamba che nello stato attuale potrebbe essere accordata $re_1 - sol_1 - do_2 - mi_2 - la_2 - re_3$. In questo strumento il manico, ricavato da un unico pezzo di legno insieme al cavigliere e al riccio, è antico (secolo XVI-XVII) e di provenienza italiana. La cassa ha una sagoma senza punte, da chitarra, con spalle spioventi in una linea ricurva, il che le conferisce una forma piuttosto tozza. Il fondo di acero, leggermente bombato e con filetti a figure geometriche oltre a quelli dei bordi, è antico, ma fu ridotto per essere adattato a questa cassa. Tutte le altre parti sono aggiunte di epoca posteriore.

Il n. 1757 (LM 13) è una specie di violino con cinque corde, attribuibile al secolo XVI o XVII, quando però i violini potevano avere al massimo quattro corde. Il manico, il cavigliere e il riccio, ricavati da un unico pezzo di noce, sono antichi e piuttosto eleganti, con un piccolo riccio scolpito alla giuntura del manico con la cassa. Forse queste parti appartenevano a una piccola viola da gamba cinquecentesca a cinque corde con un' accordatura come $fa_2 - la_2 - re_3 - sol_3 - do_4$ (Martin Agricola, 1528) o $sol_2 - do_3 - mi_3 - la_3 - re_4$ (variante di un' accordatura menzionata da Giovanni Maria Lanfranco, 1533). La cassa è invece interamente ottocentesca.

Neanche le etichette di questi strumenti (n. 1761: «Antonio Ciciliano»; n. 1756: «Antonius Bononiensis»; n. 1757: «Hieronymus Brensius Bonon.»),

che si assomigliano tutte, sono molto convincenti. Non è noto quando questi tre esemplari abbiano acquisito la loro forma attuale e a quando risalcano le etichette, ma la loro trasformazione deve aver avuto luogo prima del 1866, anno in cui Vellani li ritrasse così come si presentano adesso.⁹ Questi tre strumenti, che sono stati sempre citati come testimonianze della prassi musicale del rinascimento, hanno dunque scarso valore storico.

Analoghe considerazioni inducono a dubitare anche di altri reperti della collezione. La firma «Hieronymus Brensius Bonon.» si incontra anche nel n. 1747 (LM 9), uno strumento a pizzico con caratteristiche speciali. È possibile che l'etichetta sia stata falsificata, ma lo strumento sembra, almeno in parte, originale e corrisponde a un tipo menzionato da Michael Praetorius nel 1619. L'etichetta con la dicitura «Baptista Bressano» nella pochette n. 1758 (LM 14) pare essere della stessa fattura di quelle dei quattro strumenti precedenti. In questa pochette è difatti possibile che l'etichetta sia fasulla, ma lo strumento stesso, splendido, in forma di animale marino (testa di delfino, corpo con squame, cinque pinne e una coda verticale arrotondata), è uno dei più eleganti della collezione. Esso subì un restauro prima di passare al museo: evidentemente il naso del delfino si era rotto, perché il naso attuale è di conifera, mentre la cassa stessa, con l'eccezione della tavola armonica, è di noce. Probabilmente in questa occasione venne aperta la cassa e fu incollata l'etichetta.

Gli altri pezzi provenienti dal Liceo musicale sono di buona, e in parte ottima, qualità. Menzioniamo qui in primo luogo i pezzi risalenti al XVI secolo e alla prima metà del XVII: i due flauti dolci bassetti di tipo rinascimentale (con fondamentale fa_2 ; n. 1768 e 1815, LM 42-3), due cornettini e tre cornetti curvi (n. 1776-80, LM 32-6), le due arpe cromatiche a tre ordini (n. 1764-5, LM 23-4), un patrimonio inestimabile, dato che si conservano in tutto solo quattro arpe rinascimentali di questo tipo: oltre alle due menzionate, l'arpa estense nella Galleria Estense di Modena e l'arpa Barberini nel Museo Nazionale degli Strumenti Musicali di Roma.

Il capolavoro di questo periodo è il n. 1766, opera di Vitus de Trasuntinis (Guido Trasuntin), Venezia 1606, un clavicembalo enarmonico con una tastiera molto complessa di 31 tasti per ottava.

Non sembra superfluo accennare a questo punto alle due principali ragioni che determinarono la costruzione di tali strumenti.

In primo luogo, sebbene un temperamento più o meno vicino a quello attuale (equabile) fosse conosciuto per lo meno in Italia prima del 1700 —

⁹ Un'ulteriore questione riguardante tutti i pezzi provenienti dal Liceo Musicale è quella della paternità dei 'restauri': non esistono documenti al riguardo.

e usato soprattutto negli strumenti a legacci mobili, come i liuti e le viole da gamba — esso non fu di uso comune sino al XVIII secolo. Il temperamento 'normale' del Cinquecento e del Seicento era in realtà quello mesotonico. Esistono vari temperamenti basati sul 'tono medio', tra cui quello più noto ha le quinte ridotte d'un quarto di comma didimico, cosa che reca vantaggi e svantaggi. In esso, infatti, le quinte sono generalmente troppo strette, con l'eccezione di una (normalmente tra sol# e mi♭) che è orribilmente falsa (il cosiddetto lupo, perché 'urla') e non è utilizzabile. Tra le terze maggiori otto sono pure; le note che formano queste terze maggiori hanno un numero di vibrazioni al secondo in rapporto esatto di 4/5; tra di esse non vi sono battimenti e l'intervallo dà un'impressione di riposo perfetto (intervalli così puri mancano nel temperamento equabile). Per quanto riguarda i tasti cromatici, essi erano accordati generalmente a do#, mi♭, fa#, sol# e si♭, dunque con tre diesis e due bemolli. Ora, il fa#, quando è accordato come terza maggiore pura sopra il re, non è più utilizzabile come terza maggiore sotto si♭ (cioè come sol♭); allo stesso modo non sono utilizzabili le terze fa – re♭, do – la♭, fa# – la#, si – re# poiché per tali intervalli le terze presenti sulla tastiera risultano troppo larghe. Il vantaggio di avere otto triadi con terza maggiore pura è dunque controbilanciato da quattro triadi totalmente inutilizzabili. Va comunque tenuto presente che la varietà degli intervalli era allora generalmente considerata un vantaggio, mentre un temperamento come quello equabile era ritenuto, al contrario, piuttosto noioso. In alcuni casi, tuttavia, era necessario avere a disposizione più di otto terze maggiori pure per ottava. Per raggiungere questo scopo si costruirono — soprattutto in Italia e talvolta anche nella Germania meridionale — strumenti con più di 12 tasti per ottava, inserendo i cosiddetti tasti spezzati. Una tastiera con 14 tasti per ottava, per esempio, aveva generalmente due tasti spezzati (sol#/la♭, mi♭/re#) e su di essa erano utilizzabili dieci terze maggiori pure, aggiungendosi alle otto normali anche gli intervalli la♭ – do e si – re#. Una tappa successiva nello sviluppo delle tastiere consistette nell'includere 19 tasti per ottava: i sette tasti diatonici, tasti spezzati per do#/re♭, mi♭/re#, fa#/sol♭, sol#/la♭ e si♭/la#, e inoltre due tasti superiori non spezzati per mi# e si#. Con una tale tastiera si potevano eseguire 15 terze maggiori pure e lo stesso numero di triadi maggiori, molte delle quali non erano ottenibili con una tastiera di soli 12 tasti per ottava.

