

CONSERVATORIO “G. VERDI”
Diploma Accademico di II livello in Violino Barocco

GLI *ELEMENTI TEORICO-PRATICI DI MUSICA* DI F. GALEAZZI:
UN'OPERA ECLETTICA A CAVALLO TRA RAZIONALISMO
BAROCCO ED ESTETICA CLASSICA

Elaborato conclusivo del corso
“Strumenti e metodi della ricerca storica”
Prof.ssa Giulia GIACHIN

candidato: Luisa Sabina RATTI

Gli *Elementi teorico-pratici di musica* di F. Galeazzi:
un'opera eclettica a cavallo tra razionalismo barocco ed estetica classica

1- Genesi e struttura dell'opera

1.1

Francesco Galeazzi è una delle figure ascrivibili a quel fecondo fenomeno della storia della musica che fu la scuola violinistica piemontese: essa ebbe origine alla fine del Seicento, ed iniziatore ne fu Giovanni Battista Somis, torinese, nato nel 1686, allievo di Corelli, con cui studiò tra il 1703 e il 1706. Egli introdusse presso la corte sabauda lo splendore e la ricchezza dello stile romano; dopo tale mirabile esordio la scuola crebbe di importanza e valore, e da essa sorsero e si affermarono altri celebri strumentisti e compositori, tra i quali spiccano Felice Giardini, Gaetano Pugnani e soprattutto Giovanni Battista Viotti. In mezzo a questi nomi illustri quello di Galeazzi risulta poco conosciuto ai più, e le notizie relative alla sua vita sono scarse e frammentarie. Nato a Torino nel 1758 da una famiglia di musicisti, Galeazzi si trasferì in giovane età a Roma dove per quindici anni ricoprì l'incarico di primo violino nell'orchestra del Teatro Valle e dove pubblicò la sua opera più importante, gli *Elementi di musica*. Lo troviamo in seguito ad Ascoli Piceno, dove si sposò ed ebbe dei figli, dando origine ad una numerosa discendenza di strumentisti e liutai, e dove era conosciuto anche in qualità di matematico, astronomo e scienziato. Compose un numero considerevole di opere, tra cui diverse raccolte di duetti, trii e quartetti per archi, delle quali solo la prima (*Sei duetti per due violini o violino e violoncello* op.1) fu pubblicata nel 1781; inoltre un concerto per clarinetto e orchestra ed una singolare sinfonia “a tema” dal titolo *Révolution, symphonie à plusieurs parties composée par François Galeazzi turinois*, che celebrava i fasti dei moti rivoluzionari. Inoltre si ricordano due opere sacre, *Gioas re di Giuda* e *Sant'Elena al calvario*, ed infine le *Strofe per le tre ore di agonia di Nostro Signore Gesù Cristo*, eseguite nel 1812. Negli ultimi anni della sua vita Galeazzi subì numerose vicissitudini: forse per le sue opinioni politiche fu imprigionato a Napoli durante il regno di Gioacchino Murat, strettamente legato a Napoleone Bonaparte, e a causa di questi dolorosi eventi morì improvvisamente nel 1819 per un colpo apoplettico mentre era di passaggio a Roma.

1.2

Gli *Elementi teorico-pratici di musica* sono un trattato in due volumi e quattro parti scritto e pubblicato a Roma alla fine del Settecento: il primo volume vide la luce nel 1791, ed il secondo cinque anni dopo, nel 1796. Il titolo stesso ci fornisce già alcune indicazioni sull'organizzazione della materia e dei contenuti: «per tralasciare tutte le vane distinzioni degli antichi intorno alle loro tante specie di musica, noi dividiamo al

presente questa scienza in musica teorica, o speculativa, ed in pratica. Tratta la prima (che forma parte di una più ampia scienza detta acustica) della generazione, e rapporto de' suoni, ciò che col calcolo musico-matematico si suol dimostrare; [...] la seconda poi si suddivide in composizione ed esecuzione; la composizione è l'arte dell'armonia, detta comunemente contrappunto, e della melodia, o successione grata dei suoni, che dicesi ancora canto, o cantilena. L'esecuzione poi è la parte operativa, e meccanica, che si può suddividere in musica vocale, ed istromentale»¹. Gli *Elementi di musica* riflettono questa ripartizione degli argomenti: in essi la prima parte di ogni volume è dedicata alla trattazione di problemi teorici, mentre la seconda all'analisi di questioni pratiche. Per quanto riguarda la musica vocale, l'autore riconosce la presenza di opere utili a favorirne l'apprendimento, ed in particolare cita le *Riflessioni pratiche sul canto figurato* di Giovanni Battista Mancini; al contrario, per ciò che attiene alla musica strumentale, fatta eccezione per il *Gabinetto armonico* in cui Filippo Bonanni fornisce la descrizione, corredata di numerose tavole, di tutti gli strumenti, e per alcune opere dedicate alla pratica del cembalo (ove cita Francesco Gasparini e Vincenzo Manfredini), egli constata una grave carenza di testi finalizzati a divulgarne l'arte, e si propone di ovviare almeno in parte a questa mancanza.²

