

Università degli Studi di Milano  
Facoltà di Lettere e Filosofia  
Corso di laurea in Scienze dei beni culturali

STRUMENTI E STRUMENTAZIONE NEGLI  
*ELEMENTI TEORICO-PRATICI DI MUSICA*  
(1791-1796)  
DI FRANCESCO GALEAZZI

Elaborato finale  
di MATTEO MAGAROTTO  
Matr. 638995

Relatore: Chiar.mo Prof. RENATO MEUCCI  
Correlatore: Chiar.mo Prof. EMILIO SALA

Anno Accademico 2003-2004



Ringrazio Michele per l'assistenza tecnica  
e Alessandro

Ringrazio Davide Daolmi

gli amici  
i miei genitori, per tutto

Grazie a S. Z.



## INDICE

|   |      |
|---|------|
| INTRODUZIONE  | p. 7 |
| 1. BIOGRAFIA DI FRANCESCO GALEAZZI  | 9    |
| 2. OPERE  | 18   |
| 3. CRONOLOGIA   | 22   |
| 4. IL TRATTATO  | 26   |
| 5. CARATTERISTICHE DEGLI STRUMENTI  | 37   |
| <br><i>Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino</i>  |      |
| Tomo secondo  |      |
| Parte quarta  |      |
| <i>Degli Elementi del Contrappunto</i>  |      |
| Sezione seconda   |      |
| <i>Della Melodia</i>  |      |
| Art. VII. <i>Della Condotta delle Composizioni di stile misto; e del modo d'istromentare.</i>   | 43   |
| Art. VIII. <i>Del metodo da tenersi nel far le Partiture. Della estensione, e natura di tutti gli Stromenti più in uso nelle Orchestre.</i> | 47   |
| Supplementi al primo tomo   | 57   |
| <br>  |      |
| BIBLIOGRAFIA  | 58   |



## INTRODUZIONE

Francesco Galeazzi – nato a Torino nel 1758 e morto a Roma nel 1819 – fu violinista, compositore, teorico della musica, scienziato. Lasciata presto la capitale sabauda, la sua vita artistica si svolse prevalentemente a Roma, come primo violino, e ad Ascoli Piceno, dove, tra l'altro, formò famiglia (tra i suoi discendenti, ad Ascoli, si annoverano due liutai e molti musicisti). Ci restano alcuni manoscritti di sue composizioni strumentali cameristiche e sinfoniche, nonché opere vocali sacre e, edita, la sola opera I (*Sei duetti* per due violini). Si occupò anche di matematica ed altre scienze, di geografia e storia. Il nostro interesse è tuttavia rivolto soprattutto al suo principale lavoro teorico musicale, gli *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino*, stampato a Roma in due volumi nel 1791 e nel 1796 e parzialmente ripubblicato ad Ascoli nel 1817.

Il trattato, nella stesura completa della prima edizione, è in quattro parti, e comprende la teoria musicale, l'arte violinistica, la storia della musica e la composizione. La seconda edizione del 1817 riguarda invece il solo primo volume, e da allora l'opera non è più stata pubblicata, né ha avuto edizioni critiche; solo il *Saggio sopra l'arte di suonare il violino* è stato riprodotto in facsimile nella raccolta miscelanea di opere sul violino dei secoli XVII-XIX che ha per titolo *Violon: Méthodes, traités, ouvrages généraux*, a cura di Alessandro Moccia (MOCCIA 2002, II). Singoli aspetti degli *Elementi* sono stati studiati nella letteratura musicologica degli ultimi decenni, in particolare la teoria della forma sonata, esposta per la prima volta proprio da Galeazzi (CHURGIN 1968), il ruolo del primo violino come direttore (SUTTER 1976, MEUCCI 1992, CAVALLINI 1998), la distribuzione degli strumenti in orchestra (la tavola con la disposizione dei seggi al Teatro Regio di Torino è stata spesso riprodotta, per esempio già in MONALDI 1909), la costruzione del violino (MEUCCI 1995), le caratteristiche delle diverse tonalità (STEBLIN 1983, GERHARD 1998) e altro. Gli unici studi rivolti invece ad estese sezioni dell'opera di Galeazzi sono la tesi di dottorato di Angelo Frascarelli sul primo volume (University of Rochester, 1968) e quella di Gregory

Harwood (Brigham University, 1980) che traduce e commenta, della *Parte quarta* del trattato, la sezione della *Melodia*.

Quest'ultima è anche l'oggetto del presente elaborato. In particolare, il centro di questo lavoro è costituito dalla trascrizione degli articoli di tale sezione che riguardano gli strumenti musicali, il loro ruolo in orchestra e il «modo d'istromentare» le composizioni.

Il primo paragrafo presenta un profilo biografico di Galeazzi mentre nel secondo sono elencate le opere; la cronologia sintetizza i dati fin qui appresi; il quarto paragrafo descrive la struttura complessiva degli *Elementi* riportandone tra l'altro l'indice, al fine di rilevare la notevole ampiezza della concezione generale; segue uno schema specifico sugli strumenti che riassume le considerazioni di Galeazzi sui dati tecnici – che per lo più confermano le nostre conoscenze sulla fine del Settecento – e quelle sullo stile esecutivo, specchio del valore che veniva attribuito alle diverse parti in seno all'orchestra.

Infine, il testo originale è trascritto fedelmente secondo il criterio diplomatico, comprendendo anche un breve paragrafo di supplemento, posto in calce al secondo volume, che descrive il principio del metronomo.



## 1. BIOGRAFIA DI FRANCESCO GALEAZZI

Di necessità il tentativo di ricostruire la vita di questo personaggio deve procedere per congetture, come in una navigazione che tocchi alcune isole la cui ubicazione è nota (leggi: alcune date certe, legate ad alcuni luoghi) ma per il resto faccia rotta in mare aperto, dove i riferimenti si perdono. In questo paragrafo i dati che si posseggono sono esposti e discussi in successione temporale, ma per chiarezza e semplicità di lettura (come a cercare di disegnare una carta nautica) sono riproposti nella cronologia che segue all'elenco delle opere, quest'ultime biograficamente importanti, poichè le edizioni conosciute e le date riportate sui manoscritti sono infatti alcune di quelle isole ferme di cui si è detto. Conviene cominciare da una di esse.

Sul frontespizio degli *Elementi teorico-pratici di musica* leggiamo che l'opera è di «Francesco Galeazzi torinese, compositore di musica e professore di violino». L'autore, secondo la maggior parte dei dizionari musicologici, nacque infatti a Torino nel 1758 (Cfr. ad esempio il *Quellen Lexicon* di Robert Eitner, 1900-1904, IV, 126). Tale data si deduce da Giacinto Cantalamessa Carboni, scrittore ascolano, autore nel 1830 delle *Memorie intorno i letterati e gli artisti della città di Ascoli nel Piceno*; Carboni, che fu da Galeazzi aiutato nei suoi «poveri studj», scrive che il musicista morì a Roma nel gennaio 1819, «correndo l'anno sessagesimo della età sua» (CARBONI 1830, 258). Un dato discordante si trova nella prima edizione della *Biographie universelle des musiciens* di Fétis che indica come anno di nascita il 1738, ma tale data, chiaramente erronea, è forse dovuta ad un banale errore di stampa (FÉTIS 1837, IV, 244). Il *Dictionnaire historique des musiciens* di Choron e Fayolle, ovvero la testimonianza più remota, non fornisce informazioni biografiche, ma afferma semplicemente che gli *Elementi teorico-pratici* erano molto apprezzati, citandone peraltro in modo incompleto i dati editoriali (CHORON FAYOLLE 1810-1811, I, 252). Ciò vale anche per Ernst Ludwig Gerber, che nel *Neues lexicon* dedica scarsissima attenzione a Galeazzi e non dà alcun riferimento cronologico (GERBER 1813, II, 135).

Ma cosa precede il 1758, ovvero che cosa sappiamo riguardo alla famiglia di origine ed alla formazione musicale di Galeazzi? La prima interessante, ma laconica, testimonianza (una piccola isola per così dire) è riferita nel contributo di Marie Thérèse Bouquet alla *Storia del Teatro Regio di Torino*, dove l'autrice traccia le vicende del teatro di corte fino al 1788; i documenti da lei consultati (Archivio storico comunale di Torino, Carte sciolte, n. 6188) ci informano che un «Francesco Galeasso» era violinista al Teatro Regio nella stagione 1747-48 e che un «Francesco Galleasso» – verosimilmente la stessa persona – aveva le medesime mansioni nella stagione 1755-56 (BOUQUET 1976).

Per tentare di stabilire il rapporto di parentela tra questo musicista e il nostro autore bisogna segnalare che, secondo Clelia Galeazzi Marri, biografa della famiglia, il padre dell'autore degli *Elementi* fu a sua volta valente violinista e morì a trentatré anni lasciando il figlio tredicenne: visse quindi tra il 1738-39 e il 1771-72, ma il suo nome è sconosciuto e non se ne hanno altre notizie (GALEAZZI MARRI 1941). Per identificare il padre del nostro Galeazzi con Francesco Galeasso o Galleasso (attivo, come appena visto, nel 1747) è necessario di conseguenza immaginare un professore d'orchestra dell'età di nove anni. Renato Meucci suggerisce allora che il Galeasso fosse il nonno del nostro autore (MEUCCI 1995) cui avrebbe tramandato il nome. Ci si può allora chiedere se il padre non si chiamasse invece Eugenio o Giuseppe, per lo stesso processo di trasmissione ogni due generazioni, dato che questi erano i nomi dei figli del trattatista.

Siamo comunque in presenza di una famiglia dedita per lunga tradizione alla professione di musicista. Questa tradizione dura fino al Novecento, come dimostra la genealogia conosciuta dei Galeazzi, tutti o quasi violinisti e compositori (per questo si veda la fine del paragrafo).

Riguardo all'educazione musicale, possiamo soltanto dedurre che fu piuttosto precoce dalla *Nuova enciclopedia popolare italiana*, il cui *Supplemento perenne alla IV e V edizione*, edito proprio a Torino, alla voce *Galeazzi* afferma: «Fanciullo ancora, diè prove di sua straordinaria abilità nel violino innanzi la Corte reale» (ENCICLOPEDIA POPOLARE 1865-67, II, 146). Ma se questa precocità fosse stata un tratto ereditario potremmo allora ritornare sui nostri passi ed accettare che il «Galeasso» fosse proprio il padre di Francesco, così capace da compiere egregiamente il suo dovere, appena novenne, nell'orchestra del Regio.

Galeazzi dovette lasciare Torino piuttosto presto, ma le notizie sono discordanti riguardo alla destinazione, e la nostra rotta si fa incerta. Carboni, ascolano, scrive «[...] nella città nostra ei tolse moglie, qui passò pressochè la intiera sua vita, e qui stanziò la sua famiglia» (p. 256). È vero, e lo si dimostra nelle righe successive, che la vita di Galeazzi e poi della sua famiglia è legata alla città di Ascoli, dove fino all'ultima guerra esisteva tra l'altro una «via dei Galeazzi» (Giuseppe Marinelli, *Dizionario toponomastico ascolano*, Ascoli Piceno, Fondazione Cassa di Risparmio, 1994, p. 129), ma Carboni non nomina Roma dove invece, secondo Fétis, il compositore fu primo violino al teatro Valle per quindici anni (FÉTIS 1837, IV, 244). Non è facile far collimare quanto si apprende da Fétis con ciò che invece si legge nella *Nuova enciclopedia popolare* già citata, secondo la quale Galeazzi

Abbandonata Torino, viaggiò lungamente fino a che sostò in Ascoli nel Piceno come maestro di musica e professore di matematica e botanica, vi tolse moglie e vi dimorò per undici anni. Passò poi a Roma, dove diresse l'orchestra ne' principali teatri. (p. 146)

Che fosse comunque transitato da Ascoli è confermato dall'edizione – l'unica tra le sue musiche – dei *Sei duetti* opera I, stampati nella città marchigiana nel 1781; ma passò presto, o tornò, a Roma; difficilmente trascorsero undici anni prima che vi si recasse. I teatri della capitale dello Stato della Chiesa offrivano più possibilità a un giovane violinista, per giunta di valore come il torinese era.

La presenza del musicista nella città papale infatti è certa. Si consideri, in primo luogo, che gli *Elementi teorico-pratici* furono stampati a Roma negli anni 1791 e 1796. A ciò si aggiunga che nel primo volume sono frequenti i passi in cui l'autore, parlando in prima persona, dimostra di conoscere Roma e di avervi lavorato. Vi è poi la notizia di Fétis sul soggiorno quindicennale già ricordata. D'altra parte nell'*errata corrige* del secondo volume leggiamo: «L'essersi stampato questo Volume lungi dagli occhi dell'Autore è stato cagione, che sianvi pur troppo incorsi molti considerabilissimi abbagli [...]» (1796, p. 323). Possiamo dedurre che Galeazzi non fosse più a Roma nel '96, o semplicemente che egli non potesse, per altri motivi, seguire con attenzione le operazioni di stampa?

Secondo Carlo Tamassia, autore della voce *Galeazzi* nel *Dizionario biografico degli italiani*, il compositore sarebbe stato primo violino al Valle subito dopo la partenza da Torino, come scrive Fétis; poi sarebbe seguito il periodo di viaggi di cui parla l'*Enciclopedia popolare*, terminato ad Ascoli con il matrimonio. Sarebbe però presto rientrato a Roma (TAMASSIA 1998).

Le ampie conoscenze sugli usi, anche di altri paesi, che il trattato dimostra, in aggiunta alle lingue conosciute da Galeazzi (CARBONI 1830) non rendono difficile immaginarlo viaggiatore. Probabilmente viaggiò *durante* il periodo romano. Mutate per qualche motivo le sue fortune – non è stato finora possibile trovare traccia di lui nei libretti d'opera e negli archivi romani, come ci si aspetterebbe per un noto primo violino – l'avventura romana finì e non crediamo che, come afferma Tamassia, rientrasse più a Roma se non dopo il 1815, ma ora non più attivo come musicista, per morirvi di lì a poco nel '19.

Riguardo al periodo ascolano, sono punti di riferimento le nascite nella città marchigiana dei due figli, nel 1790 e nel 1794, che ci portano a immaginare il matrimonio attorno al 1790 o comunque negli ultimi anni ottanta; sempre ad Ascoli doveva trovarsi il torinese nel 1801, nel 1802 e nel 1804 come violinista per il carnevale operistico del teatro di Ventidio Basso (nome che deriva da un ascolano del I secolo d.C.): la commedia in musica dal titolo *La bella pescatrice*, di Pietro Guglielmi e *I due gemelli*, dramma giocoso in musica di Vincenzo Ciuffolotti, vi furono infatti rappresentati nel 1801 mentre *L'imprudente fortunato*, burletta per musica di Domenico Cimarosa e *I fratelli ridicoli*, dramma giocoso di Raffaele Del Rios ne occuparono il palcoscenico nei carnevali del 1802 e 1804 rispettivamente. I libretti di queste opere (editi da Cardì e conservati alle Biblioteche comunali di Ascoli e Macerata) citano Francesco Galeazzi tra i «personaggi e interpreti»; si tratta di un'indicazione impropria per il ruolo di professore d'orchestra, ma è comunque notizia attendibile.