La seconda ragione per costruire tastiere complesse derivava dal desiderio di riprodurre ciò che si credeva fosse stata la musica greca. Il rinascimento aveva portato nuovamente in auge, soprattutto in Italia, lo studio dei teorici musicali dell'antichità greca, i quali conoscevano tre generi di scale: quella diatonica (con toni e semitoni, come per esempio la nostra scala maggiore), quella cromatica (con semitoni adiacenti, per esempio

nel tetracordo la – sol♭ – fa – mi) e quella enarmonica (con quarti di tono, che nella nostra musica normalmente non si usano). Non sempre i teorici rinascimentali interpretarono esattamente la teoria musicale dell'antichità ma, in ogni caso, con una tastiera di 19 tasti per ottava fu possibile produrre intervalli più piccoli del semitono, come nel genere enarmonico. Nel 1619 Praetorius scriveva che il «clavicymbalum universale, seu perfectum» in possesso di Carel Luython, un fiammingo attivo a Praga, aveva 19 tasti per ottava, e che con tale strumento era possibile far sentire i tre «genera modulandi» degli antichi, quello diatonico, quello cromatico e quello enarmonico.¹⁰ Per aumentare ancora la possibilità di produrre accordi con terze maggiori pure e per perfezionare la riproduzione dei generi greci furono costruiti clavicembali (e a volte anche clavicordi) con un numero anche maggiore di tasti nell'ottava. Uno strumento di questo genere fu l'«arcicembalo» di Nicola Vicentino,¹¹ il quale fu al servizio del cardinale Ippolito d'Este (celebre, tra l'altro, per la sua villa di Tivoli). Vicentino seguì il suo patrono varie volte a Ferrara, città natia di quest'ultimo e residenza del duca Alfonso II d'Este; in occasione di una di tali visite del cardinale Ippolito l'arcicembalo di Vicentino fu trasportato nella capitale del ducato estense e venne suonato da Luzzasco Luzzaschi. Sempre a Ferrara ebbe modo di ascoltare lo strumento anche Carlo Gesualdo da Venosa, giunto in città nel 1594 per sposare in seconde nozze Eleonora d'Este. Che a Ferrara fossero noti strumenti con più di 12 tasti per ottava risulta anche da un clavicembalo non firmato conservato al Kunstgewerbemuseum di Köpenick (Berlino est): esso aveva in origine 14 tasti nella maggior parte delle ottave e sul listello frontale si legge «ALF | II – DUX | FERR.». È da ricordare inoltre che proprio nei «concerti delle dame», tenuti alla corte del duca Alfonso II, fu suonata anche l'arpa cromatica estense menzionata più sopra. Nel 1593 entrò al servizio di Gesualdo a Napoli Scipione Stella, che aveva costruito un cembalo a 31 note per ottava, semplificato poi da Fabio Colonna che lo trasformò in un clavicordo con una diversa disposizione dei tasti, la sambuca lineca.¹² Anche questo strumento poteva avere un gran numero di tasti per ottava (42 oppure 52) e fu difatti ideato per realizzare — come dice il titolo del trattato di Colonna — i «gradi enarmonici et chromatici». Il compositore

¹⁰ MICHAEL PRAETORIUS: *Syntagma musicum*, vol. II parte I «De organographia», Elias Holwein, Wolfenbüttel 1618–9, p. 63–6.

¹¹ NICOLA VICENTINO: *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Antonio Barré, Roma 1555, p. 99 sgg.

¹² FABIO COLONNA: *La sambuca lineca, ovvero Dell'istromento musico perfetto. Con annotazioni critiche manoscritte di Scipione Stella (1618–22)*, a c. di Patrizio Barbieri, LIM, Lucca 1992.

Ascanio Mayone, infatti, basandosi sugli antichi tetracordi greci, compose per lo stesso strumento una fantasia modulante in 31 tonalità, riportata nella *Sambuca lincea*, e alcune altre opere.

Tali strumenti — che influenzarono compositori come Luzzaschi, Gesualdo, Stella e Mayone — non sono giunti fino a noi, mentre l'unico esemplare di questo tipo è quello di Trasuntino del Museo Civico Medievale di Bologna. Secondo l'iscrizione sul listello frontale anche questo clavicembalo mirava alla realizzazione degli antichi generi («modulis diatonicis, chromaticis et enarmonicis») e venne designato dal suo costruttore «clavemusicum omnitonum». Lo strumento con 31 tasti per ottava è più razionale ed economico degli strumenti di Vicentino e di Stella: in ognuna delle quattro ottave vi sono sette note diatoniche, sette con diesis (da fa# a si#), sette con bemolli (da si^b a fa^b), cinque con doppio diesis (da fa## a la##) e cinque con doppio bemolle (da si^{bb} a sol^{bb}). Il clavemusicum omnitonum fu costruito da Trasuntino per Camillo Gonzaga, conte di Novellara. Lo strumento, a differenza di quelli di Vicentino e di Stella, non sembra aver avuto — almeno stando a quanto è emerso finora — particolari connessioni con compositori di rilievo, mentre è possibile che il conte, avendo udito lo strumento di Vicentino a Ferrara (Novellara si trova nelle vicinanze), facesse costruire uno strumento simile per la sua corte, quello attualmente in possesso del Museo Civico Medievale di Bologna.

Con questo pezzo unico è stato tramandato anche un apparecchio per accordare, una specie di monocordo (n. 1767, LM 25). Il monocordo ha quattro corde (malgrado il nome, già il monocordo dell'antichità greca poteva avere più di una corda) e dovrebbe dunque essere chiamato tetracordo o tetracordo, invece il costruttore, evidentemente non molto pratico del greco antico, lo battezzò trectacordo. Anche questo apparecchio è molto interessante: testimonia che i microtoni in cui era divisa l'ottava non erano uguali, ma che si distinguevano microtoni grandi e piccoli. Esso ci dà così un valido indizio riguardo al tipo di temperamento mesotonico praticato da Trasuntino.

Il clavemusicum omnitonum fu posseduto da Giuseppe Bainsi (1775-1844), autore nel 1828 della prima biografia di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Bainsi legò lo strumento per testamento al Liceo Musicale di Bologna¹³ e, benché non esista alcuna notizia in proposito, sembra probabile che il trectacordo abbia sempre accompagnato questo cembalo; in tal caso anch'esso sarebbe stato di proprietà di Bainsi.

¹³ FERDINANDO CASAGLIA: *Bartolommeo Cristofori, inventore del pianoforte*, s. e., Firenze 1891, p. 18.

La collezione dei liuti provenienti dal Liceo Musicale è certamente preziosa, ma non sempre soddisfacente in quanto a stato di conservazione. Per lo meno cinque o sei strumenti provengono da liutai nati di una piccola zona intorno alla cittadina tedesca di Füssen, in Svevia, nella regione sud-occidentale della Baviera attuale attorno ad Augusta. Tali liutai, dei quali molti portavano il nome Magnus (eventualmente nella forma dialettale Mang), estremamente frequente dalle parti di Füssen, si erano stabiliti in tutta Europa, ma soprattutto in Italia.

È evidente che quando uno strumento di qualità non rispondeva più alle esigenze musicali, esso non veniva distrutto, ma di solito veniva adattato alle nuove necessità. Così molti liuti — che, come è ben noto, solo in rari casi oggi si conservano nel loro stato originario — in epoche successive alla loro costruzione vennero armati di un maggior numero di corde, quindi dotati di un manico più largo, di un cavigliere con un maggior numero di piroli, in certi casi di due caviglieri invece di uno, con una tratta corta oppure lunga.

Il liuto del museo di Bologna in peggior stato di conservazione è quello con un'etichetta dalla dicitura «OTAVIO SMIDT | IN PARMA 1612» (n. 1813, LM 19). In effetti si ha notizia della presenza degli Schmidt (Schmitt, Schmid, Smit = fabbro) a Mantova e a Milano, ma sinora non è nota l'esistenza di uno Smidt di Parma, e tanto meno di uno di nome Ottavio. Bisogna quindi mettere in conto la possibilità che anche questa etichetta sia stata contraffatta. La maggior parte della cassa dello strumento — verosimilmente un liuto tenore — sembra risalire al Seicento, mentre l'intera parte superiore (manico, due caviglieri e tratta) risale all'Ottocento e non ha nemmeno i fori per i piroli nei due caviglieri.

In miglior stato di conservazione si trova un liuto tenore d'origine italiana del secolo XVI (n. 1755, LM 6). L'etichetta manoscritta («Hans Frei In Bologna | 1597») è falsa e lo strumento non proviene dalla bottega di Hans Frei, né da quello di uno degli altri liutai tedeschi attivi a Bologna, come Laux (= Luca) o Sigismund Maler o Nicolaus Schönfeld. Mentre nello strumento del Museo Civico Medievale la lunghezza della cassa (495 mm) misura appena una volta e mezzo la larghezza massima (333 mm), i liutai bolognesi costruivano liuti con casse più allungate (lunghezza superiore a una volta e mezzo la larghezza massima). La cassa potrebbe provenire quindi dalla bottega di uno dei primi membri attivi in Italia della famiglia Tieffenbrucker, o anche da Georg Gerle, attivo a Innsbruck (il guscio e la tavola del liuto in questione, entrambi cinquecenteschi, appartennero verosimilmente a uno strumento più grande). Il manico, seicentesco o settecentesco, è più largo di quello originale, ma fu applicato per aumentare le possibilità musicali dello strumento in un'epoca in cui esso era ancora suonato. I due caviglieri e la tratta che li separa sono orripilanti e risalgono

indubbiamente all'Ottocento. Anche nel caso di questo strumento si ignora se le parti piú scadenti risalgano a un restauro eseguito da Vellani, ovvero ordinato da lui, o se siano anteriori al suo intervento.