1.3

Il punto di partenza della sua opera, come egli stesso, *Compositore di musica e Professore di violino*³, torinese di nascita ed allievo di Giovanni Battista Somis, dichiara nella prefazione al primo volume, fu perciò il desiderio di scrivere un breve trattato sull'arte di suonare il violino, il «re degli stromenti, che al dire di Lorenzo Penna fu inventato da Orfeo, figlio di Apollo e di Calliope»⁴ e che, fra quelli negletti, «occupa certamente il primo luogo»⁵: esso è «l'istromento che maggiormente spicca nelle nostre orchestre; è egli il fonte primario delle bellezze della moderna musica, che senza di lui gemerebbe forse ancora nella barbarie degli scorsi secoli»⁶. Oltre a ciò «l'immenso numero di persone che a questo dilettevolissimo studio, o per professione, o per genio, si va dedicando»⁷ contribuisce a darci la misura dell'«eccellenza e pregio»⁸ di esso, ma

1 F. Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata ed a dimostrabili principi ridotta*, vol.I e II, Roma, nella stamperia di Michele Puccinelli a Tor Sanguigna, 1791 e 1796, d'ora in poi EM, vol.I, pagg.1-2.

2 È opportuno qui notare che alla fine del Settecento la trattatistica annoverava invero numerosi esempi di opere illustri dedicate al violino e ad altri strumenti solistici (basti qui citare il *Versuch einer gründlichen Violinschule* di Leopold Mozart, il *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* di Johann Joachim Quantz e il *Versuch über di vahre Art das Clavier zu spielen* di Carl Philipp Emanuel Bach), ma Galeazzi a questo punto della sua vita mostra di non esserne a conoscenza (il primo nucleo degli *Elementi di musica* risale probabilmente ad un'epoca di molto anteriore alla data di pubblicazione, forse anche anteriore di qualche decennio). Nell'introduzione alla seconda edizione egli cita invece alcuni di questi testi, in particolare il *Versuch* di Mozart, dando prova però di essere ancora del tutto ignaro per esempio de *L'école d'Orphée* di Michel Corrette e di *The Art of playing on the Violin* di Geminiani, mentre esprime grande apprezzamento per le opere di Rodolphe Kreutzer, per *L'Art du Violon* di Pierre Baillot e per l'omonimo trattato di Jean-Baptiste Cartier.