Alla luce dei dati esaminati, l'ipotesi biografica che possiamo tracciare è questa: Galeazzi lasciò la città natale molto giovane, forse intorno alla metà degli anni settanta e viaggiò in vari stati della penisola, ma soprattutto nello Stato della Chiesa, fra Roma ed Ascoli. Fece la sua prima comparsa in Ascoli e nel circondario all'inizio degli anni '80 per poi risiedere principalmente a Roma, dove

fu probabilmente primo violino al teatro Valle e forse anche in altri teatri; il periodo romano di cui parla Fétis potrebbe corrispondere approssimativamente alla fine degli anni settanta e a quasi tutti gli anni ottanta, magari con più sporadiche presenze nei primi anni '90. D'altronde, alla fine del nono decennio doveva trovarsi ad Ascoli, come prova la nascita del primo figlio nel '90, mentre comunque successivamente vi ebbe stabile dimora, ed entro il 1801 vi si era definitivamente stabilito.

Altre isole di informazioni di cui possiamo a questo punto servirci sono le musiche datate.

Risale al 1787 un concerto per clarinetto di cui rimangono purtroppo solo alcune parti (viola e corno) e che non ci fornisce ulteriori notizie biografiche, ed è forse databile entro la fine del secolo altra musica strumentale, nelle consuete raccolte o 'mute' di sei pezzi (duetti, trii, quartetti). Il torinese compose due opere sacre, *Gioas Re di Giuda*, a cinque voci, nel 1795 e *Sant'Elena al calvario*, rappresentata a Teramo nel 1797 (anche questo dato suggerisce la residenza ad Ascoli, poco distante da Teramo, negli anni novanta). Sei duetti per due violini, privi del numero d'opera, sono del 1803.

Ci affacciamo ora al periodo 1804-1819, interessante per molti aspetti. Incontriamo sulla nostra rotta la figura di Galeazzi matematico. Elencandone le opere manoscritte, Cantalamessa Carboni ricorda un «Discorso pronunciato nell'apertura della scuola di Matematica in Treja, dove il Galeazzi insegnò questa scienza per due anni» (CARBONI 1830, 257). Purtroppo le ricerche svolte finora a Treja non hanno trovato tracce significative. Ma le competenze scientifiche di Galeazzi sono confermate dai titoli degli altri manoscritti teorici (si veda il paragrafo successivo) e soprattutto dal frontespizio della seconda edizione degli *Elementi*, dove l'autore si firma «professore di violino e matematiche». Considerato che Treja si trova ad appena una dozzina di chilometri da Macerata, dove nel 1807 il compositore pubblicò le *Lezioni sopra la sfera armillare* (anch'esse finora disperse), si può ipotizzare intorno a questa data il biennio di insegnamento.

Altro riferimento cronologico utile è il 1812 che troviamo sull'autografo e su una copia delle *Strofe per le tre ore di agonia di Nostro Signore Gesù Cristo*, con indicate le località di «Ripa Svansone» e «Tor S. Benedetto» rispettivamente,

probabilmente corrispondenti a Ripatransone e San Benedetto del Tronto, sempre appartenenti all'area ascolana. Tutto ciò porta a pensare che, dopo la partenza da Roma, il musicista-scienziato abbia risieduto stabilmente nelle province marchigiane, almeno finché non incorse nelle vicissitudini che ora si raccontano.

Leggiamo infatti nella *Nuova enciclopedia popolare*:

Dimorando a Giulia Nuova negli Abruzzi, scrisse di politica; ma gli fu rapito il manoscritto, di che l'autore, denunciato alla polizia, fu sostenuto più anni. Alla caduta di Murat, entrati gli austriaci nelle provincie napoletane, fu liberato da un generale italiano al servizio dell'Austria, antico suo collega negli studii, e n'ebbe un passaporto per Roma, ove perdute le antiche aderenze, trovossi in gravi strettezze. [...] (ENCICLOPEDIA POPOLARE 1865-67, II, 146)

Dove con «sostenuto» si intende evidentemente «imprigionato». Giulianova, sulla costa adriatica, poco distante dal confine marchigiano, faceva allora parte del Regno di Napoli. Ora, i Borboni ripresero Napoli nel maggio del 1815 (Murat, fallendo il tentativo di riconquista, venne fucilato nell'ottobre) e Galeazzi, liberato, stando a questa testimonianza riparò subito a Roma. Ma per questi ultimi anni, tuttavia, si ha la prova di un ulteriore soggiorno ad Ascoli nella lettera autografa conservata alla Biblioteca dell'Accademia Filarmonica di Bologna (fondo Masseangeli), spedita da Ascoli il 17 ottobre 1816, con la quale il violinista inviava copie della prima edizione degli *Elementi* e manifesti di associazione alla seconda edizione; quest'ultima, come già detto, vide la luce, sempre ad Ascoli, nel 1817.

Siamo qui giunti, nella traversata, all'isola misteriosa. Vale la pena di riflettere sul contenuto del manoscritto «politico», sul quale possiamo fare qualche congettura. Chiediamoci innanzitutto quali fossero le opinioni di Galeazzi sulle vicende italiane del periodo rivoluzionario e napoleonico. Egli non mancava di piglio polemico e riformatore, come appare spesso negli *Elementi*. A titolo di esempio si può citare la critica agli spropositati guadagni dei cantanti in confronto a quelli dei professori d'orchestra e dello stesso primo violino (I vol., art. XIX, p. 214, nota). Ma il fatto più esplicito e significativo è la composizione di una sinfonia intitolata *Révolution, Symphonie à plusieurs parties Composé par François Galeazzi Turinois*. Il manoscritto non è datato, ma non è difficile collocarlo nei primissimi anni '90. Galeazzi, pare, accolse con entusiasmo la Rivoluzione, tanto da dedicarvi la sinfonia (per di più con il titolo in lingua

francese) e fu evidentemente partecipe dello spirito giacobino. Ma la rivoluzione mostrò, prima con il Terrore e poi con Napoleone, una faccia diversa. I sostenitori originari realizzarono che l'obbiettivo di Bonaparte era la conquista, non la libertà dei popoli. Napoleone era il traditore che, nel 1797, con il trattato di Campoformio cedette il Veneto all'Austria in cambio del riconoscimento della neonata Repubblica Cisalpina, suscitando come noto l'ira di Ugo Foscolo.

Scrisse forse allora Galeazzi atti di accusa contro il dispotismo di Napoleone e dei suoi seguaci, fra cui Murat, traditori degli ideali libertari ed egualitari dell'89? Seguendo questa ipotesi, il manoscritto, caduto nelle mani dei murattiani, fu giudicato sufficientemente eversivo da determinare la cattura dell'autore. Il periodo di prigionia che seguì si collocherebbe in tal caso verosimilmente tra il 1812 e il 1815, considerato che Murat fu Re di Napoli dal 1808 al 1815 e che, come visto, le *Strofe per le tre ore di agonia* venivano rappresentate nel 1812. Verrebbe tra l'altro da ritenere indicativa delle opinioni galeazziane anche la composizione su un simile tema nell'epoca della più stretta sottomissione all'impero francese, quasi una metafora dell'agonia della libertà.

Restando comunque non completamente chiariti questi fatti, leggiamo la conclusione della vicenda di Galeazzi nelle *Memorie* di Cantalamessa Carboni, dove l'autore dimostra di essere a conoscenza, in qualche misura, della disavventura napoletana:

Quest'uomo grande e sventurato, bersaglio lungamente al bieco adoperar dell'invidia, esule dal regno Napoletano, ridotto a terribile povertà, mentre si rifugiava in Roma, e quivi per la pietà di alcuni gentiluomini, ammiratori della profonda sua dottrina, apriva il cuore alla speranza di vedere mitigarsi alcun poco i suoi disastri, dalla morte fu tolto a' vivi nel mese di Gennaio del 1819, correndo l'anno sessagesimo della età sua. (p. 258)

Analogamente, termina la *Nuova enciclopedia popolare*: «[...] Ma finalmente soccorso da vecchi amici, stava per comporsi a vita riposata, quando colpito d'apoplezia, cessò di vivere nell'anno sessagesimo di sua età».

Vale la pena ricordare brevemente anche i discendenti di Francesco Galeazzi, tutti rimasti nell'ambito del mestiere paterno, sui quali ci informano Riccardo Gabrielli, nei suoi *I leutari ascolani* (GABRIELLI 1927) e *I liutai marchigiani* (GABRIELLI 1935), la già citata Clelia Galeazzi Marri (1941) e il *Dizionario dei*

*Musicisti Marchigiani*. Quest'ultimo è consultabile su Internet e si basa su una documentazione di oltre settemila carte raccolte dal musicologo Giuseppe Radiciotti e dallo storico Giovanni Spadoni; vi troviamo citati dieci membri, tra i quali la stessa Galeazzi Marri:

Eugenio (Ascoli Piceno, 1790 - ivi, 1862) violinista, liutaio; primogenito di Francesco Galeazzi.

Giuseppe (Ascoli Piceno, 1794 - ivi, 1834) violinista; secondogenito di Francesco Galeazzi.

Virgilio (Ascoli Piceno, 1817 - Madrid, 1880?) violinista, direttore d'orchestra, compositore; figlio di Eugenio.

Adelino (Ascoli Piceno, 1828 - ivi, 1910) violinista, liutaio; figlio di Eugenio.

Francesco junior (Ascoli Piceno, 1819 - ivi, 1902) violinista, compositore; figlio di Giuseppe.

Giuseppe Galeazzo (Cagli (PS), 1846 - Ascoli Piceno, 1918) violinista, compositore, direttore d'orchestra; figlio di Francesco junior.

Enrico (Recanati, 1852 - Roma, 1923) violinista, direttore di banda; figlio di Francesco junior.

Ettore (Recanati, 1860 - Torino?, 1923) violinista, direttore d'orchestra e di banda; figlio di Francesco junior.

Reginaldo (Recanati, 1866 - Iesi, 1948) violinista, direttore d'orchestra e di banda, compositore; figlio di Francesco junior.

Clelia (?, XIX sec. - Recanati, 1941 post) pianista, pittrice.

L'albero genealogico della famiglia è ricostruito in una pubblicazione di Renato Meucci dove sono trascritti i primi due articoli del *saggio sopra l'arte di suonare il violino*, riguardanti le caratteristiche strutturali dello strumento e la sua manutenzione. Lo scritto segnala inoltre i due membri della famiglia dediti all'arte della liuteria, Eugenio e Adelino (MEUCCI 1995).

La famiglia Galeazzi raccolse durante l'Ottocento manoscritti non autografi di brani d'opera di vari autori. La raccolta, nominata *Galeazzi Collection*, si trova ora nella Irving S. Gilmore Music Library della Yale University a New Haven (CT) e comprende pezzi in partitura, in trascrizione pianistica e cameristica per diversi gruppi strumentali. Alcuni pezzi portano l'indicazione «proprietà di



Francesco Galeazzi», ma non sappiamo se si tratti del torinese o piuttosto del nipote omonimo sopra citato.

## 2. OPERE

Delle composizioni elencate, con l'eccezione della prima, si possiedono solo manoscritti.

I titoli dei manoscritti di argomento scientifico si ricavano da CARBONI 1830 e sono trascritti come citati dall'ascolano. Nessuno di essi è stato rintracciato, e così neppure il volume edito a Macerata.

### COMPOSIZIONI

---

#### MUSICA STRUMENTALE

- *Sei duetti per due violini o violino e violoncello*, Op. I  
Ascoli, stampato dall'autore, 1781
  
- *Sei duetti per violino e violoncello*, Op. ?
- *Sei duetti per due violini*, Op. ?, 1803
- *Sei trio per due violini, e viola*, Op. II
- *Sei trio per violino, viola e violoncello*, Op. XV
- *Sei quartetti concertanti per due violini, viola e violoncello*, Op. ?
- *Tre ottetti o quartetti raddoppiati ad'otto parti reali, cioè 4 violini, 2 viole e 2 violoncelli, da eseguirsi in due separati tavolini*, Op. XVII
- ? Due sonate [segnalate in CHURGIN 2001]
- ? Un solo di violino [segnalato in CHURGIN 2001]
  
- *Révolution, symphonie à plusieurs parties composé par François Galeazzi turinois*, Op. ?
- *Concerto per clarinetto a solo con piu strumenti*, Op. ?, 1787

- ? Due concerti per violino [segnalati in CHURGIN 2001]

#### MUSICA VOCALE

- *Gioas Re di Giuda, azione sacra a cinque voci, Op. ?, 1795*
- *Sant'Elena al calvario, dramma da cantarsi nella laicale chiesa di S. Agostino della città di Teramo in occasione che si celebra la festa del glorioso S. Nicola da Tolentino dedicato a S.E. il Sig. D. Gianbernardino Delfico Cavaliere Commendatore del Sacro Real Ordine Costantiniano, Presidente della Regia Camera e Soprintendente Generale dello Stato di Atri. Teramo, Sebastian Polidori e Berardo Carlucci, Op. ?, 1797*
- *Strofe per le tre ore di agonia di Nostro Signore Gesù Cristo a tre voci, due tenori e basso, Op. ?, 1812*
  1. *con accompagnamento di due viole ed un fagotto, e basso*
  2. *con accompagnamento di due corni da caccia, due clarini, due viole, fagotto, e basso*

#### OPERE TEORICHE DI ARGOMENTO MUSICALE

---

- *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata ed a dimostrabili principi ridotta, opera utilissima a chiunque vuol applicare con profitto alla musica e specialmente a' principianti, dilettaanti e professori di violino, di Francesco Galeazzi, torinese, compositore di musica e professore di violino. (I vol.)*  
Roma: Pilucchi Cracas, 1791
- *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata ed a dimostrabili principi ridotta, opera utilissima a chiunque vuol applicare con profitto alla musica e specialmente a' principianti, dilettaanti e professori di violino, offerta al merito particolarissimo del nobile uomo il signor conte Tommaso Balucanti, patrizio*

*bresciano ec. da Francesco Galeazzi, torinese, compositore di musica e professore di violino. (II vol.)*

Roma: Puccinelli, 1796

- *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata ed a dimostrabili principi ridotta, opera utilissima a chiunque vuol applicar con profitto alla musica e specialmente a' dilettanti e professori di stromenti d'arco di Francesco Galeazzi torinese, compositore di musica e professore di violino e matematiche. Edizione seconda ricorretta e considerabilmente dall'autore accresciuta coll'aggiunta di molte e nuove tavole in rame, e specialmente di quattro gran prospetti concernenti l'arte dell'arco. (I vol.)*

Ascoli: Cardi, 1817

[edizione progettata in tre volumi; viene pubblicato soltanto il primo]

- *Nuova grammatica universale di musica*

[MS segnalato in CARBONI 1830, non rintracciato]

## OPERE SCIENTIFICHE

---

- *Lezioni sopra la Sfera Armillare per servire d'introduzione allo studio della geografia con un'appendice per ordine alfabetico delle voci più usitate in questa scienza.*

Macerata: Eredi Pannelli, 1807

- Discorso pronunciato nell'apertura della scuola di Matematica in Treja
- Dizionario di alchimia
- Corso di aritmetica
- Corso di algebra
- Centuria di problemi algebrici sciolti per proprio studio
- Elementi di geometria piana

- Elementi di geometria solida
- Elementi di trigonometria piana
- Applicazione dell'algebra alla geometria, sezioni coniche e teoria delle curve
- Il calcolo differenziale ed integrale
- Elementi di algebra del Sig. Cristiano Wolfio tradotti dalla latina nella italiana favella ed illustrati e ridotti a più chiaro metodo. Due volumi
- Libro primo e secondo degli Elementi di Euclide della geometria piana e solida del P. Andrea Tacquet etc. Due volumi
- Due giornali di Esperienze elettriche
- Lessico manuale di chimica
- Invenzione di un nuovo strumento detto dall'autore Colonna Armonica.