Piú gradevoli sono il liuto tenore (accordatura-tipo: $mi_1 - la_1 - re_2 - fa\#_2 - si_2 - mi_3$) di Magnus Tieffenbrucker («Magno Dieffobruchar»), Venezia 1612 (n. 1753, LM 7) con la parte superiore del Seicento o del Settecento; il gran liuto basso all'ottava (accordatura-tipo: $sol_0 - do_1 - fa_1 - la_1 - re_2 - sol_2$) di Magnus Steger («Magno Stegher»), Venezia 1607 (n. 1754, LM 20) con un cavigliere probabilmente del Settecento; l'arciliuto (o liuto attiorbato) con una tratta lunga tra i due caviglieri (accordatura-tipo: $sol_1 - do_2 - fa_2 - la_2 - re_3 - sol_3$) di «Wendelio Venere» (probabilmente uno dei due o tre costruttori di nome Wendelin Tieffenbrucker), Padova 1609 (n. 1749, LM 8), la cui parte superiore risale all'Ottocento, ma con fattezze simili a quelle degli strumenti del XVII secolo; l'arciliuto con la stessa accordatura-tipo di Matthäus Seelos («Matteo Sellas»), Venezia 1639 (n. 1748, LM 5) con caviglieri e una tratta lunga intermedia che risalgono verosimilmente al Settecento.

Riguardo allo strumento n. 1747 (LM 9) possono sorgere alcuni dubbi. Come s'è già detto, l'etichetta («Hieronymus Brensius Bonon.») sembra falsificata. La cassa sembra risalire al XVII secolo, il manico al XVIII, mentre la parte superiore con i due caviglieri è opera piuttosto grossolana dell'Ottocento. Si ha l'impressione, tuttavia, che l'attacco delle corde all'estremità inferiore della cassa (invece che al ponticello, come nei liuti normali) si trovi nella disposizione originale. Ci troviamo dunque di fronte a un liuto che, come la cetera, ha le corde attaccate all'estremità inferiore della cassa e che, analogamente, aveva un ponticello non incollato alla tavola, cosa che fa pensare alla «testudo theorbata» illustrata da Praetorius nel 1619.¹⁴ Purtroppo il ponticello attuale, incollato sulla tavola, non sembra quello originale, ma un dettaglio particolarmente appariscente di questo strumento non può non esserlo: la parte inclinata della tavola al di sotto del ponticello. Questo particolare fa sí che lo strumento rappresenti — per così dire — un antenato della chitarra battente e anche del mandolino napoletano. Finora era noto il rapporto tra la chitarra battente e il mandolino napoletano, ma non quello tra la testudo theorbata e la stessa chitarra battente, alla cui rosetta digradata assomiglia anche la rosetta del n. 1747.

Uno strumento molto interessante è il n. 1745 (LM 21), una specie di tiorba con una forma che imita quella della *κιθάρα* (cetra) greca. S'intende che organologicamente non si riscontra alcuna discendenza diretta dal-

¹⁴ PRAETORIUS: *Syntagma musicum*, vol. II, «Sciagraphia», col. XVI 2.

lo strumento dell'antichità, ma è anche vero che quest'ultimo ebbe una sopravvivenza particolarmente duratura. All'inizio del medioevo sparirono le lire e le cetre dell'antichità classica — greca, etrusca e romana — ma un tipo derivato da queste, sebbene con alcune caratteristiche del tutto originali, è attestato a nord delle Alpi anche in epoca posteriore (in una tomba alemanna, in Britannia, in Irlanda, nelle regioni scandinave e baltiche). Dopo il Mille questo strumento non fu piú pizzicato, ma venne suonato con l'archetto; ne sono prova le ultime testimonianze rintracciabili nel Galles (con il *crwth*, che sparì nel XVIII secolo) e in Estonia (dove gli svedesi ivi residenti suonarono una sorta di lira sino alla loro espulsione nel 1940). Talvolta questa lira medievale subì l'influsso del liuto, mostrando in tal caso un manico centrale dotato di tastiera. Queste forme nordiche, tuttavia, non ebbero ulteriore diffusione e il n. 1745 del Museo Civico Medievale va fatto evidentemente risalire a un'origine differente: esso risale a un'epoca immediatamente successiva al rinascimento vero e proprio, quando l'archeologia (o meglio un gusto archeologico) si diffuse anche in campo musicale. Strumenti ispirati a tale gusto — spesso del tutto fantasiosi o dovuti a erronee interpretazioni — si incontrano per esempio in opere pittoriche di Filippino Lippi, Piero di Cosimo, Lorenzo Costa e persino Raffaello (come il *Parnaso*, nella Stanza della segnatura in Vaticano).¹⁵ Inoltre furono costruiti strumenti con particolari costruttivi che imitavano quelli dell'antichità, magari interpretati in maniera errata. A tale contesto è da riferire il n. 1745, che assomiglia moltissimo a uno strumento presente nella collezione del Kunsthistorisches Museum di Vienna.¹⁶ Quest'ultimo fa parte del fondo di strumenti proveniente dalla collezione di Ambras, presso Innsbruck, dell'arciduca Ferdinando di Tirolo, morto nel 1596. Al riguardo già Schlosser e piú tardi Winternitz formularono l'ipotesi che si trattasse di un oggetto usato sulle scene in qualche rappresentazione o intermedio del tardo rinascimento.¹⁷ Analogamente, sembra verosimile che anche il n. 1745 del Museo

¹⁵ EMANUEL WINTERNITZ: *Muses and music in a burial chapel: an interpretation of Filippino Lippi's window wall in the cappella Strozzi*, in ID.: *Musical instruments and their symbolism in Western art*, Faber & Faber, London 1967, p. 166-84 (trad. it. *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, Boringhieri, Torino 1982, p. 142-66); ID.: *Musical archaeology of the Renaissance in Raphael's Parnassus*, in ID.: *Musical instruments and their symbolism*, p. 185-210 (*Gli strumenti musicali e il loro simbolismo*, p. 167-236).

¹⁶ SCHLOSSER: *Kunsthistorisches Museum Wien*, p. 61-2, n. 66.

¹⁷ Vedi SCHLOSSER: *Kunsthistorisches Museum Wien*, vol. III, p. 61-2, n. 66, in cui si fa accenno alle prime opere eseguite a Firenze, e EMANUEL WINTERNITZ: *Musical instruments for the stage in paintings by Filippino Lippi, Piero di Cosimo and Lorenzo Costa*, in ID.: *Musical instruments and their symbolism*, p. 211-24 (non incluso ne *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo*).

Civico Medievale di Bologna provenga da una collezione nobiliare e sia stato realizzato come oggetto teatrale.

Dal Liceo musicale sono passati al Museo Civico Medievale anche numerosi pezzi di epoca barocca. Tra questi è da menzionare innanzitutto il flauto dolce contralto di Hans Schell, Norimberga (n. 1769, LM 41). Hans Schell (1660-1732) fu il maestro norimberghese che assieme a Johann Christoph Denner introdusse in Germania intorno al 1684 la fattura barocca degli strumenti a fiato in legno, originariamente sviluppata dalla famiglia Hotteterre a Parigi negli anni Cinquanta e Sessanta del XVII secolo. Tra gli strumenti barocchi sono poi da menzionare il salterio di Francesco Cassori, Bologna 1728 (n. 1743, LM 22), la splendida tromba marina di Pieter Rombouts, Amsterdam 1702 (n. 1758, LM 1), a cui fu successivamente aggiunto un ponticello non funzionante, infine le due viole d'amore (n. 1762-3, LM 11-2), che possono esemplificare rispettivamente i modelli tedesco e italiano di questo strumento.

1.4. Nel 1888 ebbe luogo a Bologna un'esposizione internazionale per la quale fu pubblicato un catalogo in cui sono menzionati anche vari strumenti musicali allora non di proprietà del Liceo Musicale.¹⁸ Un gruppo di tali strumenti, che si trovano oggi nel Museo Civico Medievale, appare per la prima volta proprio nel catalogo dell'esposizione e poi costantemente nelle successive guide del museo. Se ne può desumere che, dopo l'esposizione, questi strumenti furono acquistati dal museo, senza che tuttavia vi sia certezza riguardo alla loro provenienza (l'appendice B contiene un elenco degli esemplari entrati nel museo dopo l'esposizione). Anche in questo gruppo s'incontrano strumenti totalmente rovinati o falsificati.