3 Così l'autore definisce se stesso nel frontespizio della prima edizione dell'opera.

4 EM, vol.I, pag.3.

5 EM, vol.I, pag.2.

6 EM, vol.I, pag.3.

7 EM, vol.I, pag.4.

8 EM, vol.I, pag.3.

paradossalmente ci si trova di fronte all'assoluta mancanza di testi utili ad apprenderne i segreti: «eppure, chi il crederebbe? Un'arte che la delizia forma degli animi più gentili e colti, e la cui pratica miriamo giunta forse alla sua maggior perfezione, trovasi ancora, quanto ai suoi teoretici principi, nella più profonda oscurità»⁹. Il desiderio di offrire a tutti gli studiosi del violino, ed in primo luogo ai propri allievi, uno strumento utile ad impararne rapidamente ed in modo chiaro i rudimenti, indusse l'autore a stendere le prime righe dell'opera: «spinto da queste considerazioni, scorrer volli buona parte d'Italia per sentirvi i migliori professori [...], ne paragonai i vari stili, le varie maniere e i vari modi di pensare [...], e dall'ammasso ancora indigesto di tante mie riflessioni ed osservazioni, non poche regole ne trassi»¹⁰. Per semplificare lo studio ai propri discepoli egli si propose dunque di «stender queste regole in iscritto, e presentarle loro con qualche metodo, acciò con vivezza nella mente lor s'imprimessero»¹¹. E poco oltre: «ma messe appena le mani in pasta, m'avvidi ben tosto della difficoltà dell'impresa: ed infatti il dar ordine e dare affetto ad una massa sì confusa e disordinata di tante varie cose tutte apparentemente fra di loro inconnesse non era peso conforme alle mie deboli forze. [...] cominciai però qua e là a stenderne de' squarci a misura che l'occasione mi si presentava di farne a' miei scolari le spiegazioni. Accozzatine di questi un buon numero, m'avvidi allora che potevansi dividere in sei classi che in altrettante parti dividessero l'intiera materia: erano queste 1. *Il maneggio dell'istromento* 2. *L'intonazione* 3. *L'eguaglianza* 4. *I portamenti* 5. *L'archeggiamento* 6. *Lo stile*, che suddivisi in due parti, *Ornamento* ed *Espressione*. Soddisfatto di tale scoperta, pensai di unire in un sol corpo le mie carte volanti, onde formarne un ordinato Trattatino, che tutte comprendesse, o almen la maggior parte delle più necessarie regole dell'arte»¹². Il *Saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata e ridotta a' suoi veri principi* costituisce dunque il nucleo originario degli *Elementi di musica*, sia dal punto di vista contenutistico, sia, presumibilmente, da quello cronologico: esso occupa la *Parte seconda* del primo volume del trattato, di cui costituisce la porzione più estesa. Il trattato non presenta novità particolari rispetto ai manuali strumentali coevi, ed anzi svolge una trattazione poco approfondita della tecnica esecutiva, dal momento che si attiene alle regole basilari dell'arte; degne di nota sono però le osservazioni sul modo di costruire le corde e fabbricarsi la pece, in quanto costituiscono un *unicum* nell'ambito dei testi consimili.

1.4

Rispetto all'idea originaria, tuttavia, l'opera di Galeazzi assunse dimensioni sempre più ampie, e l'autore sentì il bisogno di aggiungere a questo primo scritto nuove sezioni dedicate ad altri importanti argomenti. Vi sono infatti altri settori dell'arte musicale in cui egli riscontra gravi lacune e carenze dal punto di vista trattatistico: «è ben lungo tempo che da' dilettranti di musica, e da' principianti particolarmente, desiderasi una grammaticchetta elementare, in cui nulla manchi di quanto appartiene a' primi principi della musica, senza che vi sia chi abbia ancor appagate le loro lodevoli brame»¹³. Quelle che si trovano in circolazione infatti «son per la maggior parte così scarse, e molte così

9 EM, vol.I, pag.4.

10 EM, vol.I, pagg.5-6.

11 EM, vol.I, pag.6.

12 EM, vol.I, pag.7.

13 EM, vol.I, pag.8.

imperfette, ed anche erronee, che appena meritano che se ne parli»¹⁴. Fa eccezione la *Grammatica di musica* di Carlo Tessarini riminese, che «benché ottima quanto alle suonatine che contiene, è tanto però scarsa di cognizioni teoriche, che poco o nulla si può da essa apprendere»¹⁵. La *Parte prima* del primo volume contiene perciò una *Grammatica elementare ove si spiegano i primi principi della musica tali quali devono da' principianti apprendersi*. In essa l'autore dichiara di essersi «tenuto a bello studio lontano da tutte le cognizioni speculative»¹⁶ in modo da risultar facilmente comprensibile a chiunque: «io spero che questa grammaticetta sarà la più completa che finora sia comparsa, ed a portata di qualunque anche più tardo ingegno»¹⁷.

1.5

La *Parte terza* degli *Elementi di musica* (prima parte del secondo volume) è intitolata *Teoria de' principi della musica antica e moderna*, e «non contiene che erudizioni musicali che possono a ben giusto titolo eccitar la lodevole curiosità di ogni studente»¹⁸: si tratta cioè di una sorta di *excursus* sulla storia della musica e delle teorie musicali a partire dai Greci fino alla fine del Settecento, con particolare riferimento alla riforma di Guido d'Arezzo, alla delucidazione del significato di figure, legature, tempi e punti in uso all'epoca, e alla esposizione della teoria dei toni gregoriani e moderni. L'autore cita qui come proprie fonti la *Storia della musica* di padre Martini e, specialmente per quanto riguarda le dissertazioni teoriche, il *Dizionario di musica* di Jean Jacques Rousseau, «opera veramente impareggiabile e degna di quel raro ingegno»¹⁹.