### 3. CRONOLOGIA

- 1738 Probabile data di nascita del padre di Francesco Galeazzi. Il nome è sconosciuto. Secondo Clelia Galeazzi Marri, era un valente violinista.
- 1747-48 Un violinista di nome «Francesco Galeasso» è segnalato nell'orchestra del Teatro Regio di Torino. Potrebbe essere il padre stesso o forse il nonno del Francesco autore degli *Elementi*.
- 1755-56 Citato ancora nell'orchestra del Regio lo stesso personaggio, questa volta come «Francesco Galleasso».
- 1758 Francesco Galeazzi nasce a Torino.
- 1771 Probabile morte del padre.
- 1775-1790~ ? Periodo di viaggi.  
? Attività di primo violino al teatro Valle di Roma.  
? Attività in altri teatri romani.
- 1781 Unica composizione pubblicata, edita ad Ascoli Piceno, i *Sei duetti* opera I per due violini, o violino e violoncello.
- 1787 Concerto per clarinetto.
- 1790 Nascita ad Ascoli del primo figlio, Eugenio (1790-1862), violinista, insegnante, liutaio.
- 1791 Stampa a Roma del primo volume degli *Elementi teorico-pratici di musica*.
- 1794 Nascita ad Ascoli del secondo ed ultimo figlio, Giuseppe (1794-1834), violinista.
- 1795 *Gioas Re di Giuda*, azione sacra a cinque voci.
- 1796 Stampa a Roma del secondo volume degli *Elementi*.
- 1797 *Sant'Elena al calvario, dramma da cantarsi nella laicale chiesa di S. Agostino della città di Teramo [...]*.

- 1801 Galeazzi è violinista nel teatro di Ventidio Basso ad Ascoli, nella stagione di carnevale, per la rappresentazione della commedia in musica *La bella pescatrice* di Pietro Guglielmi, e de *I due gemelli*, dramma giocoso di Vincenzo Ciuffolotti.
- 1802 Stesso luogo e stesso ruolo per la rappresentazione di *L'imprudente fortunato*, burletta per musica di Domenico Cimarosa.
- 1803 *Sei duetti* per due violini.
- 1804 Violinista a Ventidio Basso per *I fratelli ridicoli*, dramma giocoso di Raffaele Del Rios.
- 1805-1809 Tra questi estremi va probabilmente collocato il biennio di insegnamento presso la scuola di matematica di Treja, vicino a Macerata.
- 1807 Edite a Macerata le *Lezioni sopra la Sfera Armillare per servire d'introduzione allo studio della geografia*.
- 1812 *Strofe per le tre ore di agonia di Nostro Signore Gesù Cristo*.
- 1812-1815 ? Soggiorno a Giulianova, in Abruzzo. Scrive un manoscritto polemico, forse di denuncia del dispotismo di Napoleone o di Murat. Le autorità ne vengono a conoscenza e Galeazzi viene incarcerato per alcuni (?) anni nel Regno di Napoli, sotto Gioacchino Murat (Re di Napoli dal 1808 al 1815).
- 1815 Alla caduta di Murat, Galeazzi viene liberato da un generale austriaco che era stato suo collega di studi. Si reca forse a Roma, per la quale ottiene un «passaporto».
- 1816 17 ottobre – Spedisce da Ascoli sei copie della prima edizione del trattato e cinquanta manifesti di associazione alla seconda edizione destinati al conservatorio di Bologna

- 1817                      Ascoli. Seconda edizione, incompleta, degli *Elementi teorico-pratici di musica*: progettata in tre volumi, se ne realizza soltanto il primo.
- 1819                      Gennaio - A Roma, assistito da amici, muore per apoplezia.



E L E M E N T I  
TEORICO-PRATICI  
D I M U S I C A

CON UN SAGGIO SOPRA L'ARTE  
DI SUONARE IL VIOLINO  
ANALIZZATA,  
ED A DIMOSTRABILI PRINCIPI RIDOTTA,

OPERA UTILISSIMA

*a chiunque vuol applicare con profitto*

ALLA MUSICA,

E SPECIALMENTE A' PRINCIPIANTI,

DIEETTANTI, E PROFESSORI DI VIOLINO

D I

FRANCESCO GALEAZZI

TORINESE

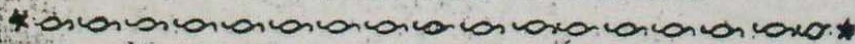
COMPOSITORE DI MUSICA,

E PROFESSORE DI VIOLINO

TOMO PRIMO.



IN ROMA MDCCXCI.



Nella Stamperia Pilucchi Cracas

*Con licenza de' Superiori.*

Figura 1

Frontespizio degli *Elementi*, primo volume.

## 4. IL TRATTATO

Gli *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino* sono da considerare notevoli per ampiezza e per gli specifici contenuti nel contesto teorico musicale italiano di fine Settecento. L'organizzazione della materia rivela uno spirito enciclopedico e didattico, l'approccio è scientifico, rigoroso: gli argomenti sono divisi in «Articoli», il discorso procede per «Regole», loro spiegazioni e «Dimostrazioni»; la scelta del titolo rimanda ad Euclide, da Galeazzi peraltro studiato (si veda l'elenco dei manoscritti perduti dato da Cantalamessa Carboni, nel quale c'è il *Libro primo e secondo degli Elementi di Euclide della geometria piana e solida del P. Andrea Tacquet*).

Questo rigore e questo spirito rimandano alla figura intellettuale di Jean Jacques Rousseau, il filosofo spesso citato ed elogiato negli *Elementi*, autore come noto del *Dictionnaire de Musique* (1768) e delle voci musicali dell'*Encyclopédie*. Il riferimento a Rousseau, le considerazioni precedentemente proposte sul possibile giacobinismo di Galeazzi, nonché la significativa provenienza da Torino, da sempre in stretto contatto politico e culturale con la Francia, ci portano a pensare al torinese come ad una personalità cosmopolita, attenta agli eventi culturali e politici d'oltralpe.

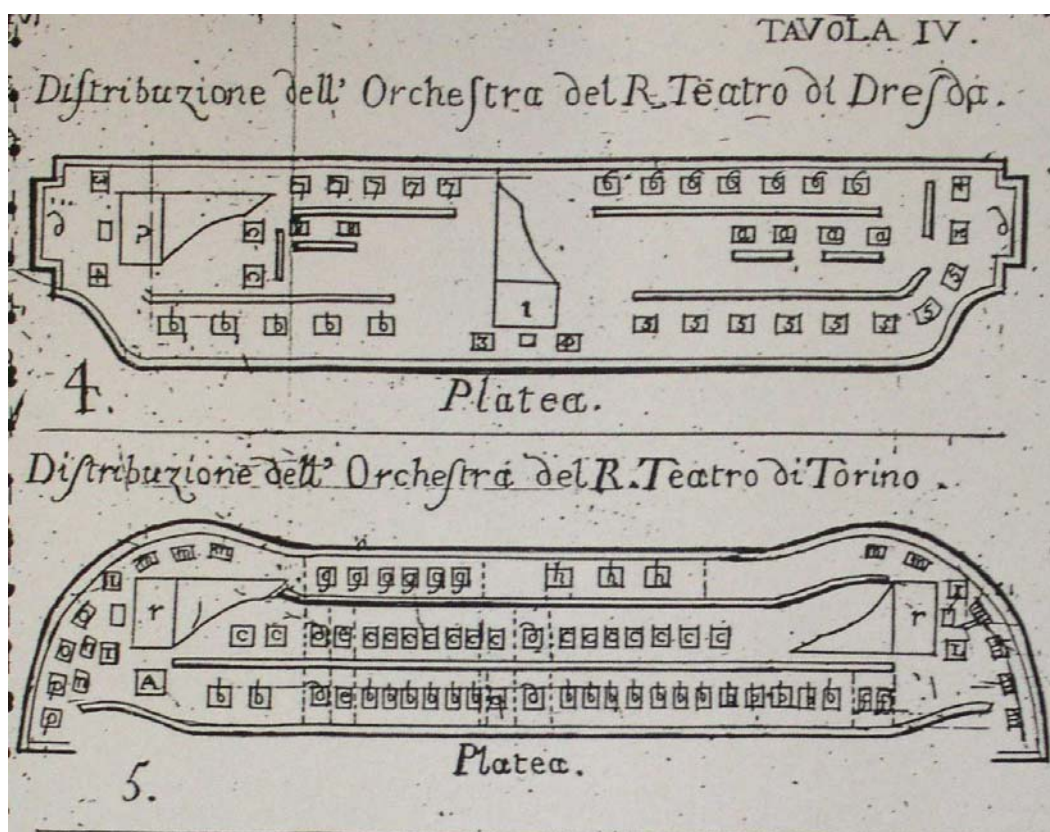
Oltre a questi aspetti di clima culturale generale, Rousseau costituisce una fonte precisa per alcuni dati. All'interno della discussione sull'importanza acustica della distribuzione dei seggi in orchestra, ad esempio, Galeazzi paragona la prassi del Teatro Regio di Torino con quella del teatro di Dresda. Lo schema di quest'ultimo è tratto proprio dal *Dictionnaire* (Tavola IV, cfr. figura 2). Leggiamo il confronto tra le caratteristiche delle due orchestre direttamente dagli *Elementi* (Parte seconda, art. XIX, §§ 298-300):

298. [...]

Si potrà in questo disegno [quello di Dresda] ammirare la bella corrispondenza che regna tra tutti i membri dell'orchestra, trovandosi tutti i capi fra di loro vicini, e schierati quasi come nella Circonferenza di un circolo, attorno al primo Cembalo [...]

299. Il secondo disegno (Tav. IV. Fig. 5.) è l'orchestra del Regio Teatro di Torino, che senza contraddizione è la migliore d'Europa. [...]

300. [...] l'orchestra rappresentata dal primo [disegno] è ammirabile per l'unione de' soggetti, ma è alquanto difettoso riguardo all'effetto, perché gli Spettatori collocati dal lato manco del Teatro dalla parte del Cembalo 2., sentono tutti gli stromenti da fiato, e poco quelli d'arco, all'opposto quelli collocati dalla parte opposta, hanno all'orecchio tutti i Violini, e poco sentono gli stromenti da fiato. L'orchestra poi del Teatro Regio di Torino, è perfettissima in quanto all'effetto, poiché in qualsisia punto sia lo Spettatore collocato, sente ottimamente tutte le quattro parti Armoniche, e l'effetto di tutti gli stromenti, sì saggiamente disposti: ma in compenso, quell'interruzione de' Violini cagionerebbe facilmente della disunione tra di loro, se non si fossero prese delle provvide cure dal suo savio Direttore, e se i membri stessi, che quell'orchestra compongono, non fossero tutti eccellenti, e quasi tutti di una stessa scuola. [...]



**Figura 2**

Particolare della Tavola IV, primo volume degli *Elementi*, con gli esempi 4 e 5.

Si è già tracciata la storia editoriale del trattato. Un punto di interesse riguarda l'identificazione dei dedicatari.

Il secondo volume (1796) è dedicato «al merito particolarissimo del nobile uomo il signor conte Tommaso Balucanti patrizio bresciano ec.». Costui era un aristocratico che si diletta evidentemente con la composizione: la biblioteca dell'Accademia filarmonica di Bologna possiede infatti il manoscritto, datato 1792, di un'aria *Oh! Almen quando si perde...nella Zenobia, posta in musica dal Sign. Conte Tommaso Balucante*; notizie molto ridotte sulla famiglia Balucanti, ma non su questo Tommaso, si trovano nel primo volume (1886) del *Dizionario storico blasonico* di Giovanni di Crollanza, dove apprendiamo solamente che un Giacinto Balucanti, bresciano, ottenne il titolo di conte nel 1685 e tale titolo venne confermato ai discendenti nuovamente nel 1845.

L'edizione 1817 degli *Elementi*, limitata al solo primo volume come già visto, è invece dedicata a Giovanni Vitali, violoncellista e compositore segnalato dal *Dizionario dei musicisti marchigiani* (testo già citato a proposito dei discendenti di Galeazzi): nato ad Offida, in provincia di Ascoli Piceno, nel 1777, morì ad Ascoli nel 1845. Lo ricorda anche Carlo Schmidl nel *Dizionario universale dei musicisti*:

Vitali Giovanni [...] morto intorno il 1840 in Ascoli Piceno, ove dal 1820 era vicepresidente della sezione filarmonica dell'Accademia Truentina [sic]. Fu accademico filarmonico di Bologna e dell'Accademia di Santa Cecilia in Roma. Pubblicò *Divertimenti* per pianoforte e composizioni per violoncello, tra cui un *Concerto con orchestra*, Op. V [...] (SCHMIDL 1938, suppl., 761).

Molto interessante è ciò che si legge sul sito internet di Offida (<[www.ophis.it](http://www.ophis.it)>) nel paragrafo dedicato a Giuseppe Sieber (Praga, 1754-Offida, 1801), violinista e direttore d'orchestra che avrebbe istituito in questa località un'accademia musicale, probabilmente la «Truentina» citata da Schmidl, «[...] vera e propria fucina di talenti tra i quali Giovanni Vitali (Offida 1777-Ascoli Piceno 1845), violoncellista e compositore, stimato da Rossini stesso per il suo virtuosismo [...]».

L'accademia si sviluppò anche nei territori limitrofi e fu frequentata da Baldassarre Centroni, dai fratelli Neroni di Ripatransone, dal marchese Pietro Laureati «conosciuto in mezza Europa come il Paganini del Violoncello» e da «Francesco Galeazzi, fisico, matematico, compositore e violinista, autore di un celebre trattato di tecnica violoncellistica dedicato proprio al Vitali di Offida

[...]». Bisogna però ammettere che il redattore di queste notizie non avesse informazioni accurate visto che gli *Elementi* contengono semmai un trattato violinistico, non violoncellistico.