Gli unici strumenti rinascimentali sono due flauti dolci (n. 1830 e 1839), purtroppo danneggiati irreversibilmente: il piede è stato segato, rimosso e poi sostituito con un piede più lungo, grossolano, con quattro chiavi di un tipo in uso intorno al 1800.

Anche il flauto traverso di Carlo Palanca, Torino ca. 1750 (n. 2810), è stato rovinato. Probabilmente in questo strumento si era formata una fenditura nella testata originale di palissandro, attraverso il foro d'imboccatura, e fu quindi effettuata una riparazione sostituendo con un pezzo di avorio la parte della testata che circonda il foro d'imboccatura. Tale riparazione non avrebbe rappresentato un danno irreparabile se fossero state ri-

¹⁸ *Esposizione internazionale di musica in Bologna 1888. Catalogo ufficiale*, Babbei, Parma 1888; vedi anche GIUSEPPE FIORINI: *La mostra degli strumenti antichi*, in *Bologna. Esposizione 1888*, successori Monti, Bologna 1888, n. 32, p. 251-4.

spettate le misure originali del foro d'imboccatura, invece, probabilmente seguendo una prassi musicale successiva (dell'Ottocento), il foro d'imboccatura fu ingrandito e ormai né il timbro né il corista corrispondono più a quelli di un flauto traverso di Palanca.

Anche lo strumento n. 1827 è in gran parte contraffatto: la tavola (che originariamente presentava una sezione inclinata al di sotto del ponticello non incollato), la rosetta e probabilmente anche il manico e la paletta appartenevano a una chitarra battente. In un'epoca successiva le fasce e il fondo della chitarra battente furono sostituiti con quelli di una chitarra normale e fu riportata in piano la parte inclinata della tavola forse da un certo «L. M.», il quale «RESTAURAVIT ANNO 1785». Probabilmente le riparazioni alle fasce e al fondo, molto approssimative, e l'applicazione all'intero strumento di una vernice densa color rosso-marrone sono da imputare al commerciante e falsario fiorentino Leopoldo Franciolini, il quale provocò un gran disorientamento nell'ambiente dei collezionisti di strumenti musicali dal 1879 sino alla morte, avvenuta nel 1920. La presenza di una citazione del salmo 150, così come l'erronea grafia della firma del costruttore, sono tipiche di Franciolini, il quale sembra non essere stato in grado di copiare correttamente neanche il testo più banale. Difatti, la firma a inchiostro sulla tavola appare come «Carolus de Tononis», mentre Tononi applicava ai suoi strumenti etichette e marchi a fuoco, sempre con la dizione «Carolus Tononi» o «Carlo Tononi».

I due pezzi più importanti del gruppo risalente a dopo il 1888 sono il flagioletto francese di avorio (n. 1802) e il corista a fiato (n. 1845). Il flagioletto francese in questione proviene indubbiamente dalla bottega di uno dei tornitori di richiami per selvaggina e di corni da caccia attivi anche nella produzione di flauti e di strumenti ad ancia a Norimberga nei secoli XVII e XVIII. Esso, stando ad alcuni dettagli costruttivi, risale al periodo pre-Denner e dunque al XVII secolo. Il corista a fiato è invece di provenienza italiana e risale con molta probabilità al Seicento. Si tratta di una specie di flauto diritto con un pistone che scorre all'interno dello strumento e grazie al quale si possono produrre note differenti. Tale strumento veniva usato per iniziare l'accordatura di un organo, portando alla sua altezza la prima canna da intonare. La particolare importanza di questo corista a fiato consiste nel fatto che sul pistone sono indicate le posizioni per due coristi milanesi dell'epoca ($la_3 = 430$ e 380 Hz, dunque rispettivamente un quarto di tono e un tono approssimativamente sotto il corista odierno) e per uno di Napoli ($la_3 = 416$ Hz, dunque approssimativamente un semitono sotto il corista odierno).

Gli altri strumenti entrati dopo l'Esposizione del 1888 sono del Settecento e dell'Ottocento. Di ottima fattura sono le due *flûtes de voix* (n. 1825 e 1834) di Peter Bressan, Londra ca. 1725. Di ottima qualità sono anche i due

flauti d'amore (flauti traversi in la; n. 1832 e 2811), purtroppo senza firma ma indubbiamente di provenienza italiana, giacché sono costruiti in ulivo, un legno — per quanto è a mia conoscenza — non usato per tali strumenti al di fuori dell'Italia. Vi è poi un salterio doppio italiano del XVIII secolo (n. 1855), caratterizzato dalla presenza di due tavole armoniche, e infine il mandolino napoletano di Vincenzo Vinaccia, Napoli 1773 (n. 1823).

Di importanza inestimabile è il corno n. 1847. Questo strumento fu umilmente dedicato («umiliato», secondo l'iscrizione sulla fascia della campana) a Maria Luigia d'Austria (1815–1847), duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla.¹⁹ Lo strumento fu ideato da Luigi Pini di Fontanellato e costruito a Parma da Lorenzo Dall'Asta. Pietro Lichtenthal, normalmente assai affidabile, scrisse nel 1826 che questo corno era stato presentato «nell'inverno del 1822 a s. m. la duchessa di Parma» e che aveva «otto chiavi» e «un sol *incannamento* del *Bfa* basso». Su tale strumento, sempre secondo Lichtenthal, «si sona in tredici tuoni a scala cromatica, cioè dal *Bfa* ottavino al *Bfa* basso, senza levare né porvi *ritorto* alcuno. Si passa dall'uno all'altro tuono con velocità, anche senza levare il *bocchino* dal tubo, e vi ha pure la sua pompa per le diverse accordature».²⁰ Ora, il corno n. 1847 non sembra essere stato tagliato in *si*^b basso: la lunghezza della cameratura senza ritorto e bocchino è di 3052 mm e può produrre quindi la tonalità di la; inoltre, non ha otto chiavi. La descrizione di Lichtenthal fa pensare piuttosto a uno strumento simile al *cor omnitonique* e, se le sue informazioni sono esatte, è quindi possibile che Pini abbia inventato anche un corno in *si*^b basso con otto chiavi e che lo abbia ugualmente dedicato alla duchessa Maria Luigia. D'altra parte il n. 1847 non è provvisto di chiavi, ma di due valvole (una per abbassare gli armonici di un semitono, l'altra per abbassarli di un tono) ciascuna con due cilindri doppi di un tipo finora sconosciuto. Anche l'Italia — o comunque il ducato di Parma — ha quindi contribuito allo sviluppo delle valvole, per il resto attuato in Germania e nel territorio austro-ungarico. Tale intervento italiano risale — stando all'iscrizione sull'orlo del padiglione — al 1822, una data davvero notevole, poiché le prime valvole tedesche furono ideate poco prima del 1815. A tale riguardo è necessario prendere in considerazione una notizia riportata da Gian Paolo Minardi secondo la quale Maria Luigia «spediva l'istrumento all'Imperiale Accademia musicale di Vienna per la dovuta approvazione

¹⁹ È sorprendente che lo strumento non sia stato esposto in occasione della mostra «Maria Luigia. Donna e sovrana. Una corte europea a Parma. 1815–1847», tenuta nel palazzo ducale di Colorno (10 maggio–26 luglio 1992).

²⁰ PIETRO LICHTENTHAL: *Dizionario e bibliografia della musica*, Antonio Fontana, Milano 1826, p. 211.

[...] L'accademia viennese restava nel più assoluto silenzio. Però, dopo tale tempo, lo strumento, avendo subito nella capitale dell'Austria qualche miglioramento, era presentato nel mondo musicale come invenzione tedesca».²¹ La valvola viennese è in effetti a scatola doppia, però con pistoni, non con cilindri. Inoltre, una valvola a pistoni doppi era già stata ideata da Christian Friedrich Sattler a Lipsia nel 1821. Quindi, la storia del furto dell'idea da parte di costruttori viennesi sembra piuttosto improbabile.

1.5. Alcuni strumenti musicali attualmente conservati nel museo risalgono a doni di mecenati, in alcuni casi professori del Liceo musicale cittadino (l'appendice c contiene un elenco dei donatori finora identificati).