1.6

Infine la *Parte quarta* del trattato è dedicata agli *Elementi del contrappunto*, ed è suddivisa in due sezioni: la prima ha per oggetto lo studio dell'*armonia*, e la seconda della *melodia*, sul modello degli scritti di Jean Philippe Rameau, che per primo aveva operato questa distinzione. «Sembrerà certamente strano che dopo tanti egregi e sublimi trattati di contrappunto voglia anch'io correre una sì battuta, ma sempre difficile carriera. Si abbonda è vero di ottimi e di assaissimi libri di questa scienza: ma dicamisi di grazia, dopo che un principiante, suonatore o cantante che egli sia, avrà avuta la pazienza di leggere il Zarlino, il Gaffurio, il Doni, il Fux, l'Artusi, il Penna, il Tevo, il Mersenne, il Tartini, il Rameau ed infiniti altri tutti egregi autori, cosa ha mai egli imparato? Al più qualche ben leggera cognizione teorica, senza affatto sapere come adattarla alla pratica»²⁰. Al contrario l'autore si propone, analogamente a quanto già realizzato nelle precedenti articolazioni dell'opera, di fornire un testo completo ma facilmente comprensibile, «alla portata di ognuno, e specialmente di quelli che, soltanto iniziati nella musica per mezzo del suono o del canto, vaghi sono d'imparar l'armonica scienza»²¹, un libro «utile ed intelligibile a qualunque principiante che nuovo non sia nel

14 EM, vol.I, pag.8.

15 EM, vol.I, pag.8.

16 EM, vol.I, pag.9.

17 EM, vol.I, pag.9.

18 EM, vol.II, pag.i.

19 EM, vol.II, pag.iv.

20 EM, vol.II, pag.vi.

21 EM, vol.II, pag.vii.

paese musicale»²².

1.6.1

Per quanto riguarda l'armonia, l'autore ne svolge una analisi completa, a partire dalla definizione degli intervalli, per passare alla descrizione delle consonanze e dissonanze, ed infine all'esame *De' vari stili o modi di comporre, e de' vari generi di contrappunto* (articolo IX). L'articolo IV è dedicato alle regole del *basso fondamentale* o basso continuo, pratica che ci riconduce al gusto barocco, relativamente alla quale Galeazzi non presenta innovazioni particolari rispetto alla trattatistica del tempo. È degno di nota che l'autore dedichi l'articolo II di questa sezione alla descrizione del fenomeno dei suoni armonici, rifacendosi integralmente a Rameau e a Tartini quali luminosi scopritori delle vere leggi della scienza musicale: «l'armonia ha il suo principio nella natura, né può andar soggetta al capriccio umano, non potendo l'uomo a suo talento alterarne le leggi: ella è però una vera scienza, i cui inalterabili principi la Natura stessa ci suggerisce: a noi tocca passo passo seguirli, né ci è lecito punto né poco da questi deviare senza offendere gravemente l'udito»²³. E poco oltre: «si è per molto tempo composto a tentone e con poche e scarse regole tratte dalla melodia [...]. Era riserbato a due grandi uomini di questo illuminato secolo la grande scoperta del vero principio fisico armonico: uno di questi fu M. Rameau francese e l'altro il Sig. Giuseppe Tartini da Padova, questi due sublimi talenti giunsero per due quasi diametralmente opposte strade ad una stessa meta; il primo colla scoperta degli *Armonici*, o sia dei suoni che inseparabilmente accompagnano un suono qualunque, ed il secondo con quella del *terzo suono*, sono finalmente giunti ad istruirci sopra la vera teoria della musica, e la più conforme alle leggi della natura»²⁴.

1.6.2.1

Nella sezione dedicata alla melodia troviamo molte significative osservazioni, che attestano una svolta estetica di cui tratteremo più estesamente nel prossimo capitolo: «dopo di avere a lungo spiegato nella passata sezione quanto all'armonia appartiene, ciò che forma la parte scientifica, e dimostrabile, della musica, dobbiamo ora discorrere della melodia, o grata successione de' suoni. È questa un'arte i cui principi sono nel cuore umano, e nel sentimento; è però impossibile il ridurla a regole fisse e stabili, tanto più che ella riputar non si dee qual arte d'imitazione come la pittura e la scultura, i cui modelli sono nella perfettissima natura; non gode la musica un tal vantaggio: ella non è che un'arte di combinare i suoni in modo grato all'orecchio, ed espressivo di tutti gli umani affetti, e penetrante nel più intimo de' cuori: convien dunque assolutamente aver dalla natura stessa sortita una certa natural disposizione per quest'arte, un vero genio musicale, senza di che sarà sempre impossibile il farvi riuscita»²⁵. E poco oltre, in relazione all'enorme sviluppo del contrappunto nei secoli precedenti, l'autore osserva: «ma per disgrazia, nel coltivarsi l'armonia, fu a poco a poco obliata quasi affatto la melodia, che aveva dato origine all'armonia, e così si trascurò del tutto la più bella e nobile arte della musica, quella cioè che sola parla al cuore, ed è capace di muovere gli