Sull'edizione di Ascoli degli *Elementi di musica* è importante ciò che scrive Carboni:

S'intraprese una seconda edizione di questa applauditissima Opera, e venne in luce il solo primo tomo stampato in Ascoli nel 1817 presso Francesco Cardi in 8.°, non essendosi potuto continuare questa ristampa per l'avvenuta morte dell'autore; e dee grandemente dolerne agli amatori della Musica, imperocchè per questa seconda edizione aveva fatto il Galeazzi considerevoli emende ed utilissime giunte, cosicchè, accresciutosi un volume, l'Opera sarebbe stata divisa in tre tomi. (CARBONI 1830, 256-257)

Gli *Elementi* dovevano avere una certa diffusione se Galeazzi poté progettarne e in parte realizzarne una seconda edizione ampliata in tre volumi. Su questo abbiamo, in effetti, qualche conferma. Si sono già ricordati Choron e Fayolle, che brevemente scrivevano: «Cet ouvrage est très-estimé, surtout dans la partie qui concerne l'art de jouer du violon» (CHORON FAYOLLE 1810, I, 252). Nel primo Ottocento l'opera era utilizzata nei corsi di contrappunto del Conservatorio di Bologna, come si apprende dalla «Appendice XVIII dei regolamenti del 1819», documento trascritto da Claudio Sartori nella sua monografia storica sulla scuola di musica bolognese:

Scuola del Contrappunto – Gl'insegnamenti del famoso Padre Martini sono proposti allo studio degli scolari specialmente in ciò che riguarda lo stile fugato. Altri si osservano ancora dei migliori autori, quali sono il Galeazzi, ed il Gervasoni oltre alle prescrizioni pratiche dell'attuale signor Professore Mattei [...] (SARTORI 1942, 180).

Che l'opera di Galeazzi fosse utilizzata a fini didattici è confermato ancora da Carboni che la ricorda come «Nota e lodatissima non solo nella nostra Italia, ma oltremonti ancora e adoperata nella scuola di Musica di Bologna [...]» (CARBONI 1830, 256).

L'ascolano probabilmente esagerava la fama degli *Elementi*, spinto da motivi personali di riconoscenza, come accennato nel primo paragrafo («alla costui memoria io deggio affetto e riverenza, avendo egli ajutato co' suoi precetti alcun poco i miei poveri studj»). Già Lichtenthal infatti, nel *Dizionario e bibliografia della musica*, citava l'opera in modo impreciso, intitolandola «*Elementi teorici-pratici*» e confondendo il secondo volume, che chiaramente non ebbe sotto le

mani, con una seconda edizione (LICHTENTHAL 1826, IV, 187). Carboni si premurava di correggerlo e così anche Fétis che, inoltre, nella *Biographie universelle* scriveva: «On à de cet artiste un très bon livre qui n'a pas eu le succès qu'il méritait» (FÉTIS 1837, IV, 244). Questi ne descriveva brevemente il contenuto, dimostrando però di non conoscere l'edizione del 1817.

L'insuccesso di cui parla Fétis è durato a lungo e l'interesse per gli *Elementi* è stato sporadico fino al 1968. Prima di tale data si possono indicare solo lavori che segnalano l'opera brevemente, come quelli di Gino Monaldi e di Marc Pincherle (MONALDI 1909, PINCHERLE 1948). Gli studiosi hanno citato Galeazzi come fonte di informazioni sull'orchestra del Teatro Regio di Torino nel Settecento (si veda sopra pp. 26-27) e sulle conseguenze acustiche delle diverse disposizioni, argomento di cui i musicologi si sono occupati più estesamente in seguito (MEUCCI 1992, CAVALLINI 1998).

Risale invece appunto al 1968 il primo ampio lavoro critico, cioè la dissertazione universitaria di Angelo Frascarelli che traduce in inglese e commenta l'intero primo volume dell'edizione romana (FRASCARELLI 1968). Nello stesso anno il «Journal of american musicological society» pubblica uno studio di Bathia Churgin sulla teoria della forma sonata in Galeazzi, che costituisce la prima analisi tematica di questa forma, concepita in due parti.

Le funzioni tematiche previste da Galeazzi nella prima parte sono:

1. introduzione
2. motivo principale
3. motivo secondario
4. collegamento ad una tonalità vicina
5. «passo caratteristico»
6. periodo di cadenza
7. coda

La seconda parte comprende:

1. motivo principale
2. modulazione
3. ripresa del motivo principale
4. ripetizione del passo caratteristico

5. ripetizione del periodo di cadenza

6. ripetizione della coda

Secondo Jane R. Stevens, quella di Galeazzi sarebbe inoltre la prima prescrizione di un secondo tema contrastante con il primo nella forma sonata (STEVENS 1983, 301).

Altri aspetti del vasto universo galeazziano sono stati poi studiati.

Milton Sutter ha analizzato le funzioni direttoriali del primo violino, come esposte dal compositore nell'articolo *Del Regolare, o sia de' doveri di un Primo Violino* della seconda parte del trattato (SUTTER 1976). Al ruolo di capo d'orchestra aveva dedicato attenzione anche un contemporaneo di Galeazzi, Giuseppe Scaramelli, autore di un breve *Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d'orchestra*, trascritto in CAVALLINI 1987. Sia da Galeazzi che da Scaramelli apprendiamo come i compiti ascritti al violinista direttore fossero estremamente articolati e complessi richiedendo grande esperienza, competenza e responsabilità di ogni aspetto dell'esecuzione.

La questione del primo violino, con la trascrizione dello stesso testo studiato da Sutter, è ripresa in *La trasformazione dell'orchestra in Italia al tempo di Rossini* (MEUCCI 1992).

Si segnalano inoltre gli studi sulla teoria della melodia nella trattatistica italiana tra la fine del Settecento e l'Ottocento (DI BENEDETTO 1978 e BERNARDONI 1990), sull'intonazione del violino (BARBIERI 1990), sul carattere delle diverse tonalità (STEBLIN 1983, GERHARD 1998). Su quest'ultimo tema è interessante quanto scrive il torinese: «È dunque innegabile, che tutti i toni della moderna Musica, benché abbiano tutti la stessa proporzione, e distanza, sono tuttavia di diverso carattere, quale molto importa al Compositore d'intimamente conoscere». La tonalità di Do maggiore, ad esempio, è grandiosa e militare, quella di Re è la più allegra e gaia, Mib è eroica, mentre Sol è semplice, fredda e di poco effetto (*Elementi*, parte quarta, pp. 293-295).

Importante è anche la questione del vibrato nel Settecento, su cui Galeazzi costituisce una delle fonti; Neal Zaslaw mette in rilievo come questa tecnica fosse scarsamente utilizzata nella prassi esecutiva degli archi in orchestra, e limitata invece ai solisti (ZASLAW 1991).

Nel 1980 Gregory Harwood traduce e commenta la sezione *Melodia* della quarta parte, il trattato di composizione *Elementi del Contrappunto*. Egli studia le fonti utilizzate come riferimento da Galeazzi.

Come si vede, la letteratura specialistica si sofferma in genere su singoli temi, ma l'esigenza che ora si avverte è quella di una edizione critica italiana completa dell'opera, che si attende da molto tempo.

Viene di seguito trascritto l'indice completo del trattato che consente di apprezzarne l'organizzazione generale.



## INDICE

### TOMO PRIMO

#### Parte prima

*Contenente una Grammatica elementare, ove si spiegano i primi principi della Musica tali, quali devono da' Principianti apprendersi.*

- Art. I. Delle note, e loro nomi, o sia dell' Alfabeto Musicale
- Art. II. Delle righe, e spazi
- Art. III. Delle chiavi
- Art. IV. Della battuta, e delle Figure Musicali
- Art. V. Delle Pause
- Art. VI. Del Punto
- Art. VII. Delle abbreviature
- Art. VIII. De' Tempi
- Art. IX. Degli Andamenti, o movimenti
- Art. X. Degli Accidenti
- Art. XI. De' Toni, o Modi Musicali
- Art. XII. Di alcuni altri segni, o cifre, che incontrar si sogliono nelle carte di Musica
- Art. XIII. Della Scala
- Art. XIV. Breve discorso, o sia Saggio sopra il metodo d'insegnare, ed apprendere a suonare il Violino

#### Parte seconda

*Concernente un saggio sopra l'arte di suonare il Violino analizzata, e ridotta a suoi veri principi.*

- Art. I. Del Violino, e delle sue parti
- Art. II. Dell'Arco, e di alcune altre notizie al Violino spettanti
- Art. III. Dell'Accordatura
- Art. IV. Del Maneggio dell'istromento, o sia del modo di ben situare le braccia, le mani, e le dita, acciò più pronte, ed atte siano al loro ufficio
- Art. V. Del maneggio dell'Arco
- Art. VI. Dell'Intonazione

- Art. VII. Dell'Eguaglianza
- Art. VIII. De' Portamenti, o Posizioni di mano
- Art. IX. Delle note forzate, e fuori di portamento, e degli andamenti di ottava, e decima.  
Delle note, e portamenti di posta
- Art. X. Dell' Archeggiamento
- Art. XI. Di alcuni giuochi di mano, e particolari artifici di cui si può far uso
- Art. XII. Delle voci Armoniche
- Art. XIII. Delle Bicordature, o Corde doppie
- Art. XIV. Dell' Arpeggio
- Art. XV. Dell'ornamento
- Art. XVI. Della diminuzione, e dell'Espressione
- Art. XVII. Del Ritmo considerato per rapporto all'espressione
- Art. XVIII. Del suonare a piena orchestra, e degli obblighi, e doveri di un semplice suonator  
d'orchestra
- Art. XIX. Del Regolare, o sia de' doveri di un Primo Violino
- Art. XX. Dell'Accompagnare, o suonare a solo
- Art. XXI. Del Suonare all'improvviso

## TOMO SECONDO

### Parte terza

#### *Teoria de' principi della Musica antica, e moderna*

- Art. I. Breve ristretto della Storia della Musica de' primi Popoli della Terra
- Art. II. Teoria della Musica Greca. Origine della Scala Diatonica
- Art. III. Del genere Diatonico, e suoi Tetracordi
- Art. IV. De' Generi Cromatico, ed Enarmonico. De' Modi de' Greci, e lor maniera di  
scrivere la Musica
- Art. V. Della riforma di Guido Aretino, dell'origine de' nomi delle Note moderne, delle  
sillabe, del Solfeggio, ed origine del Bmolle
- Art. VI. Del Modo di scriver la Musica presso gli antichi, e presso i moderni; e delle  
Chiavi
- Art. VII. Delle Figure, de' Tempi, e del Punto
- Art. VIII. Degli Accidenti
- Art. IX. Del Solfeggio

- Art. X. De' Toni, o Modi del Canto fermo  
Art. XI. De' Toni, o Modi della moderna Musica

Parte quarta

*Degli elementi del Contrapunto*

SEZIONE PRIMA

*Dell'Armonia*

- Art. I. Della Musica in generale, e degli Intervalli, e loro rivolti in particolare  
Art. II. Del fenomeno Fisico-Armonico  
Art. III. Della natura degli Intervalli, delle consonanze, e dissonanze  
Art. IV. Del Basso fondamentale  
Art. V. Delle Cadenze. Origine dell'accordo fondamentale dissonante  
Art. VI. De' Rivolti degli Accordi  
Art. VII. Della Scala ascendente, e della comunicazione armonica  
Art. VIII. Della Scala discendente; ed in generale de' vari accompagnamenti, che alla Scala dar si possono  
Art. IX. De' vari Stili, o modi di comporre, e de' vari generi di Contrappunto  
Art. X. De moti Musicali; delle regole del Contrappunto osservato. Esame di tali regole  
Art. XI. Dello scrivere a due Parti Nota contro Nota, e due Note contro una  
Art. XII. Dello scrivere a due Parti quattro Note contro una  
Art. XIII. Delle Legature  
Art. XIV. Del Contrappunto florido a due Parti  
Art. XV. Dell'Armonia de' Toni di terza minore  
Art. XVI. Del Contrappunto florido a due parti con modulazioni  
Art. XVII. Dell'Imitazione  
Art. XVIII. Dello scrivere a tre Parti  
Art. XIX. Dello scrivere a quattro Parti, e del modo di addattare le parole alle Note  
Art. XX. Del Contrappunto doppio  
Art. XXI. Del Canone  
Art. XXII. Della Fuga

Parte quarta

*Degli Elementi del Contrappunto*

SEZIONE SECONDA

*Della Melodia*

- Art. I. Del modo di esporre in carta le proprie idee. Dello scrivere in battuta. E nuovamente del Ritmo
- Art. II. De' mezzi di facilitare, e promover l'Estro
- Art. III. Della Melodia in particolare, e delle sue parti, membri e regole
- Art. IV. Della Modulazione, o circolazione de' Toni
- Art. V. Della Condotta delle Composizioni di stile vocale puro
- Art. VI. Della Condotta delle Composizioni di stile istromentale puro
- Art. VII. Della Condotta delle Composizioni di stile misto; e del modo d'istromentare
- Art. VIII. Del metodo da tenersi nel far le Partiture. Della estensione, e natura di tutti gli Stromenti più in uso nelle Orchestre

## 5. CARATTERISTICHE DEGLI STRUMENTI

L'articolo VIII della sezione *Melodia* conclude il trattato di Galeazzi. Qui l'autore, dopo aver spiegato il «metodo da tenersi nel far le Partiture», afferma: «Il perfetto Compositore, deve non solo sapere la natura, e l'estensione di tutte le specie di Voci, ma deve ancora conoscere perfettamente la natura, l'effetto, e l'estensione delle Corde di tutti gli stromenti più in uso [...]» (§ 125; cfr. sotto p. 50)

Sono quindi trattati i seguenti strumenti:

«Viola»

«Violoncello»

«Controbasso»

«Oboe»

«Flauto Traverso»

«Fagotto»

«Clarinetto» o «Clarino»

«Corno da Caccia» e «Trombe»

«Timpani» o «Timballi»

Per ogni strumento l'autore presenta l'estensione (anche sul rigo musicale nella tavola VII, riprodotta parzialmente nella fig. 3), ne indica i registri migliori e le tonalità in cui più «spicca», ne definisce lo stile e il ruolo in orchestra.

Tutti questi dati sono presentati nello schema seguente.