Il mandolino di tipo antico, costruito da Antonio Preda, Venezia 1806 (n. 1822), è uno degli ultimi esemplari di un modello di strumento che, dopo vari tentativi di commistione con strumenti affini (mandolino cremonese o bresciano, mandolino genovese), sopravvisse nel mandolino milanese o lombardo, e per il resto venne rimpiazzato dal mandolino napoletano. Lo strumento di Preda non presenta più l'eleganza degli esemplari di epoca barocca (la cassa, per esempio, è piuttosto tozza), ma costituisce tuttavia un prezioso documento circa la sopravvivenza ancora nel XIX secolo del mandolino a sei ordini di corde.

Anche la lira-chitarra (n. 1804) rappresenta un documento di particolare interesse, in quanto testimonianza del gusto archeologico in voga dal 1785 circa sino a poco dopo l'era napoleonica. Si tratta di una chitarra con una cassa, due bracci e un giogo, simile alla *κιθάρα* dell'antichità greca, ma con l'accordatura della chitarra normale.

L'arpa a pedali a movimento semplice di Godefroi Holtzman di Parigi (n. 1828) è uno splendido strumento con decorazione in stile Luigi XVI.

L'oboe, il fagotto e il clarinetto menzionati nell'appendice c sono strumenti a suo tempo utilizzati da docenti del Liceo Musicale.

1.6. Resta per il momento sconosciuta la provenienza degli altri strumenti europei, tra cui i seguenti sono particolarmente rilevanti:

n. 3288, flauto traverso, Claude Rafi, Lione, tra il 1515 e il 1553;

n. 1833, flauto traverso tenore di tipo rinascimentale, di provenienza probabilmente francese;

²¹ GIAN PAOLO MINARDI: *L'orchestra a Parma. Un prestigio europeo e il suo progressivo declino, in Orchestre in Emilia-Romagna nell'Ottocento e Novecento*, a c. di Marcello Conati e Marcello Pavarani, Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna Arturo Toscanini, Parma 1982, p. 111, nota 18.

- n. 3289, flauto traverso basso di tipo rinascimentale, B. Vassel (di questo costruttore non vi sono notizie; con ogni probabilità lo strumento proviene dal territorio di lingua tedesca, come suggeriscono sia il nome del costruttore sia il corista dello strumento, piú alto di quelli precedenti);
- n. 2812, 1800/1807/1801 A e 1801, oboi, Carlo Palanca (ca. 1688-1783, attivo a Torino dal 1719 al 1770);
- n. 2813/2814, oboe tenore con pezzo superiore di ricambio, Giovanni Panormi, Napoli ultimo quarto del XVIII secolo o inizio del XIX;
- n. 1784 e 1785, cornetti curvi (entrati nel museo prima del 1887);
- n. 1783, corno torto o cornone (entrato nel museo prima del 1887);
- n. 1782, serpentone, Tomaso Berti, Bologna ca. 1800 (entrato nel museo prima del 1887);
- n. 1852 bis, corno semplice a ritorte con *chinoiserie* dipinte all'interno del padiglione, D. Jahn, Parigi ca. 1830;
- n. 1818, *buccin* (trombone tenore con padiglione in forma di testa di drago), Jean-Baptiste Tabard, Lione tra il 1812 e il 1845 (entrato nel museo prima del 1914);
- n. 1814, liuto tenore adespota, Italia secolo XVII, con la parte superiore probabilmente del XVIII secolo (entrato nel museo prima del 1887);
- n. 1808, liuto basso, Michael Hartung («Michielle Harton»), Padova 1599, con un cavigliere e un ponticello probabilmente del XVIII secolo (entrato nel museo prima del 1887);
- n. 1809, mandolino di tipo antico, Pietro Antonio Gavelli, Perugia 1702;
- n. 1841, clavicembalo, Orazio Albana, Roma 1628.

Lo strumento piú affascinante di questo gruppo è l'oboe tenore di Giovanni Panormi (n. 2813/2814). Un oboe tenore è un oboe traspositore in fa, costruito di solito con tubo diritto diviso in tre sezioni, come nell'oboe normale, ma che presenta talvolta una campana svasata come quella degli oboi d'amore e dei corni inglesi e ha sempre un cannello separato per l'ancia. In Italia l'oboe tenore fu scarsamente utilizzato, ma Alfredo Bernardini ha rintracciato una testimonianza secondo la quale esso veniva suonato nella cappella reale di Torino nel 1725.²² Finora si conoscevano solo oboi tenori di provenienza tedesca, francese e inglese: il n. 2813/2814 è quindi l'unico esemplare conosciuto di origine italiana. Sottolineiamo che la campana svasata, applicata per addolcire il timbro dello strumento, si incontra sempre negli oboi d'amore e nei corni inglesi, ma solo raramente negli

²² ALFREDO BERNARDINI: *Carlo Palanca e la costruzione di strumenti a fiato a Torino nel Settecento*, «Il flauto dolce», n. 13 ottobre 1985, p. 22-6: 26.

oboi tenori. Allo stesso scopo nei secoli XVI e XVII veniva talvolta applicata una specie di griglia all'estremità della cameratura, come si riscontra soprattutto nei fagotti rinascimentali. Anche l'oboe tenore n. 2813/2814 presenta tale griglia, ricavata peraltro dallo stesso pezzo di bosso che forma la campana.

L'attività della bottega napoletana di Giovanni Panormi è fino a oggi poco nota. Con il suo marchio sono conservati flauti dolci, clarinetti e soprattutto oboi. Questi ultimi hanno spesso tre chiavi con supporti in rigonfiamenti del tubo. Essi dovrebbero risalire al massimo agli anni intorno al 1750. L'oboe tenore n. 2813/2814, con due sole chiavi, supporti in blocchetti e rigonfiamenti poco pronunciati, risale a un'epoca piú tarda, forse attorno al 1800 e oltre. L'Archivio di stato di Reggio Calabria custodisce un elenco degli strumenti che Panormi poteva fornire, in cui sono segnalati i singoli prezzi di ciascuna parte.²³ Tra gli strumenti menzionati si trovano clarinetti con pezzi superiori dotati di tre chiavi, flauti traversi a quattro chiavi, fagotti a otto chiavi, cimbassi e trombe a chiavi e, ancora nel 1835, oboi a due chiavi. Non è dunque da escludere che il n. 2813/2814 risalga addirittura ai primi decenni del XIX secolo.

2. Nel corso del tempo gli strumenti della collezione hanno subito trasformazioni non sempre appropriate. La situazione non è sempre così drammatica come nel caso del cornetto n. 1770, dei liuti di Smidt (n. 1813) e di Frei (n. 1755) o dei flauti dolci n. 1830 e 1839. In alcuni casi, le modifiche sono state apportate in base alla prassi musicale di un'epoca posteriore; in altri casi, pur risalendo a un'epoca in cui lo strumento non veniva piú suonato, la trasformazione è stata eseguita rispettando le caratteristiche originali dello strumento. È inoltre evidente come col tempo si siano facilmente perduti singoli accessori, quali i piroloni dei vari cordofoni a manico (a pizzico o ad arco), i ponticelli delle chitarre battenti, dei mandolini napoletani, delle cetere e degli strumenti a corde sfregate, i bottoncini delle chitarre e delle arpe. In certi casi essi possono essere stati sostituiti con altri pezzi non conformi e/o adatti allo strumento in questione. Infine, si riscontrano sempre danni causati da fenomeni fisici o da insetti xilofagi.

Di conseguenza, prima di poter essere nuovamente esposta, la maggior parte degli strumenti necessitava di un restauro. Il lavoro è stato quindi affidato a un restauratore di strumenti a fiato in legno, a una re-

²³ I miei ringraziamenti vanno a Renato Meucci (Milano), che ha portato alla mia attenzione questo documento.

stauratrice di strumenti in ottone (entrambi in Germania), a un liutaio, a un cembalario e a una ditta specializzata in arpe. Il restauro di alcuni liuti (n. 1753-4, 1748-9, 1808, 1814, e la tiorba n. 1745) e quello del clavemusicum omnitonum venne affidato al Germanisches Nationalmuseum di Norimberga.

È stato invece ovviamente impossibile restaurare gli oggetti danneggiati in maniera irrecuperabile, come i cinque pezzi elencati più sopra. In genere però i restauri hanno implicato solo il completamento di pezzi mancanti, soprattutto di piroli, ponticelli, bottoncini, secondo le caratteristiche di analoghi esemplari ancora conservati o comunque secondo lo stile costruttivo dello strumento da restaurare (poiché, per esempio, ai due salteri mancavano alcuni ponticelli, per stabilire il numero di quelli mancanti si è potuto far ricorso agli *Avvertimenti pe' suonatori di salterio* di Giovanni Battista Dall'Olio, del 1770).

Un caso speciale era costituito dall'armonia di flauti di Manfredo Settala (n. 1781); lo strumento mostrava tracce di perni utilizzati per fissare i flauti alle capsule, perni che erano andati tutti perduti causando la caduta di singole canne sul pavimento e, di conseguenza, provocando gravi danni soprattutto all'estremità delle medesime. In tal caso, benché non si conoscesse né il materiale né la forma dei perni, si è ritenuto utile inserire nuovi perni di bosso per evitare che le canne potessero cadere nuovamente.

All'arpa cromatica n. 1764 mancavano tutte le caviglie e tutti i bottoncini. Poiché in tal caso la perdita non implicava alcun pericolo per la conservazione, si è deciso di non ricostruire pezzi di cui erano ignoti sia la forma sia il materiale. Lo strumento sarà così esposto come un semplice telaio d'arpa: per un conoscitore sarà comunque chiaro in qual modo erano disposte in origine le corde, mentre il visitatore non specialista potrà ammirare la scultura della colonna.

Come s'è già detto, sono stati rispettati i cambiamenti derivati dalla prassi musicale di periodi successivi a quello originario dello strumento. Sono stati rispettati persino alcuni cambiamenti di epoche successive, a condizione che si adattassero stilisticamente allo strumento in questione, come nel caso dell'arciliuto di Wendelio Venere (n. 1749).

Nel caso di pezzi mancanti — come un pirolo, un ponticello o un bottoncino — sostituiti con una parte non conforme o non adatta allo strumento, la parte in questione è stata rimossa e sostituita con un'altra costruita sul modello di parti simili ancora conservate. Nel caso della tiorba n. 1745, nella quale le corde erano state fissate a un pezzo di legno assai rudimentale, già riscontrabile in una foto pubblicata da Vellani nel 1866, poiché, come s'è detto, uno strumento molto simile è conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna e, per di più, l'esemplare bolognese mo-

strava sulla tavola armonica tracce d'un listello d'attacco sotto il ponticello, in occasione del restauro è stato rimosso il listello grossolano ed è stato sostituito con un ponticello e con un listello d'attacco al di sotto, entrambi in noce tinto nero, copie dello strumento viennese.

In alcuni casi il restauro ha contribuito inoltre alla conoscenza di dettagli fino ad allora sconosciuti. Con l'aiuto di strumenti di precisione è stato misurato l'andamento della cameratura e il diametro dei fori per le dita in alcuni aerofoni in legno con approssimazione al decimo di millimetro.

I due oboi da caccia (nn. 1771 e 1786), coperti da una vernice rossastra molto brutta e non originale, erano ritenuti strumenti adespoti. Dopo la rimozione della vernice non originale apparvero chiaramente i marchi nel cuoio dai quali risultò trattarsi di strumenti di T. I. Weigel, un costruttore settecentesco attivo a Breslavia.

Prima del restauro non era possibile conoscere i particolari costruttivi e il funzionamento dei cilindri del corno di Lorenzo Dall'Asta (n. 1847), trattandosi di un unicum non descritto altrove e dato che le parti mobili erano state col tempo totalmente immobilizzate da olii resinosi. Solo con il restauro, una volta smontati i cilindri, è stato possibile farsi un'idea del sistema realizzato da Dall'Asta.

Un caso del tutto speciale è rappresentato dal clavemusicum omnitonum (n. 1766) contenente all'interno della cassa una barriera trasversale e 18 squadrette: sei tra la fascia lunga e il fondo, tre tra la barriera e il fondo, nove tra la fascia curva e il fondo. Queste ultime nove squadrette sarebbero dovute essere perpendicolari alla fascia curva, ma Vitus de Trasantinis (o un garzone della sua bottega) commise un errore, disponendole in modo da formare un angolo acuto rispetto alla fascia. Il risultato è che, mancando un contrasto alla tensione delle 125 corde, l'intera cassa col tempo si è imbarcata a tal punto che in certe parti le corde non posano più sul ponticello sulla tavola. L'inconveniente doveva già essersi verificato nel XVIII secolo, o anche prima, poiché sotto la cassa venne incollato un nuovo fondo di spessore notevole che si è imbarcato a sua volta. In sede di restauro è stato perciò deciso di intervenire solo sugli elementi visibili e di non tentare di rendere nuovamente suonabile lo strumento.

Dopo il restauro e la montatura di corde adeguate, gli altri cordofoni, nel caso in cui un tale intervento abbia senso (quindi non per la lira-chitarra, strumento estremamente fragile, la tiorba n. 1745, le pochettes, la ghironda e le arpe cromatiche), potrebbero, se necessario, essere suonati per brevi periodi. Anche gli aerofoni restaurati potrebbero di nuovo essere suonati.

Di ciascun restauro esiste una relazione e una documentazione fotografica. In alcuni casi sono state eseguite alcune radiografie (senza le

quali, per esempio, sarebbe ancora un mistero la deformazione della cassa del clavemusicum omnitonum). Durante il restauro a Norimberga sono stati infine realizzati anche i disegni tecnici di un certo numero di liuti e del clavemusicum.²⁴

3. Di tutti questi strumenti verrà pubblicato un catalogo che conterrà, oltre alla descrizione dettagliata dei singoli esemplari, anche una quantità di misure sufficienti in molti casi a identificare il sistema di costruzione adottato dal fabbricante. Per la classificazione si applicherà una variante del sistema a suo tempo proposto da Victor-Charles Mahillon e in seguito perfezionato da Curt Sachs e Erich von Hornbostel.²⁵ Il catalogo si rivolgerà non solo ai musicologi e agli organologi, ma anche ai visitatori del museo privi di preparazione specifica nel campo. Ogni gruppo di strumenti sarà perciò preceduto da un'introduzione, in cui saranno espresse sinteticamente le caratteristiche del gruppo in questione e il loro sviluppo storico.

Il catalogo comprenderà anche gli strumenti musicali conservati nelle altre collezioni comunali di Bologna, appartenenti o meno alla medesima amministrazione del Museo Civico Medievale. Nelle appendici D, E e F diamo un primo elenco di tali strumenti.²⁶

Appendice A: strumenti musicali del Museo Civico Medievale di Bologna provenienti dal Liceo Musicale

Il numero all'inizio delle schede è quello dell'inventario del Museo Civico Medievale; il numero alla fine preceduto dalla sigla LM si riferisce al manoscritto del Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna *Elenco*

²⁴ Per la descrizione dettagliata del restauro di alcuni strumenti vedi JOHN HENRY VAN DER MEER: *La conservazione e il restauro degli strumenti musicali in due collezioni pubbliche emiliane: esempi d'intervento*, in *Restauro di strumenti e materiali. Scienza, musica, etnografia*, a c. di Luisa Masetti Bitelli, Nardini, Firenze 1993 (in corso di stampa).

²⁵ MAHILLON: *Catalogue descriptif et analytique*, vol. I, p. 1-89; ERICH M. VON HORNBOSTEL - CURT SACHS: *Systematik der Musikinstrumente*, «Zeitschrift für Ethnologie», XLVI 1914, p. 553-90.

²⁶ In conclusione desidero ringraziare tutti coloro che mi hanno prestato aiuto nello studio degli strumenti conservati a Bologna: Thomas Eschler (Norimberga), Friedemann Hellwig (ora a Colonia), Klaus Martius (Norimberga), Renato Meucci (Milano), Oscar Mischiati (Bologna), Giobatta Morassi (Cremona), Ursula Menzel (Monaco di Baviera), Giorgio Piombini (Bologna), Hervé Tagliabue (Crema), Luigi Ferdinando Tagliavini (Bologna e Friburgo), Rainer Weber (Bayerbach, presso Landshut) e soprattutto il personale del Museo civico medievale di Bologna, in particolare i due direttori succedutisi, Renzo Grandi e Massimo Ferretti.

degli strumenti antichi che si conservano nel Liceo Musicale di Bologna restaurati da Federico Vellani l'anno 1866.