### VIOLA

---

|                   |  |
|-------------------|--|
| Accordatura       | Do2-Sol2-Re3-La3   |
| Estensione        | Musica sinfonica, sacra, teatrale: Do2-Mi4<br>Soli e musica strumentale: Do2-Mi5     |
| Registro migliore | Medio; l'acuto ha una voce di «naso» e il suono ricorda quello di un cattivo violino |

|                    |  |
|--------------------|--|
| Chiavi             | Contralto; violino per l'ottava acuta                        |
| Stile              | Arpeggi, corde doppie, passi di velocità dal basso all'acuto |
| Tonalità preferite | Do, Mib, Fa, Lab   |

#### VIOLONCELLO

---

|                   |   |
|-------------------|---|
| Accordatura       | Do1-Sol1-Re2-La2  |
| Estensione        | Orchestra: Do1-Sol3<br>Soli: fino al Re4 e oltre, negli acutissimi  |
| Registro migliore | Nessuna indicazione esplicita   |
| Chiavi            | Basso, tenore, contralto, soprano; è preferito però da molti l'utilizzo delle due sole chiavi di basso e violino, quest'ultima eseguita all'ottava bassa.   |
| Stile             | In orchestra il violoncello esegue il semplice basso o qualche suono acuto in chiave di tenore; è difficile scrivere bene i passi solistici se non lo si sa suonare poiché ha una natura molto diversa da quella degli altri strumenti; negli acuti, dove il suonatore utilizza il capotasto, le melodie non devono superare l'ottava di estensione perché sarebbero altrimenti ineseguibili; è meglio utilizzare poco gli accordi a causa della grande distanza tra i suoni; il violoncello è valorizzato nel cantabile e negli arpeggi. |
| Tonalità          | Re, La, Sib   |

#### CONTROBASSO

---

|             |   |
|-------------|---|
| Accordature | La0-Re1-Sol1; Do0-Sol0-Re1-La1; Sol0-Re1-La1-Mi2.   |
| Stile       | Il contrabbasso è «l'anima delle orchestre»; sono pochi i professori che lo suonano come strumento solista. |

## OBOE

---

|                   |   |
|-------------------|---|
| Estensione        | Do3-Re5<br>Nei concerti gli oboe arrivano anche fino al Fa, Sol e La 5.   |
| Registro migliore | Medio, poiché i suoni bassi sono troppo deboli, mentre negli acuti lo strumento è troppo stridulo e aspro (ciò dipende anche dalla rarità dei buoni esecutori di questo strumento). |
| Stile             | Nei soli: cantabile, passaggi di note di grado, note lunghe.  |
| Tonalità          | Suona in tutte le tonalità, ma l'effetto migliore è in Sib, in Do e in Re.  |

## FLAUTO TRAVERSO

---

|                   |   |
|-------------------|---|
| Estensione        | Re3-La5 prevalentemente, ma alcuni costruttori lo fabbricano anche fornito del Do3 come l'oboe.                                       |
| Registro migliore | Avendo voce più debole dell'oboe bisogna utilizzare maggiormente i suoni acuti affinché sia percettibile nella compagine orchestrale. |
| Stile             | Opposto all'oboe: ama i salti, specialmente di ottava e decima.   |
| Tonalità          | Sol, Re, Mib.   |

## FAGOTTO

---

|            |   |
|------------|---|
| Estensione | Fa1-Fa3; Mi1-Fa3; Re1-Fa3 e oltre a seconda dell'abilità dei suonatori.     |
| Stile      | In orchestra esegue il basso, ma dove è obbligato rende bene negli arpeggi. |
| Tonalità   | Fa, Sib, Mib.   |

## CLARINETTO

---

|                   |   |
|-------------------|---|
| Estensione        | <p>Clarinetto in Do (Csolfaut): Mi<sub>2</sub>-Mi<sub>5</sub>;</p> <p>clarinetto in Re (Dlasolre): Fa<sub>2</sub>#-Fa<sub>5</sub>#, taglia che non si adopera quasi mai perché ha un suono troppo stridente;</p> <p>clarinetto in Sib (Bfà): Re<sub>2</sub>-Re<sub>5</sub>; tra i clarinetti è quello con il suono più dolce;</p> <p>clarinetto in La (che si ottiene sostituendo i pezzi medi del clarinetto in Do con i pezzi in La, detti in Alamirè): Do<sub>2</sub>#-Do<sub>5</sub>#. Tale strumento si usa poco.</p> <p>Per tutti sono possibili anche suoni più acuti dei limiti superiori indicati, a seconda dell'abilità dei clarinettisti.</p> |
| Registro migliore | <p>In Do: Si<sub>2</sub>-Do<sub>4</sub></p> <p>In Re: Do<sub>3</sub>#-Re<sub>4</sub>.</p> <p>In Sib: La<sub>2</sub>-Sib<sub>3</sub>.</p>  |
| Chiavi            | Violino, considerando la trasposizione.   |
| Stile             | Nessuna indicazione esplicita.  |
| Tonalità          | Ciascuna taglia può suonare agilmente solo in tre tonalità mentre nelle altre incontra grandi difficoltà. Clarinetto in Do: Do Fa Sol; in Re: Re Sol La; in Sib: Sib Mib Fa; in La: La Re Mi.   |

## CORNO DA CACCIA

---

|       |   |
|-------|---|
| Suoni | <p>Nell'intervallo (Do<sub>1</sub>)-Do<sub>4</sub>, i suoni disponibili sono quelli della successione degli armonici Do<sub>1</sub> Sol<sub>1</sub> Do<sub>2</sub> Mi<sub>2</sub> Sol<sub>2</sub> Do<sub>3</sub> e da qui in poi l'intera scala diatonica di Do; lo strumento suona nel medesimo registro del violoncello; in orchestra di rado si oltrepassa il Sol<sub>3</sub>; nei soli si va fino a Do<sub>5</sub> e i cornisti abili sono in grado di realizzare anche l'intera scala dell'ottava Do<sub>2</sub>-Do<sub>3</sub> nonché i semitoni. L'introduzione di ritorti (da Galeazzi chiamati «Torcoli») consente di ottenere per abbassamento progressivo le altre</p> |
|-------|---|



tonalità. In Germania si costruiscono corni che suonano in ogni tonalità senza mutare i ritorti. Il Do1, ovvero la nota fondamentale, non si usa perché troppo debole.

|                   |  |
|-------------------|--|
| Registro migliore | Nessuna indicazione esplicita.   |
| Chiave            | Violino. Il corno si scrive sempre facendo corrispondere la tonica della tonalità del pezzo con la posizione del Do in chiave di violino. Va però indicata la tonalità reale all'inizio della parte. |
| Tonalità          | Sol, Fa, Mib<br>Per le tonalità di La, Do e Sib sono necessari piccoli corni appositi.   |

#### TROMBE

---

|          |  |
|----------|--|
| Suoni    | Do2 Sol2 Do3 Mi3 Sol3 Do4 Re Mi Fa Sol La Si Do5. Il registro della tromba corrisponde a quello del violino. |
| Tonalità | Suonano in tutte le tonalità difficili per il corno (Re Mi La Si ecc.)                                       |

#### TIMPANI O TIMBALLI

---

|       |  |
|-------|--|
| Suoni | I timpani sono sempre due ed eseguono la tonica e la dominante della tonalità del brano. |
|-------|--|



**Figura 3**

Particolare della Tavola VII, secondo volume degli *Elementi*, con l'estensione degli strumenti.

Il testo originale è trascritto secondo il criterio diplomatico. Gli unici interventi sono l'uniformazione ai criteri di spazio attuali nella punteggiatura e la trasformazione della 'esse' antica in quella attuale.

Le note originali di Galeazzi sono contrassegnate da una (a).

Le note di commento introdotte sono invece in numeri arabi.

La numerazione originaria delle pagine è riportata tra parentesi quadre.

FRANCESCO GALEAZZI  
*ELEMENTI TEORICO-PRATICI DI MUSICA*

TOMO SECONDO

(1796)

PARTE QUARTA

*Degli Elementi del Contrappunto*

SEZIONE SECONDA

*Della Melodia*

[p. 291]

Articolo VII

*Della Condotta delle Composizioni dello stile misto; e del modo d'istromentare.*

97.-116. [...]

[302]

117. [...]

Diremo però ancora due parole dell'istromentazione.

118. È impossibile il ridurre a regole quest'importantissima materia; ella troppo dipende dal gusto, dal genio, e dalla pratica per poter soggiacere a fissi, ed inalterabili precetti. Eccone non pertanto alcuni de' più essenziali, lasciando gli altri all'industria, ed alla abilità dello Studioso dell'Arte Musica.

I. Se nella Musica Ecclesiastica si mandano spesso gli Stromenti all'unissono con qualche Parte cantante, bisogna ben guardarsi dal ciò fare nello stile Teatrale, o in qualunque altro, ove si ricerchi un'istromentazione gaja, rilevata, e di buon gusto: solamente nel Teatro buffo in caso di Finali, Terzetti, Quartetti ec. ove vi entri voce di Basso, è lecito mandare i Bassi stromentali all'Unissono de' Vocali;

ma riguardo ai Soprani, Contralti, e Tenori, rarissime volte accade che gli stromenti vadino all'Unissono delle parti cantanti.

[303]

II. Nell'istromentare Arie, Versetti a voce sola ec. si farà in modo, che la Melodìa del primo Violino sia differentissima da quella della Parte cantante, ma non così diminuita, e piena di note, che copra la voce, anzi si toccheranno con note spezzate, e staccate soltanto le note principali della Melodìa della Parte cantante per sostenerla nell'intonazione. È solo lecito di diminuire, e farlo cantare negli intervalli anche minimi lasciati vuoti dalla Parte cantante. Dove poi affatto tace la parte cantante, si farà fare la Melodìa principale al primo Violino, qualora non vi sia obbligazione di alcun altro istromento.

III. Si eviterà di mandare il secondo Violino all'unissono del primo; ciò produce sempre una mancanza d'Armonia. Non vi sono che alcuni passi staccati, maestosi, e fortissimi, in cui sia lecito il mandare tutte le parti all'Unissono, per più avvalorarne la forza, e l'effetto; in tutti gli altri si metterà sempre il secondo Violino in Armonia, sfuggendo a tutta posta gli Unissoni: in ciò molto peccavano gli antichi Maestri, che sempre il secondo mandavano unissono col primo. Si permette però il farlo, ove altrimenti facendo ne risulterebbe confusione, ed incrociamiento di parti.

IV. Si scanserà ancora di mandare per molto tempo il secondo Violino in 3, o in 6 col primo: non è mai istromentare di effetto il mandare le Parti con moto uniforme; e però in vece di 3, e 6, sarà meglio adoprare nel secondo Violino delle tenute, o sincopi, e porre le 3, o 6 nel Basso.

V. Si proibisce affatto lo scavalcare le parti, specialmente il far passare il secondo Violino sopra del primo: molto più si eviterà l'incrociamiento delle Parti, cioè il fare, che mentre l'una sale l'altra scenda in modo, che incontrandosi, l'una scavalchi l'altra: non si da error più grande nell'arte di bene istromentare.

[304]

VI. Negli andamenti, o serie di note consimili è meglio adoprare nel secondo Violino le 10, che le 3, ed allora si metterà la Viola all'8 bassa del primo Violino<sup>1</sup>. Non di rado fa ottimo effetto in certi passi di espressione il mandare il secondo

---

<sup>1</sup> In questo caso il secondo violino verrebbe però a trovarsi più basso della viola; evidentemente ciò non è considerato errore grave da Galeazzi, nonostante abbia appena proibito lo scavalcamiento delle parti. D'altronde si propone subito dopo il caso opposto, con il secondo violino in ottava e la viola in decima (cfr. la nota seguente).

Violino all'8 bassa del primo, e la Viola in 10, cioè alla 3 sotto del secondo, e se sono due Viole, allora in tali passi si manda il secondo Violino in 3 col primo, e le due Viole all'8 sotto de' due Violini<sup>2</sup>. Questi due modi d'istromentare fatti con giudizio producono un sorprendente effetto.

VII. Il principio generale dell'istromentazione è di contrapporre i moti, cioè quando nella principal Melodia vi sono poche note, le altre parti devono lavorare assai, e viceversa <sup>(a)</sup>.

VIII. Il Basso istromentale si deve collocare piuttosto alto, in modo, che si accosti al possibile a' Violini, e le Parti vengano unite, e vicine: eccetto solo quando vi è un Basso cantante, che allora il Basso istromentale, deve essere o all'unissono, o più basso del medesimo, per formar l'opportuno fondamento.

IX. Si faccia il più parco uso del Basso Fondamentale, v. g.<sup>3</sup> in vece di servirsi delle note fondamentali, si preferiranno le loro terze. In caso che l'Armonia della prima del Tono sia seguita da quella della Quarta, non è bene mutare il Basso; fa migliore effetto il lasciare fermo il Basso con accompagnamento di 4, e 6, purchè ne venga poi l'opportuna risoluzione in 3, e 5, o almeno in 3, e 6.

X. Si ponga tutto lo studio a far cantare bene i Bassi<sup>4</sup>, e si ponga nelle Viole, ciò che non ha potuto aver [305] luogo nelle altre più sensibili parti, a riserva delle obbligazioni o uscite a solo; ne' luoghi poi ove non sono necessarie all'Armonia si metteranno all'unissono col Basso.

XI. Gli accompagnamenti necessarj, e che si voglion render sensibili non si collocheranno mai nelle Viole, ma bensì ne' secondi Violini, ovvero ne' primi, ove accompagnano.

XII. Si mandino di rado gli Oboè<sup>5</sup> all'unissono de' Violini, né si facciano loro far molte note: il carattere di questi Stromenti è il far tenute, e non molto alte<sup>6</sup>: si

---

<sup>2</sup> Cioè, ad esempio, nel primo caso VI I: Sol4, VI II: Sol3, Vla: Mi3; nel secondo caso VI I: Sol4, VI II: Mi4, Vla I: Sol3, Vla II: Mi3.

<sup>(a)</sup> Quindi ne avviene, che l'istromentare un Adagio, è molto diverso dall'istromentar l'Allegro: in quello le note essendo lente, si potrà diminuir di più l'istromentatura, cioè riempirla di note, all'incontro più si stringe il tempo più si devono scemar le note, acciò non nasca confusione.

<sup>3</sup> Verbi Gratia

<sup>4</sup> Le diverse parti strumentali devono sempre «cantare bene» ed essere «naturali» secondo l'autore. Cfr. il punto xv di questo elenco.

<sup>5</sup> Il nome dello strumento si trova qui nella forma accentata d'uso nell'italiano dell'epoca, ma altrove Galeazzi scrive sempre «oboe».

<sup>6</sup> Galeazzi ritiene che il registro migliore dell'oboe sia il medio e che le sue melodie debbano muoversi di grado e senza salti. Cfr. il paragrafo 129, p. 52.

disporranno in essi le note più essenziali all'Armonia, ed alla Melodia, eccettuando sempre le uscite a solo.

XIII. Gli Stromenti da fiato non devono mai trovarsi in Quarta fra di loro, ma solamente all'unissono, in 8, in 5, in 3, ed in 6, a riserva di qualche legatura<sup>7</sup> talvolta praticabile negli Oboe.

XIV. Potendosi, si faccia in modo che nel Coro degli Stromenti da fiato vi sia tutta l'intera Armonia, senza che abbiano bisogno di ricevere il fondamento dagli altri Cori.

XV. Tutte le parti, anche d'accompagnamento, si faranno cantar bene, e naturali<sup>8</sup>, e si farà in modo che le note più essenziali all'Armonia, e alla Melodia siano collocate nelle Parti estreme, che sono sempre le più sensibili, e di rado nelle medie.

XVI. Nello stile Ecclesiastico, specialmente ne' Pieni bisogna numerare il Basso, che dee servire per l'Organo. I numeri si mettono solamente su di quelle note, che non si conformano col naturale accompagnamento della scala, e col Basso fondamentale. Ecco le regole per questa numeratura.

L'Accordo fondamentale consonante di terza maggiore s'indica con un #, e se il Tono ha de' Bmolti s'indica ancora con un bequadro, ovvero anche con un 5, che vuol dir *quinta*, se per la 3 non possa cader equivoco.

[306]

L'Accordo di 3, 6 si segna con un 6.

L'Accordo di 4, 6 si segna tutto così  $4^6$ .

L'Accordo di 3, 5, 6 si segna con  $5^6$ , e se la Quinta è falsa si taglia il 5, con una linea trasversale.

L'Accordo fondamentale di 7 si segna con un semplice 7.

L'Accordo di 4 e 5 così  $4^5$ .

L'accordo di 3, 5, 9, con un semplice 9.

L'Accordo di 3, 4, 6, con  $3^4$ .

L'Accordo di 2, 4, 6, con  $2^4$ .

---

<sup>7</sup> «Legatura»: sincope. Potrà quindi essere accettato un temporaneo intervallo di quarta, purchè la nota dell'oboe sia il prolungamento legato della nota precedente.

<sup>8</sup> Cfr. nota 4.

Quando si è segnata una dissonanza bisogna segnarvi ancora l'opportuna risoluzione sopra la nota, su di cui cade, ancorchè risolvesse in 8.

Se muovendosi il Basso le note degli accompagnamenti restino le stesse, sarà meglio segnarvi una linea obliqua al di sopra, che non l'apporte nuovi numeri che confondono, e costringono l'Organista ad andar cercando que' tasti, che ha già sotto le dita.

Quando si ha nel Basso una tenuta, sopra di cui vi sono molti accompagnamenti diversi, è meglio segnarci sopra le parole *Tasto solo*, che il notarvi tanta farragine di accompagnamenti, che confondono le voci, e gli stromenti.

## Articolo VIII.

*Del metodo da tenersi nel far le Partiture. Della estensione, e natura di tutti gli Stromenti più in uso nelle Orchestre.*

119. Ognun sa cos'è uno *Spartito*, o *Partitura*, o *Partimento*, cioè un modo di scrivere tutte assieme le Parti che formano una Composizione musicale le une sotto l'altre in tante diverse righe, ed in ben corrispondenti caselle. Così v. g. la Partitura di un Duetto è di due righe, di un Terzetto di [307] 3, e quella di un'Aria, ove vi fossero 4 Stromenti da fiato, due Violini, una Viola, ed un Basso sarebbe di 9 righe ec. Tutte queste righe che devono corrispondersi, sono insieme congiunte col segno di *congiunzione* (vedi P. I. §. 97.)<sup>9</sup> L'ordine che si osserva nello schierare le varie Parti è arbitrario, ma l'uso comune è di situare nell'ultima riga più bassa il Basso, e poi su di esso di mano in mano le parti più acute secondo il loro ordine. È bene però di non confondere, né spezzare i Cori, quando si scrive a piena orchestra, vale a dire di non situare degli stromenti fra le voci, né intromettere stromenti da fiato fra quelli da corda. Il solo Basso istromentale è eccettuato da questa regola, poichè dovendo servir di fondamento a tutte le parti superiori, si pone sotto di tutte, poi sopra il Coro Vocale, se vi è, sopra di esso le Viole, il secondo e primo Violino, ed il di sopra della partitura si fa occupare dagli

---

<sup>9</sup> Galeazzi rimanda alla prima parte del primo volume, dove espone la teoria musicale, ovvero la *Grammatica elementare* della musica.

stromenti da fiato<sup>10</sup>; è dunque riprovabile l'uso di quelli, che collocano gli stromenti da fiato tra i Violini, e le Voci, come fanno alcuni poco pratici Copisti<sup>11</sup>. Devonsi bensì infallibilmente schierare le Parti sempre collo stesso ordine, che si è incominciato: senza di una tale avvertenza sarebbe impossibile il trovare chi copiasse esattamente, o eseguisse un tale Spartito.

120. Ma veniamo al metodo da tenersi nel fare qualsivoglia composizione sì nello stile stromentale puro, che nel misto. Dopo essersi formato in idea il piano della Composizione da farsi<sup>12</sup>, se ne creino, ed inventino le principali Melodie, o i periodi più essenziali, cioè il Motivo, il Periodo, o passo Caratteristico<sup>13</sup> ec. ciò fatto, dato di piglio alla carta se ne formi lo spartito in tante righe diviso, quante sono le parti, che devono aver luogo nella composizione da farsi, e disposte queste secondo il riferito ordine (§. preced.) s'incomincerà a scrivere lo *Scheltro*, o *Ossatura*, dirò così, della Composizione; cioè la principal Melodia in [308] quella parte ove ella deve spiccare. Supponiamo v. g. voler io comporre un'Aria. Dopo averne creati in mia mente i principali tratti; mi accingo a scriverla, e divisa la facciata della Carta Musica col segno di Congiunzione, che abbracci tante righe quante Parti voglio far entrare nell'Aria, comincio a scrivere nel primo Violino il Ritornello; se in mezzo ad esso ci voglio fare delle uscite o di Viole, o di Stromenti da fiato, interrompo il lavoro della riga del primo Violino, e passo a scrivere l'uscita o nella riga delle Viole, o in quella degli Stromenti da fiato, e poi torno di nuovo al mio interrotto primo Violino, e seguito a stender l'idea principale, finchè entrar debba la Parte cantante; allora tralascio il primo Violino, e scrivo la Parte cantante finchè debba esser interrotta anch'essa da' ritornelletti de' Violini, o da uscite di Stromenti da fiato, tralascio allora di scrivere il Canto, e

---

<sup>10</sup> Quindi la partitura avrà nell'ordine, dal basso all'acuto: violoncello e contrabbasso notati su un unico rigo (note reali del contrabbasso un'ottava sotto, salvo i suoni più bassi del La1, cfr. § 128 e n. 23), voci di basso, tenore, contralto e soprano, viole, violini secondi, violini primi, strumenti a fiato. Di quest'ultimi non è però specificato l'ordine, che non è comunque difficile immaginare.

<sup>11</sup> Affermazione importante perché la prassi di frapporre i fiati tra gli archi e le voci nella stesura della partitura era invece la consuetudine nel '700 e in gran parte dell'800.

<sup>12</sup> Galeazzi non si sofferma sul momento dell'ideazione, ma sul metodo. L'arte di un compositore non si identifica con l'«estro» o la «fantasia» (che pure sono qualità, ma destinate ad indebolirsi col tempo) ma con la «scienza» che consiste nel saper «condurre» in modo magistrale una composizione a partire da qualsiasi motivo, «anche il più triviale, consistendo il bello di una Composizione nella condotta di essa, e nell'intreccio delle Parti, e non nella scelta di un Motivo» (art. VI della sez. *Melodia*, intitolato *Della Condotta delle Composizioni di stile Istromentale puro*, pp. 284-285). Fa parte di questa scienza anche una metodologia di lavoro rigorosa, che è quella della partitura scheletro di seguito descritta.

<sup>13</sup> Questi sono i termini con cui vengono indicate le diverse funzioni tematiche di una composizione. In particolare il «passo caratteristico» è uno degli elementi della forma sonata, di cui Galeazzi offre la prima descrizione, come visto (cfr. sopra p. 30 e CHURGIN 1968).



passo alle righe di detti Stromenti, e vi scrivo la lor Melodìa: torno di bel nuovo alla Parte cantante, e così seguitando formo l'intero pezzo scritto spezzatamente in varie Parti, e questo appunto intendo per l'*Ossatura*, o *Scheltro* della Composizione. Accade talvolta, che nell'inventare la Melodìa principale, o del Canto, o del Violino si crei nel tempo istesso nella fantasia l'idea di qualche altra Parte, come un movimento di secondi Violini, una passata, o moto di Basso, o di Viole, o una tenuta, o gruppetto di Oboe ec. allora per timore di non dimenticarsi di tali idee, che per lo più sono sempre le cose meglio immaginate, convien scriverle nel tempo stesso, che si fa l'ossatura.

121. Torno poi da capo, e pongo un buon Basso, che canti bene sotto a tutta l'intera Composizione; questa cautela è assolutamente necessaria per un principiante, però un Compositore sperimentato ne può fare a meno, avendo sempre il Basso in testa ancorchè nol veda scritto; però il principiante non trascuri mai questo metodo, che se ne troverà certamente soddisfatto.

[309]

122. Torno poi per la terza volta da capo, e riempio i luoghi vuoti restati nelle righe degli Stromenti da corda, cioè le Viole, ed i Violini; e finalmente per la quarta volta torno da capo, e riempio i vani lasciati nelli Stromenti da fiato, e così sarà finita la Composizione; se questa però fosse a più Voci, convien prima fare, e comporre a parte le Voci, come si è detto altrove, per le quali si osserverà il metodo istesso; componendo cioè in prima quelle Parti che formano la principal Melodìa, e poi sottoponendovi il Basso, e quindi riempiendone i vuoti.

123. Praticansi da molti varj altri metodi, anzi per lo più ogni Compositore ha il proprio; ma il sopra indicato parmi per ogni conto il migliore. V'ha chi fa prima uno *Schizzo* della composizione da farsi, altri la fan prima in Cartella ec. <sup>(a)</sup>. Per conto poi di quelli che formano, e scrivono tutte le Parti a un tratto, tengono un metodo al sommo difettoso, poiché nel perder tempo ad istromentare si perdono le

---

<sup>(a)</sup> E' questa un foglio di Pergamena ricoperto di alcuni strati di Biacca ad oglio ben brunita, ed inverniciata, su di cui essendovi intagliate le cinque righe del Pentagonagramma, adoprasì da molti Studenti per far le loro lezioni di Contrappunto, prevalendosi del comodo di poterle a talento cancellare collo strofinarle con una spugna intrisa nell'acqua. Io però non ho fatto mai usar Cartella a' miei Scolari, sì per il fastidio che si prova a scrivervi sopra, non attaccando bene la penna su di una superficie così liscia, come ancora per il rischio, che si corre di perdere una lunga fatica se per accidente vi cade sopra qualche goccia di liquore, come ancora per la necessità, in cui si è di ricopiar sempre ciò che si è scritto in Cartella. Oltracciò costano queste Cartelle tanto, che se s'impieghi l'equivalente in carta di Musica da 12, o 16 righe, se ne avrà a sufficienza da compiere lo studio del Contrappunto.

migliori idee, e la fantasia restando sempre fredda le Composizioni riescono stentate, e prive di fuoco, e di estro.

[310]

124. Ma sarà forse taluno curioso di sapere, quale sia il miglior mezzo di eccitare la propria fantasia, acciò produca quelle idee che addattate sono alla Composizione che si vuol fare: l'uso comune è di correre a pestar il Cembalo, o a stuzzicar il Violino; ma questo è l'uso degl'impostori, e di quelli che non possiedono l'arte in tutta la sua estensione, e perfezione; quanto a me subito che vedo un Maestro, che per comporre ha di bisogno del Cembalo, ne formo un sinistro concetto, e per lo più non mi trovo ingannato ne' miei conti. Il vero Compositore, che possiede la Musica per principj, e la sa in Pratica, ed in Teorica, ha sol bisogno di carta, calamaro, e penna, e da pertutto ove abbia questo picciol comodo sa crear sul fatto le sue produzioni. Potrei dimostrar quì chiaramente questo, che da alcuni sarà stimato un Paradosso, ma altra più interessante materia richiama ancora la nostra attenzione.

125. Il perfetto Compositore, deve non solo sapere la natura, e l'estensione di tutte le specie di Voci, ma deve ancora conoscere perfettamente la natura, l'effetto, e l'estensione delle Corde di tutti gli stromenti più in uso; dovrebbe anzi saperne suonare la maggior parte, il Violino specialmente: questo Re degli Stromenti è tanto per un Compositore necessario, che è senza dubbio da preferirsi di lunga mano al Cembalo: potrà un Violinista scriver molto bene senza saper un jota [sic] di Cembalo, ma giammai un Cembalista, che non conosca il Violino, darà delle buone produzioni, parlando sempre però di cose istromentate.

126. Ecco intanto quali sono le più necessarie cognizioni, che dee indispensabilmente avere chiunque desidera compor con successo Musica istromentata. Quanto al Violino lo passerem sotto silenzio, avendone già abbondantemente parlato nel primo Volume di quest'opera<sup>15</sup>. La *Viola* poi ha le

---

<sup>15</sup> Per quanto riguarda il violino, Galeazzi rimanda al primo volume, dove ha descritto minuziosamente la struttura dello strumento nella seconda parte, ovvero nel *saggio sopra l'arte di suonare il violino* (testo originale trascritto in MEUCCI 1995): nell'Art. I, *Del violino e delle sue parti*, sono descritte le parti del violino, il loro nome, il tipo di legno che deve essere utilizzato per la costruzione, le misure e le forme. Qui l'autore rivela uno spirito eminentemente pratico sottolineando la componente artigianale del lavoro del violinista, che deve in prima persona possedere competenza nella manutenzione dello strumento senza dover ricorrere all'intervento del liutaio. Questi gli argomenti trattati e le affermazioni principali: legni adatti alla costruzione; levigatezza ed uguaglianza della tastiera; la tastiera dovrà essere fatta interamente in «ebano americano»; il «coperchio» (la tavola armonica) è «il pezzo caratteristico del violino, e da cui principalmente la sua bontà dipende»; pulizia dello strumento; colle adatte; importanza dell'anima

sue corde situate una quinta sotto al Violino, e la loro estensione è da C in su, [311] come vedesi (Tav. VII. Es. 23.)<sup>16</sup>. Una tale estensione deve guardarsi nella Musica da Orchestra, come nell'Ecclesiastica, Teatrale ec. ma trattandosi a solo, o in Musica istromentale si può andare molto più avanti, anche per un'intera ottava, ed allora per non far tanti tagli si sostituisce la Chiave di Violino a quella di Contralto, che è la Chiave propria di quest'istromento. Trattandosi di scrivere a solo per la Viola non è bene andar molto negli acuti, ove ha una voce di *naso*, ed a guisa di un cattivo Violino<sup>17</sup>: il suo carattere proprio è di far degli Arpeggi, delle Corde doppie, o passi di velocità, che passino in pochi istanti dalle Corde più profonde alle alte: però le migliori corde sue sono le medie; fanno anche molto bene sulla Viola i Salti di 8, di 10. ec. i Toni in cui maggiormente spicca sono C. E<sup>b</sup>. F. A<sup>b</sup>.

127. Il *Violoncello* ha le stesse Corde della Viola, ma all'ottava bassa; la sua estensione mirasi (Tav. VII. Es. 24.). In orchestra si scrive il semplice Basso, o al più al più [sic] qualche corda acuta in Chiave di Tenore, ma volendo scrivere per questo stromento a solo è molto diverso il caso. In primo luogo se la Melodia non oltrepassa il D, o l'E acuti del Basso<sup>18</sup>, si scrive il Violoncello in questa Chiave. Se giunge tre, o quattro note più su, come sino al G, o A acuti<sup>19</sup> si adopra la Chiave di Tenore; ma se la Melodia giunge altri tre, o quattro suoni più in alto, come sarebbe fino al D sopracuto<sup>20</sup>, si scrive in Contralto; e se poi giunge negli acutissimi si supplisce col Soprano. Però i moderni Violoncellisti amano meglio l'evitare tanta mutazione di Chiavi, e subito che una Melodia oltrepassa il D, o l'E acuti del Basso si servono della Chiave di Violino, la quale viene però da essi

---

e del suo posizionamento; rapporto fra posizione dell'anima rispetto al piede del ponticello e suono dello strumento; ponticello; corde e loro diametro. Il diametro non può essere misurato con sufficiente precisione: le corde si sceglieranno quindi acusticamente con la prova della giustezza delle quinte; descrizione di un «Macchinetta» per avvolgere le corde con il filo di rame.