- 1850, coppia di piatti (LM 28);
 1768 e 1815, due flauti dolci bassetti di tipo rinascimentale (LM 42-3);
 1769, flauto dolce contralto, Hans Schell, Norimberga ca. 1710 (LM 41);
 1772, flauto d'accordo, probabilmente Berchtesgaden ca. 1800 (LM 49);
 1781, armonia di flauti o flauto polifonico, Manfredo Settala, Milano ca. 1650 («cornamusa» nell'*Elenco*; LM 29);
 1837, flauto da banda in mi^b, Ermenegildo Magazari, Bologna 1799 (LM 44);
 1812 A, ottavino da banda in reb, Ermenegildo Magazari, Bologna fine del XVIII secolo (LM 45);
 1812 B, ottavino da banda in mi^b, Ermenegildo Magazari, Bologna 1801 (LM 46);
 1771 e 1786, due oboi da caccia, T. I. Weigel, Breslavia ca. 1750 (LM 51-2);
 1775, una specie di clarinetto doppio, forse del Musaeum Septalianum a Milano; in tal caso anche lo strumento incompleto, n. 1820, deve avere tale provenienza; ad ogni modo i due strumenti sono entrati nel Museo Civico Medievale dal Liceo Musicale (1775 = LM 50);
 1838, clarinetto in mi^b, Ermenegildo Magazari, Bologna ca. 1800 (LM 48);
 1810, clarinetto in mi^b, Joseph Lesti, Trieste primo quarto del XIX secolo (LM 47);
 1774, corno bentivolesco (LM 31);
 1799, corno da caccia d'animale (LM 30);
 1776-7, due cornettini (LM 32-3);
 1778-80, tre cornetti curvi (LM 34-6);
 1770, cornetto in origine muto, poi trasformato in un cornetto diritto («cornetto dei turchi» nell'*Elenco*; LM 40);
 1773, serpentone di ottone coperto di cuoio, XIX secolo (LM 27);
 1851 e 1851 bis, corni semplici di ottone (LM 37-8);
 1852, tromba a chiavi, probabilmente Austria 1822 o poco prima (LM 39);
 1844, arpa eolia (LM 26);
 1743, salterio, Francesco Cassori, Bologna 1728 (LM 22);
 1766, clavicembalo con 31 tasti per ottava («clavemusicum omnitonum»), Vitus de Trasuntinis, Venezia 1606 (non figura nell'*Elenco*, ma la pubblicazione di Vellani *Raccolta di antichi strumenti armonici*, citata a nota 7, ne riporta una fotografia);
 1767, monocordo a quattro corde («trectacordo»), costruito per accordare il cembalo precedente, Vitus de Trasuntinis, Venezia 1606 (LM 25);
 1755, liuto tenore, Italia XVI secolo, con etichetta di Hans Frei (LM 6);
 1753, liuto tenore, Magnus Tieffenbrucker, Venezia 1612 (LM 7);
 1813, liuto, forse in origine tenore, in parte di Ottavio Smidt, Parma 1612 (LM 19);
 1754, gran liuto basso all'ottava, Magnus Steger, Venezia 1607 (LM 20);
 1749, arciliuto, in parte di Wendelio Venere (Wendelin Tieffenbrucker), Padova 1609 (LM 8);
 1748, arciliuto, Matteo Sellas, Venezia 1639 (LM 5);

- 1747, uno strumento che è probabilmente da identificare con la «testudo theorbata» di Michael Praetorius (1619), con etichetta forse contraffatta «Hieronymus Brensius Bonon.» (LM 9);
 1745, tiorba in forma di *κίθαρα*, Italia ca. 1600, probabilmente oggetto costruito per il teatro (LM 21);
 1746, cetera, Italia XVII secolo (LM 17);
 1750, 1753 e 1797, tre trombe marine, Italia XVIII secolo (LM 3, 4 e 2);
 1751, tromba marina, Pieter Rombouts, Amsterdam 1702 (LM 1);
 1758, *pochette* con etichetta «Baptista Bressano», ca. 1600 (LM 14);
 1759, *pochette en bateau*, probabilmente Italia XVIII secolo (LM 15);
 1761, viola da gamba con etichetta «Antonio Ciciliano» (LM 18);
 1756, viola da gamba con etichetta «Antonius Bononiensis» (LM 10);
 1763, viola d'amore, Italia XVIII secolo (LM 12);
 1762, violetta inglese (una specie di viola d'amore), Mathias Griesser, Innsbruck 1727 (LM 11);
 1757, 'viola da braccio a cinque corde' con etichetta «Hieronymus Brensius Bonon.» (LM 13);
 1760, violino muto con la firma di Carlo Tononi, Bologna 1717 (LM 16);
 1765, arpa cromatica, Italia ultimo quarto del XVI secolo (LM 24);
 1764, arpa cromatica, Italia probabilmente prima del 1625 (LM 23).

Alla fine dell'*Elenco* figura un «salterio triangolare», probabilmente corrispondente alla cetra doppia salisburghese n. 1744.

Appendice B: strumenti musicali probabilmente entrati nel Museo Civico Medievale di Bologna dopo l'Esposizione internazionale di musica del 1888

- 1839, flauto dolce tenore di tipo rinascimentale;
 1830, flauto dolce bassetto di tipo rinascimentale;
 1825 e 1834, due *flûtes de voix* (flauti dolci con fondamentale re₃), Peter Bressan, Londra ca. 1715;
 1802, flagioletto francese, probabilmente Norimberga XVII secolo;
 1845, corista a fiato, Italia secolo XVII-XVIII;
 2810, flauto traverso, Carlo Palanca, Torino ca. 1750;
 1826, flauto traverso con quattro chiavi, William Henry Potter, Londra tra il 1809 e il 1817; con una testata di ricambio, con cui è possibile suonare il flauto in posizione verticale, William Wheatstone, Londra tra il 1820 e il 1823;
 1832 e 2811, due flauti traversi d'amore, Italia intorno al 1750;
 1831, flauto traverso contralto, Lesti, Ancona inizio XIX secolo;

- 1836, flauto traverso, in origine in do senza barilotto con una chiave, Thomas Lot, Parigi ca. 1780; trasformato successivamente in un flauto in mi^b con barilotto e quattro chiavi;
 1788, corno inglese, fine del XVIII secolo;
 2807, corno inglese, probabilmente Vincenzo Magazari, Bologna primo quarto del XIX secolo;
 1787, corno inglese, probabilmente Vincenzo Magazari, Bologna ca. 1830;
 1848, fagotto, probabilmente Germania ca. 1830;
 1847, corno a due cilindri doppi, Lorenzo Dall'Asta, Parma 1822;
 1855, salterio doppio, Italia XVIII secolo;
 1827, chitarra battente, trasformata in una chitarra con la firma contraffatta di Carlo Tononi, Bologna;
 1823, mandolino napoletano, Vincenzo Vinaccia, Napoli 1773;
 1853, ghironda, XVIII secolo.

Appendice C: strumenti donati al Liceo Musicale e poi giunti al Museo Civico Medievale di Bologna o direttamente donati al museo

- 1816, flauto traverso con estensione nei bassi sino a la₂, Johann Ziegler, Vienna secondo quarto del XIX secolo (dono della signora Angia Ghedini, Poggio Renatico);
 1793, oboe, in origine con due chiavi e con altre due aggiunte posteriormente, Johann Heinrich Grenser, Dresda 1806-13 (dono del professor Baldassare Centroni [ca. 1784-1860], dal 1811 accademico filarmonico di Bologna, primo oboe del Teatro Comunale e di altri teatri di questa città, della cappella di San Petronio, sino al 1859, e professore d'oboe e di corno inglese al Liceo Musicale sino al 1855);
 1819, fagotto, Frédéric Triebert, Parigi ca. 1870, appartenuto al professor Luigi Orioli, docente al Liceo Musicale dall'ottobre 1884 sino alla fine del 1916 (dono dei figli, Giuseppe Orioli e Albertina Maioli);
 1790, clarinetto in si^b, Giacinto Riva, Ferrara ca. 1860 (dono del professor Domenico Liverani [1805-1874], docente del Liceo musicale dal 1831 al 1868);
 1822, mandolino del tipo antico, Antonio Preda, Venezia giugno 1806 (dono di Tito Pampari, secondo un'etichetta che accompagna lo strumento);
 1804, lira-chitarra, probabilmente Francia inizio del XIX secolo, venduto da Carlo Godone, Torino;
 1821, violino, probabilmente Sassonia XVIII secolo (donato al museo dalla professoressa Edmea Nicolina Bormida nel 1937, in memoria del fratello, professor Filippo Bormida);
 1828, arpa a pedali a movimento semplice, Godefroi Holtzman, Parigi ca. 1785-1805 (donato dal cavallier Pompilio Pigozzi prima del 1914).