Nell'Art. II, *Dell'arco e di alcune altre notizie spettanti al violino*, Galeazzi afferma di volere un arco basso di naso ed alto in punta per poter avere la stessa forza sulle corde in tutta la sua estensione.

L'uguaglianza è uno dei criteri estetici fondamentali per il torinese: «il principale merito [di un buon violino] consiste nell'eguaglianza della sua voce [...]». Galeazzi conclude elencando i migliori liutai: Steiner, Castagnery, Chappuy, gli Amati, Stradivari, Guarneri e Ruggeri. Sono invece discreti i violini creati da Mattia Albani, Giacomo Horil, David Tecchler, Nicola Gagliano, Tononi (quest'ultimo aggiunto nell'edizione 1817).

<sup>16</sup> Cfr. figura 3, p. 42.

<sup>17</sup> Galeazzi sembra contraddirsi: afferma che, nei soli, la viola può salire anche di un'intera ottava, cioè fino al Mi<sup>5</sup>, ma subito dopo raccomanda di non andare troppo negli acuti, dove lo strumento ha una voce nasale.

<sup>18</sup> Si intendono le note Re<sup>3</sup> e Mi<sup>3</sup>

<sup>19</sup> Sol<sup>3</sup> e La<sup>3</sup>

<sup>20</sup> Vale a dire il Re<sup>4</sup>

eseguita all'ottava bassa<sup>21</sup>, e non quale vedesi nell'Esemplare di tutte le Chiavi (Tav. I. Es. 18.). È molto difficile lo scriver bene a solo per questo stromento se non si sa suonare; la sua natura è diversissima da quella degli [312] altri stromenti: la principale avvertenza, che si dee avere quando egli sta negli acuti, si è che le sue Melodie non oltrepassino i limiti di una sola ottava, poiché praticano i Violoncellisti porre il Pollice su di due corde, il che dicono far *Capotasto*, ed in tale attitudine, appunto otto note vengono a star sotto la mano. Tutti i Toni convengono egualmente al Violoncello, ma in particolare quelli di D, di A, di B<sup>b</sup>. Questo stromento spicca molto nel Cantabile, e negli Arpeggi, ma poco devono praticarsi le Corde doppie, che riesconvi difficilissime, per le soverchie distanze tra suono, e suono<sup>22</sup>.

128. Il *Controbasso* suona in Chiave di Basso, ma la sua situazione Armonica è all'ottava bassa del Violoncello. V'ha chi accorda questo stromento in quarta con tre sole Corde, la più bassa delle quali è A, e poi le altre due D, e G<sup>23</sup>; altri l'accordano in quinta all'ottava bassa del Violoncello, cioè colle quattro Corde C G D A di questo Stromento, e della Viola, altri ancora l'accordano come il Violino GDAE ma profonde più del Violoncello<sup>24</sup>. Il Controbasso è l'anima dell'Orchestre, ma da pochissimi Professori si suona a Solo.

129. L'*Oboe* ha la sua estensione dal C basso del Violino, fino al D acuto (Tav. VII. Es. 25.) però non si deve mai scrivere per questo Stromento troppo acuto essendo allora troppo stridulo, ed aspro, essendo al sommo rarissimi gli eccellenti Professori di questo Stromento: onde converrà servirsi delle Corde medie<sup>25</sup>, che sono sempre le migliori, giacchè le basse non son punto sensibili. Suona l'Oboe in tutti i Toni, ma il suo migliore effetto lo produce in quelli di B<sup>b</sup>, C, D. Ama quest'istromento molto lo stile Cantabile, ed i passaggi di note di

---

<sup>21</sup> I violoncellisti quindi leggevano la chiave di violino all'ottava bassa, mentre nell'uso moderno si legge in note reali.

<sup>22</sup> La difficoltà nelle corde doppie di cui parla Galeazzi testimonia come la tecnica esecutiva dell'epoca non fosse molto progredita.

<sup>23</sup> Con questa accordatura (in suoni reali: La0-Re1-Sol1) si aveva un fatto peculiare nell'esecuzione del basso da parte dello strumento: qualsiasi suono notato sotto il La1 (corrispondente al suono reale La0, il più grave a disposizione) doveva necessariamente essere trasportato all'ottava superiore.

<sup>24</sup> Le accordature per quinte sul contrabbasso comportano, nella successione diatonica, la costrizione a fare uso delle corde vuote, con conseguente disomogeneità timbrica. È quindi singolare che Galeazzi ne segnali addirittura due.

<sup>25</sup> Il termine «corde» è utilizzato in senso generico per indicare le note proprie di uno strumento, anche se aerofono. Il registro migliore dell'ooboe è il medio, come anticipato nel paragrafo 118.

grado, e così si scriveranno i Soletti per esso: ne' Concerti i buoni Oboe arrivano anche fino al F acutissimo, ed anche al G, ed all'A<sup>26</sup>.

130. Il *Flauto Traverso* ha una nota di meno dell' [313] Oboe ne' bassi cominciando dal D, <sup>(a)</sup> ma in compenso va negli acuti fino all'A acutissimo (Es. 26.). Lo stile di questo Stromento è opposto a quello dell'Oboe, ama molto i salti specialmente di ottava, e decima, produce il suo migliore effetto ne' Toni di G, D, E<sup>b</sup>. Siccome poi questo Stromento ha la voce molto più debole dell'Oboe, bisogna scriverlo assai più acuto, acciò si renda sensibile.

131. Praticasi talvolta in piena Orchestra il *Fagotto*: esso fa per lo più il Basso; però nelle obbligazioni fa molto bene scrivendolo arpeggiato: la sua estensione è dal F profondo del Basso, o anche dall'E, e D fino al F acuto del Basso<sup>27</sup>, ed anche più oltre, secondo l'abilità de' Suonatori. Fa ottimo effetto ne' Toni di F, B<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>.

132. Il *Clarinetto*, che anche dicesi *Clarino*<sup>28</sup> ha luogo anch'esso nell'Orchestra, e fra tutti gli Stromenti da Fiato ha egli la maggior estensione, essendo essa di tre intere Ottave, cioè da E terza più bassa del G profondo del Violino fino al E sopracuto (Es. 27.), ed anche più oltre, secondo l'abilità de' Suonatori: le migliori Corde però, e che possono usarsi con buon effetto sono da B medio a tutto il C acuto. Tale Stromento, che sonasi in Chiave di Violino, non è così perfetto da potersi usare senza grandissime difficoltà in tutti li Toni, onde con effetto non si può suonare che in tre soli Toni, cioè nel naturale C, e nelli Toni delle sue Quarta, e Quinta, che sono G ed F, perché portano un sol accidente in Chiave. Per non restare in tale ristrettezza si fabricano li Clarinetti di due altre misure, cioè più corto, e più lungo; il più corto si chiama in *Dlasolre*, perché è di un Tono più alto del medio (che dicesi in *Csolfaut*), e per conseguenza ha il suo [314] Corista di un intero Tono più alto di tutti gli altri Stromenti; ed il più lungo chiamasi in *Bfà*, perché è di un Tono più basso del medio suddetto, e per conseguenza ha il suo Corista un Tono più basso di tutti gli altri Stromenti. E siccome ogni misura rende egualmente con facilità ed effetto tre soli Toni, come

---

<sup>26</sup> Fa5, Sol5, La5.

<sup>(a)</sup> Si fabbricano al presente da alcuni buoni Artefici de' Flauti Traversi, che hanno il C basso come l'Oboe.

<sup>27</sup> Re1/Mi1/Fa1/-Fa3

<sup>28</sup> Galeazzi utilizza il termine *Clarino* che nell'italiano ottocentesco verrà usato normalmente per indicare il clarinetto. Non sembra comunque che il termine nell'uso italiano conservi il legame di origine etimologica con la tromba *chiarina*.

di sopra si è avvertito, così il Clarino in Dlasolrè potrà suonare li tre D, A, G; e quello in Bfà li tre B<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>, F. Quello in Dlasolrè non si adopra quasi mai per esser troppo stridolo, e per conseguenza quello in Bfà è il più dolce. Per qualunque misura, si scrive però sempre in Chiave di Violino, con avvertire bensì, che scrivendo per quella in Dlasolrè o in questo istesso Tono, o in G, o in A ec. devono considerarsi le Note come se fossero in Chiave di Contralto, vale a dire scriverle sempre un Tono sotto al Violino, e metterci l'accidenti, che porta il Tono, a cui corrisponderebbe se fosse Violino; onde in D si scrive il Clarino in C senza accidenti, in G si scrive in F con un b molle, in A scrivesi in G con un Diesis in Chave [sic] ec., e tal misura ha l'estensione dal F profondo del Contralto fino al F sopracuto del Violino<sup>29</sup>, ed anche più oltre secondo l'abilità de' Sonatori; le migliori Corde però sono dal C # medio a tutto D acuto<sup>30</sup>. Scrivendo per il Clarino lungo, cioè per quello della misura in Bfà, devono considerarsi le Note come in Chiave di Tenore scrivendole un Tono intiero sopra il Violino, e metterci l'accidenti in proporzione come sopra, cioè se il pezzo di Musica sarà in B<sup>b</sup> si scrive il Clarino in C senza accidenti, se in E<sup>b</sup> si scrive in F con un b, se in F si scrive in G con un # in Chiave ec. e tal Clarino ha l'estensione da D profondo del Tenore fino al D sopracuto del Violino, e più oltre secondo l'abilità de' Sonatori; le Corde migliori però sono da A medio a tutto il B<sup>b</sup> acuto. A tal misura per maggior commodo, e per renderla servibile ad altri tre Toni ci fanno ancora 2 altri Pezzi più lunghi che si sostituiscono alli Pezzi medii, e diconsi *Pezzi in Alamirè*<sup>31</sup>, con i quali si puol suonare almeno in A, [315] D, ed E: ma questi Pezzi però poco si usano.

133. Il *Corno da Caccia*, e le *Trombe* sono stromenti imperfetti, che richieggono delle particolari avvertenze dal canto del Compositore. Vedasi in primo luogo la loro scala (Es. 28.). Tra questi due stromenti non vi è altra differenza, se non che la Tromba suona all'ottava alta del Corno, vale a dire precisamente unissono al Violino, la dove il Corno è precisamente unissono al Violoncello<sup>32</sup>. Quel che diremo del Corno s'intenderà anche della Tromba. Il

<sup>29</sup> Questi due Fa sono precisamente Fa #, essendo un tono più alti degli estremi del clarinetto Csolfaut, corrispondenti a Mi2-Mi5.

<sup>30</sup> «A tutto il D acuto» significa semplicemente «fino al Re acuto», cioè Re4.

<sup>31</sup> I due «Pezzi medii» del clarinetto in Do (nello strumento odierno corrispondenti al corpo superiore e al corpo inferiore) venivano sostituiti con questi «Pezzi in Alamirè», più lunghi, di modo che il clarinetto così derivato suonava una terza minore più basso.

<sup>32</sup> Nella tavola VII (cfr. figura 3) è riprodotta quindi la sequenza dei suoni della tromba; quella del corno va considerata un'ottava sotto.

Corno da Caccia dunque non suona che in chiave di Violino, ed in Tono di C: non ha altro Tono: ma per potersi unire cogli altri Stromenti si allunga in vari modi la sua estensione, mediante l'aggiunta di alcuni pezzi di Cannelli di Ottone, o di Argento, che diconsi <sup>(a)</sup> *Torcoli* <sup>33</sup>, il che li fa abbassare di Tono finchè vengano a formare il Tono proposto, onde benchè si scriva sempre per questo stromento in chiave di Violino ed in Tono di C, bisogna scrivervi da capo alla parte del Corno il vero Tono della composizione, come sarebbe in D, in E<sup>b</sup>, in F ec. La regola dunque sicura di scriver bene i Corni, è di fare in modo che il C del Violino, tanto sotto le righe, che in terzo spazio sia sempre la prima del Tono: ciò produce che scrivendosi v. g. in E<sup>b</sup> (benchè si scriva in Violino) deve considerarsi in chiave di Basso, perché la nota in terzo spazio è appunto E<sup>b</sup> prima di Tono. Così in D si scrive in Contralto, perché la nota in terza riga<sup>34</sup> è D prima di Tono ec. vedasi (Tomo I. P. I. Art. III.). Le corde dunque di questo Stromento sono la prima del Tono profondissima, che non si [316] usa perché troppo debole<sup>35</sup>. La Quinta del Tono profonda, la Prima, Terza, Quinta, ed Ottava, senza le loro intermedie, e sopra di queste ha poi tutta l'intera scala, ma in Orchestra piena di rado si oltrepassa la quinta del Tono acuta: nella Musica a solo poi non solo si va anche un'ottava più in alto, ma i buoni Professori di Corno suonano anche l'intera scala all'ottava bassa, e tutti gl'intermedj semitoni<sup>36</sup>. I Toni ove spicca maggiormente il Corno sono G, F, E<sup>b</sup>, difficilmente in A, C, B<sup>b</sup> per cui vi vogliono de' piccioli Corni fatti a posta. Le Trombe poi suonano in tutti i Toni incomodi al Corno.

134. Qualora debbansi usare nelle Sinfonie, ed altri pezzi di strepito i *Timpani* o *Timballi*, questi stromenti sono sempre due, uno de' quali suona la prima, l'altro la quinta del Tono: onde si scriveranno in chiave di Basso in Tono di C, colle sole note C, e G, scrivendosi sopra il Tono, come ne' Corni.

135. Ecco quali cognizioni abbiam credute necessarie per istromentare con effetto e con successo, ma di nuovo il miglior mezzo d'istruirsi è quello di

---

<sup>(a)</sup> Fannosi al presente in Germania de' Corni di nuova invenzione, co' quali suonasi benissimo in ogni Tono senza mutazion di Torcoli.

<sup>33</sup> Gli strumenti tedeschi di cui Galeazzi parla nella nota precedente corrispondono probabilmente al «corno d'invenzione», ossia il corno brevettato negli anni '60 che non aveva ritorte (i «torcoli») all'imboccatura, ma solo una pompa generale scorrevole (sul tipo di quella del corno moderno) al centro del cerchio dello strumento, sostituibile con altre di diversa lunghezza in funzione di ritorta, ma anche per intonare lo strumento estraendola o inserendola di più o di meno.

<sup>34</sup> Si tratta invece ancora del terzo spazio.

<sup>35</sup> La fondamentale debole corrisponde al Do1.

<sup>36</sup> La realizzazione dei suoni assenti nella serie degli armonici del corno era possibile mediante la tecnica del «corno a mano»: il suonatore introduceva la mano destra nella campana e, riducendo in proporzioni diverse il diametro dell'apertura, era in grado produrre le note intermedie.

osservare con attenzione le Composizioni de' più valenti Maestri; per bene intenderle però è necessario esser corredati de' lumi necessarj onde poter distinguere il buono dal cattivo. A questo fine abbiam diretta l'opera presente: chi ne saprà far buon uso sarà in grado di giudicare se abbiamo colpito nel segno, per quanto far si poteva in un'opera elementare, come questa

FINE.



[p. 317]

## SUPPLEMENTI AL PRIMO TOMO

Parte I. §. 49. Avvi un Cronometro<sup>37</sup> molto semplice, e che potendo essere utilissimo ad un principiante per imparar il tempo, crediamo far cosa grata a' curiosi di quì descrivere. Egli non è che un pendolo: abbiassi dunque una verghetta d'ottone piana, e larga due, o tre linee, con un occhietto da capo per poterla sospendere verticalmente facendovi in esso entrare un picciol perno di acciaio ben levigato per diminuir i sfregamenti: questo perno potrà piantarsi in una tavoletta più lunga della verga d'ottone, ed eretta perpendicolarmente su di una base di legno. A piè della verga vi sarà una Lente di ottone come quelle de' Pendoli degli Orologj: si sa che più si allunga il Pendolo con abbassar la Lente più si fanno lente le vibrazioni, e viceversa. Si abbassi dunque tanto la Lente (che deve scorrere, e fissarsi a piacere nella verga mediante una picciola vite di pressione) finchè le sue oscillazioni siano così lente da occupare una battuta di tempo ordinario il più lento che in Musica dar si possa: s'innalzi poi la Lente finchè ogni sua vibrazione corrisponda ad una battuta del tempo il più veloce, che sia eseguibile. Fissati questi due punti sulla verga vi si farà incidere dall'uno all'altro una graduazione come a' Termometri, che si potrà dividere in 100, o 1000. parti eguali: sarà allora facile il trovare quale [sic] grado più convenga ad un proposto intermedio movimento: non sarebbe difficile il render questo Stromento universale con fissare gli accennati limiti della graduazione, e la lunghezza del pendolo<sup>38</sup>, e potrebbe così ogni Compositore scrivere da capo alla propria Composizione quel grado che più le conviene. Chi se ne volesse servire per imparar il tempo non tema, che messo una volta in moto il pendolo, se ne rallentino [318] poi le vibrazioni, mentre è dimostrato in Fisica, che si accorcia bensì l'arco di Circolo descritto dal centro della Lente, ma le vibrazioni sono isocrone, e si fanno tutte esattamente nel tempo istesso sino alla perfetta quiete<sup>39</sup>. [...]

---

<sup>37</sup> Molto interessante la descrizione di questo «cronometro» ovvero sostanzialmente il metronomo basato sul principio del pendolo, ma privo di meccanismi automatici. L'utilizzo che se ne può fare è esclusivamente visivo.

<sup>38</sup> Galeazzi prevede ciò che effettivamente avvenne nel 1816, con l'invenzione del metronomo a orologeria.

<sup>39</sup> È evidente la competenza fisico-matematica dell'autore.

## BIBLIOGRAFIA

### CHORON FAYOLLE 1810-1811

ALEXANDRE ETIENNE CHORON, FRANCOIS-JOSEPH FAYOLLE, *Dictionnaire historique des musiciens*, 2 voll., Paris: Valade, 1810-11, I, p. 252; rist. anast. in 2 voll., Hildesheim, New York: Olms, 1971.

### GERBER 1813

ERNST LUDWIG GERBER, *Neues historisch-biographisches lexicon der tonkünstler*, 1812-1814, II (1813), p. 135; ed. in facsimile Graz: Akademische druck und verlagsanstalt, 1966.

### LICHTENTHAL 1826

PIETRO LICHTENTHAL, *Dizionario e Bibliografia della musica*, Milano: Fontana, 1826, IV, p. 187.

### CARBONI 1830

GIACINTO CANTALAMESSA CARBONI, *Memorie intorno i letterati e gli artisti della città di Ascoli nel Piceno*, Ascoli: Cardi, 1830; ed. anast. Bologna: Forni, 1972 (Italice Gens. Repertori di bio-bibliografia italiana, 33), pp. 256-258.

### DE TIPALDO 1834

EMILIO DE TIPALDO, *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere et arti del secolo XVIII e de contemporanei, compilata da letterati italiani di ogni provincia*, 10 voll., 1834-1845, I (1834), p. 96.

FÉTIS 1837

FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, I ed., Bruxelles: Meline, Cans, 1835-1844, IV (1837), p. 244.

FÉTIS 1862

FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, II ed., Paris: Didot, III (1862), p. 383.

LAROUSSE 1865

*Grand dictionnaire universelle du XIX<sup>e</sup> siècle*, 16 voll. a cura di Pierre Larousse, VIII (1865), p. 941.

ENCICLOPEDIA POPOLARE 1865-1867

*Supplemento perenne alla IV e V edizione della Nuova enciclopedia popolare italiana*, Torino: Unione Tipografico-Editrice, 1865-1867, II, p. 146.

WASIELEWSKI 1869

WILHELM JOSEPH VON WASIELEWSKI, *Die Violine und ihre Meister*, Leipzig, 1869; v ed. a cura di Waldemar von Wasielewski, Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1910, p. 192.

CATALOGO 1881

*Catalogo della collezione d'autografi lasciati alla R. Accademia Filarmonica di Bologna dall'accademico ab. dott. Maseangeli Maseangeli e catalogo della collezione di ritratti*, Bologna: Regia Tipografia, 1881; ed. in facsimile Bologna: Forni, 1969.

GASPARI 1890

GAETANO GASPARI, *Catalogo della biblioteca del Liceo musicale di Bologna*, I vol., Bologna: Romagnoli Dall'Acqua, 1890; rist. anast. Bologna: Forni, 1961, p. 218.

HERON-ALLEN 1890-1894

EDWARD HERON-ALLEN, *De Fidiculis Bibliographia*, 6 parti + 4 suppl., London: Griffith Farran & Welsh, 1891-1894; rist. anast. in 1 vol., London: Holland, 1961, p. 137.

EITNER 1900-1904

ROBERT EITNER, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon*, 10 voll., 1900-1904; ed. anast. New York: Musurgia, 1947, IV, p. 126.

MONALDI 1909

GINO MONALDI, *Orchestre e direttori del secolo XIX*, «Rivista musicale italiana», XVI, 1909, pp. 123-142 e 531-549.

GABRIELLI 1927

RICCARDO GABRIELLI, *I leutari ascolani. Contributo alla storia liutistica italiana, con notizie intorno ai costruttori di organi Vincenzo e Giovanni Paci*, Ascoli Piceno: Fiori, 1927, p. 10.

GABRIELLI 1935

RICCARDO GABRIELLI, *I liutai marchigiani. Contributo alla storia liutistica italiana, con notizie intorno ai costruttori di organi Vincenzo e Giovanni Paci*; estr. da «Note d'archivio per la Storia Musicale», Roma: Psalterium (Ascoli Piceno: Fiori), 1935.

SCHMIDL 1938

CARLO SCHMIDL, *Dizionario universale dei musicisti*, Milano: Ricordi, 1887; II ed. in 2 voll. + suppl., Milano: Sonzogno, 1937-1938.

GALEAZZI MARRI 1941

CLELIA GALEAZZI MARRI, *I Galeazzi*, Recanati: Simboli, 1941.

SARTORI 1942

CLAUDIO SARTORI, *Il Regio Conservatorio di Musica 'G.B. Martini' di Bologna*, Firenze: Le Monnier, 1942, p. 180.

PINCHERLE 1948

MARC PINCHERLE, *L'orchestre de chambre*, Paris: Larousse, 1948; trad. it. come *L'orchestra da camera*, a cura di Lilly e Riccardo Allorto, Milano: Ricordi, 1963.

BARBLAN 1955

GUGLIELMO BARBLAN, *Galeazzi, Francesco*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 17 voll. a cura di Friedrich Blume, Kassel-Basel: Bärenreiter, 1949-1986, IV (1955), pp. 1263-1264.

RIEMANN 1959

HUGO RIEMANN, *Riemann Musik Lexicon*, Mainz: Schott, I, 1959, p. 576.

MARTINOTTI 1964

SERGIO MARTINOTTI, *Cronache dell'Ottocento sulla musica strumentale in Italia*, «Il Convegno Musicale», 1/3-4, 1964, pp. 211-235.

LA MUSICA 1968

*La musica*, 6 voll. a cura di Alberto Basso, Torino: Unione Tipografico Editrice, 1966-1971, Dizionario, I, p. 735.

CHURGIN 1968

BATHIA CHURGIN, *Francesco Galeazzi's description (1796) of Sonata Form*, «Journal of american musicological society», XXI/2, 1968, pp. 181-199; trad. ingl. in *Source reading in music history*, a cura di Jamison Allanbrook, New York, 1998, v: *The late Eighteenth century*, pp. 85-92.

FRASCARELLI 1968

ANGELO FRASCARELLI, *Elementi teorico-pratici di musica by Francesco Galeazzi: an annotated english translation and study of volume I*, D.M.A., Performance, University of Rochester, 1968.

RATNER 1970

LEONARD G. RATNER, *Ars combinatoria: Chance and Choice in Eighteenth-Century Music*, in *Studies in Eighteenth century music: a tribute to Karl Geringer*, ed. H. C. R. Landon and R. E. Chapman, New York, London, 1970, pp. 343-363.

ZASLAW 1972

NEAL ZASLAW, *Mozart's Tempo Conventions*, in «Report of the eleventh congress-International Musicological Society», Copenhagen, 1972, pp. 720-733.

SUTTER 1976

MILTON SUTTER, *Francesco Galeazzi on the duties of the Leader or Concertmaster*, «The Consort», XXXII, 1976, pp. 185-192.

BOUQUET 1976

MARIE-THÉRÈSE BOUQUET, *Il teatro di corte dalle origini al 1788*, in *Storia del Teatro Regio di Torino*, 5 voll. a cura di Alberto Basso, Torino: Cassa di Risparmio, 1976-1988; I (1976), p. 172 n. 14 e p. 175.

BASSO 1976

ALBERTO BASSO, *Il teatro della città dal 1788 al 1936*, in *Storia del Teatro Regio di Torino*, 5 voll. a cura di Alberto Basso, Torino: Cassa di Risparmio, 1976-1988; II (1976), pp. 26 ss.

SMILES 1978

JOAN E. SMILES, *Directions for Ornamentation in Italian Method Books of the Late Eighteenth Century*, «Journal of American Musicological Society», 31, 1978, pp. 495-509.

DI BENEDETTO 1978

RENATO DI BENEDETTO, *Lineamenti di una teoria della melodia nella trattatistica italiana fra il 1790 e il 1830*, Roma, 1978; rist. in «Analecta Musicologica», XXI, 1982, pp. 421-443.

SCHOFFMAN 1979

NACHUM SCHOFFMAN, *Vocal Sonata Forms in Mozart*, «Current Musicology», XXVIII, 1979, pp. 19-29.

HARWOOD 1980

GREGORY HARWOOD, *Francesco Galeazzi's Elementi teorico-pratici di musica, IV/2: an annotated translation and commentary*, MA diss., Musicology, Brigham Young University, 1980.

STEVENS 1983

JANE R. STEVENS, *Georg Joseph Vogler and the 'Second Theme' in Sonata form*, «Journal of Musicology», II, 1983, pp. 278-304.

STEBLIN 1983

RITA STEBLIN, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and early Nineteenth Centuries*, Ann Arbor, 1983.

PESTELLI 1984

GIORGIO PESTELLI, *The Age of Mozart and Beethoven*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984, Chapter 23: *The Peak of the sonata form*, pp. 105-111.

SCHMALZRIEDT 1985

SIEGFRIED SCHMALZRIEDT, *Charakter und Drama: zur historischen Analyse von Haydnschen und Beethovenschen Sonatensätzen*, «Archiv für musikwissenschaft», XLII/1, 1985, pp. 37-66.

GIACHIN 1986

GIULIA GIACHIN, *Galeazzi, Francesco*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, 16 voll. a cura di Alberto Basso, Torino: Utet, 1983-1999; Le biografie: III (1986), p. 96.

DI BENEDETTO 1986

RENATO DI BENEDETTO, *Il Settecento e l'Ottocento*, in *Letteratura italiana*, VI: *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino: Einaudi, 1986, p. 372.

CAVALLINI 1987

*Il 'Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d'orchestra' di Giuseppe Scaramelli*, a cura di Ivano Cavallini, «Flauto dolce», XVII-XVIII, 1987-1988, pp. 54-61.

BARBIERI 1990

PATRIZIO BARBIERI, *L'intonazione violinistica da Corelli al Romanticismo*, «Studi musicali», XIX/2, 1990, pp. 319-384.

BERNARDONI 1990

VIRGILIO BERNARDONI, *La teoria della melodia vocale nella trattatistica italiana (1790-1870)*, «Acta musicologica», LXII, 1990, pp. 29-61.

ZASLAW 1991

NEAL ZASLAW, *Vibrato in eighteenth-century orchestras*, «Performance practice review», IV/1, 1991, pp. 28-33.



MEUCCI 1992

RENATO MEUCCI, *La trasformazione dell'orchestra in Italia al tempo di Rossini*, in *Gioachino Rossini (1792-1992). Il testo e la scena*, a cura di Paolo Fabbri, Pesaro: Fondazione Rossini, 1994, pp. 431-464.

FABBRI 1993

PAOLO FABBRI, *Italianità fuori d'opera*, «Chigiana», XDIII/23, 1993, pp. 49-68.

BRUNI E REFRIGERI 1994

FRANCO BRUNI, FABIO REFRIGERI, *Musiche per le tre ore di agonia di N.S.G.C.: nuove fonti per lo studio della funzione del Venerdì santo in Italia*, «Nuova rivista musicale italiana», XXVIII/3, 1994, pp. 483-506.

MEUCCI 1995

RENATO MEUCCI, *Le opinioni di Francesco Galeazzi (1791) sulla costruzione del violino, con notizie sui liutai della Famiglia Galeazzi*, «Liuteria musica cultura», XV, 1995, pp. 9-19.

CAVALLINI 1998

IVANO CAVALLINI, *Il direttore d'orchestra: genesi e storia di un'arte*, Venezia: Marsilio, 1998 (Saggi; Musica critica).

GERHARD 1998

FRANCESCO GALEAZZI, *I principali caratteri dei toni moderni / Die hauptsachlichen Eigenschaften der modernen Tonarten*, a cura di Anselm Gerhard, «Musiktheorie», XIII, 1998, pp. 253-256.

BARBIERI 1998

PATRIZIO BARBIERI, *The acoustics of Italian opera houses and auditoriums*, «Recercare», X, 1998, pp. 263-328.

TAMASSIA 1998

CARLO TAMASSIA, *Galeazzi, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma: Istituto Enciclopedia Italiana, LI, 1998, pp. 393-395.

CHURGIN 2001

BATHIA CHURGIN, *Galeazzi, Francesco*, in *The New Grove Dictionary of music and musicians*, 2<sup>nd</sup> ed. by Stanley Sadie, London: Macmillan, 2001, IX, pp. 433-434.

BARBLAN-MGG 2002

GUGLIELMO BARBLAN (REDAZIONE MGG), *Galeazzi, Francesco*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, a cura di Ludwig Finscher, Kassel, Basel etc.: Barenreiter, 2002, Personenteil: VII, p. 430.

MOCCIA 2002

*Violon: Méthodes, traités, ouvrages généraux*, 3 voll. di ripr. anast. a cura di Alessandro Moccia, Courlay: Fuzeau, 2002 (Méthodes et traités. Série IV, Italie 1600-1800, 13).