Appendice D: strumenti musicali conservati presso le collezioni comunali d'arte di Bologna

Pianoforte verticale di Julius & Paul Schiedmayer, Stoccarda 1908. Lo strumento è stato a lungo ritenuto di proprietà di Giuseppe Martucci (1856-1909), direttore del Liceo Musicale bolognese dal 1886 al 1902 e successivamente, fino alla morte, del Conservatorio San Pietro a Majella a Napoli. Ci si potrebbe tuttavia domandare come mai lo strumento si trovi a Bologna visto che, stando al numero di produzione da cui si può facilmente ricavare la data del pianoforte (1908), esso sarebbe stato acquistato da Martucci un anno prima della sua morte, quando egli si trovava già a Napoli. Inoltre strumenti del genere erano sicuramente destinati a dilettanti e difficilmente avrebbero potuto servire a un professionista del livello di Martucci. Di conseguenza sembra davvero inverosimile che questo oggetto sia mai stato di proprietà del compositore.

Appendice E: strumenti musicali del Museo Davia Bargellini

Flauto globulare, forse Budrio, seconda metà del XIX secolo;
arpa a pedali a movimento semplice, Francia ca. 1805-25;
clavicembalo, Ugo Annibale Traeri, Bologna 1729, firma manoscritta: «Vgo Annibale Traeri, deto il Bresiano Bolognese fece Lano 1729 terminato p^o Ottobre» (il nonno del costruttore, Carlo Traeri, era in effetti natio di Brescia, ma già nel 1670 risulta trasferito a Bologna; Ugo Annibale, bolognese, si trasferì a sua volta a Modena nel 1716, a 27 anni: non è noto con precisione quando rientrò definitivamente a Bologna, dove morì nel 1766, ma stando alla data di questo clavicembalo ciò deve essere avvenuto già nel 1729);
pianoforte rettangolare, Italia, ultimo quarto del XVIII secolo.

Appendice F: strumenti musicali del Civico Museo Bibliografico Musicale

Pianoforte a coda, Camille Pleyel, Parigi ca. 1844; lo strumento con meccanica inglese (*Stossmechanik* con scappamento semplice) fu, secondo la tradizione, di proprietà di Gioachino Rossini;
pianoforte a coda, Jean Baptiste & Sébastien Erard, Parigi 1811; lo strumento è uno dei pochi di Erard ancora conservati con la prima meccanica a doppio scappamento (a staffa);

pianoforte a coda, ditta Erard, Parigi 1874; lo strumento, con la meccanica definitiva di Erard a doppio scappamento, fu in possesso della cantante Marietta Alboni (1826-1894);
pianoforte a coda, Henri Herz, Parigi verso il 1860; lo strumento, con meccanica a doppio scappamento, dimostra i leggeri cambiamenti ideati da Herz; fu in possesso della cantante Adelaide Borghi (1829-1903), sposata con lo spagnolo Miguel Mamo;
pianoforte rettangolare, Josephus Glonner, Monaco di Baviera 1780; lo strumento con una semplice *Prellmechanik* senza scappamento sarebbe stato posseduto da padre Giovanni Battista Martini: ciò sembra improbabile, in primo luogo perché Martini si atteneva sempre nelle sue composizioni per strumento a tastiera all'ambito sol₀-do₅, mentre lo strumento in questione possiede l'ambito do₁-fa₅, e in secondo luogo perché sembra inverosimile che Martini, il quale si permetteva tante spese per la sua biblioteca e per la sua collezione di ritratti di musicisti contemporanei, si possa essere accontentato di uno strumentino così semplice;
due pianoforti rettangolari costruiti in Germania nell'ultimo quarto del XVIII secolo con martelletti imperniati al lato sinistro (visto da chi suona) dell'estremità posteriore delle leve dei tasti, che a questo scopo hanno un'intaccatura; i due strumenti sono dotati di un dispositivo veramente speciale: poiché normalmente le corde non vengono fermate da smorzatori, quando il suonatore desidera che le corde vengano smorzate deve premere una ginocchiera che attiva gli smorzatori; i due strumenti hanno un ambito diverso, ma si assomigliano in molti dettagli, così che si può ritenere provengano dalla stessa bottega tedesca; alcuni altri strumenti e frammenti.

La caratteristica peculiare della collezione del Civico Museo Bibliografico Musicale consiste nel fatto di illustrare adeguatamente lo sviluppo della meccanica del pianoforte in Francia nel XIX secolo: meccanica inglese con scappamento semplice (nel Pleyel; Erard iniziò con tale meccanica); meccanica a doppio scappamento a staffa di Erard; meccanica definitiva a doppio scappamento di Erard; meccanica a doppio scappamento con alcuni cambiamenti apportati da Herz.

John Henry van der Meer è stato curatore del dipartimento di musica del Gemeentemuseum dell'Aia, dal 1954 al 1963, e responsabile della collezione strumentale del Germanisches Nationalmuseum di Norimberga, dal 1963 al 1983. Le sue numerose pubblicazioni includono i cataloghi di importanti collezioni strumentali nonché libri e articoli sulla storia, la pratica, il repertorio, la conservazione e il restauro di ogni genere di strumenti musicali e in special modo di quelli a tastiera.

SUMMARY

European musical instruments in the municipal collections of Bologna

The collection in the Museo Civico Medievale in Bologna contains both European and non-European musical instruments. Of the eighty non-European pieces, over half are Chinese, while another thirty are of African, Turkish-Arabic, Indian and Javanese origin. These items are not of exceptional quality and are of limited interest to experts. The European instruments, on the other hand, are much more important.

Of the 140 European instruments, 55 (40%) were transferred to the museum from the Liceo Musicale (today the Civico Museo Bibliografico Musicale and the Conservatorio Giovanni Battista Martini) between 1866 — when Federico Vellani, secretary of the Liceo Musicale, published a large illustrated volume devoted to the collection — and 1881, the year the Museo Civico Medievale was established (a list of the instruments belonging to this group is given in appendix A). The catalogue for an international exhibition held in Bologna in 1888 mentions, for the first time, various musical instruments that appear in all the subsequent guide books to the museum. We may therefore deduce that after the exhibition the instruments were purchased by the museum (they are listed in appendix B). Among the other pieces that became a part of the museum collection after 1888, some were gifts from patrons: in some cases from music teachers at the Liceo Musicale (the donors so far identified are listed in appendix C). The provenance of a number of further instruments, including some of great importance, is still unknown.

Over the years, the modifications made to the instruments in the collection have not always been felicitous; most of the instruments therefore needed restoration before being re-exhibited. Restoration work was entrusted to different experts: a woodwind instrument restorer, a brass instrument restorer (both in Germany), a string instrument maker, a harpsichord builder and a firm specialised in harps. The restoration of some of the lutes and of Vito Trasuntino's *clavemusicum omnitonum*, on the other hand, was entrusted to the Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg. The irreparably damaged instruments could not be restored, and on the whole restoration meant only the replacement of missing pieces, such as pegs, bridges and stops, either by reproducing the characteristics of similar well-preserved exemplars or at least by respecting the construction style of the article requiring restoration. The modifications made as a result of changes in musical practice in subsequent periods were preserved provided

they were stylistically compatible with the instrument in question. On each restoration a report was drawn up and photographic documentation included. In certain cases radiographs were also made. The Nuremberg restorations include technical drawings of a number of lutes and of the *clavemusicum omnitonum*.

A catalogue of all these instruments, soon to be published, will include not only a detailed description of each item but also a number of measurements: in many cases this will make it possible to identify the original method of construction. The catalogue will be addressed not only to musicologists and instruments builders, but also to non-specialist museum visitors. Finally, it will also include the musical instruments preserved in the other municipal collections in Bologna, both those under the same administration as the Museo Civico Medievale and those under different management. Appendices D, E and F provide preliminary lists.

John Henry van der Meer was curator of the Department of music at the Gemeentemuseum in The Hague from 1954 to 1963 and was in charge of the instrument collection at the Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg from 1963 to 1983. His numerous publications include catalogues of important instrument collections as well as books and articles on the history, practice, repertory, preservation and restoration of all kinds of musical instruments, particularly keyboard instruments.