22 EM, vol.II, pag.vii.

23 EM, vol.II, pagg.70-71.

24 EM, vol.II, pag.71.

25 EM, vol.II, pag.236.

affetti»²⁶. Nel paragrafo successivo troviamo altre interessantissime annotazioni: «era riserbato al secol nostro sì fecondo in sublimi scoperte il ripristinare non solo nella sua antica dignità la melodia, ma farne una meravigliosa unione coll'armonia, in modo che questa sia però soltanto parte accessoria, e serva solo ad accompagnare e dar maggior risalto a' vezzi ed all'espressione della melodia, che formar deve sempre la parte principale»²⁷. E si osserva subito dopo: «pare che il primo che abbia fatto una sì felice applicazione nella musica istromentale sia Arcangelo Corelli da Fusignano, che stampò la sua immortale opera V nel primo di questo secolo, e le altre sul cader del XVII; ed in quanto alla musica vocale con istromenti al Pergolesi devesi l'ingegnossissima invenzione»^{28 29}. Il riferimento al sentimento come facoltà dell'invenzione melodica e l'utilizzo del termine “genio” che già prelude a temi dell'estetica romantica stanno ad indicare un cambiamento epocale ed il passaggio ad un nuovo universo ideologico, che ci porta in pieno classicismo. Al contrario il persistente ricorrere della locuzione “umani affetti”, il riferimento a Corelli e Pergolesi e l'ambiguità nell'utilizzo dei concetti di “natura” ed “imitazione” sembrano per altri versi trattenerci in un contesto tardo-barocco, o meglio, come vedremo più avanti, in una situazione ambivalente a cavallo tra le due epoche. Anche se l'enfasi posta sull'importanza della melodia infatti non può che richiamare alla mente il pensiero di Rousseau³⁰, il riferimento alla capacità inventiva come abilità nel disporre i suoni in modo conveniente, quasi si trattasse di una specie di *ars combinatoria* musicale, non ci riconduce tanto ad un'estetica di tipo classico, ma ci riporta piuttosto al pensiero di Athanasius Kircher e ad un universo filosofico di tipo leibniziano-cartesiano. L'articolo II di questa sezione è dedicato poi ai *mezzi di facilitare e promover l'estro*: «si è già più volte nel decorso di quest'opera detto e ridetto che per la musica ci vuole naturalezza, e che la sola natura può suggerire e dettare le più belle melodie»³¹. Tuttavia anche l'*estro* e la *fantasia*, facoltà preposte alla creazione di esse, necessitano di essere stimolati e coltivati attraverso l'arte: «non convien però credere che anche a quelli che son dotati di una fantasia feconda ed inventrice si sviluppi questa ad un tratto e dia subito anche nei principi a conoscere il brillante dell'estro musico»³². E poco dopo: «la fantasia anche la più accesa ha bisogno di coltura e di metodo, e di nutrirsi d'idee che da sé solo acquistar non si possono»³³. E ancora: «convien dunque prima di tutto pascer l'animo di idee musicali, con sentire, ed eseguire se si può (giacché è impossibile esser buon compositore se non si è buon esecutore) gran quantità di ottima musica»^{34 35}. Seguono quindi alcune istruzioni e suggerimenti

26 EM, vol.II, pag.238.

27 EM, vol.II, pag.238.

28 EM, vol.II, pag.238.

29 C'è qui da osservare però che in Corelli il basso continuo non è una parte secondaria a mero supporto della melodia, bensì nasce in stretta connessione con essa, e vi è sapientemente intrecciato.

30 Così Rousseau alla voce *Mélodie* del *Dictionnaire*: «Si la Musique ne peint que par la *Mélodie*, et tire d'elle toute sa force, il s'ensuit que toute Musique qui ne chant pas, quelque harmonieuse qu'elle puisse être, n'est point une Musique imitative, et ne pouvant ni toucher ni peindre avec ses beaux Accords, laisse bientôt les oreilles, et laisse toujours le coeur froid».

31 EM, vol.II, pag.245.

32 EM, vol.II, pag.246.

33 EM, vol.II, pag.246.

34 EM, vol.II, pag.246.

35 Nel sottolineare l'importanza non solo dell'ascolto musicale, ma anche dell'esecuzione per stimolare l'inventiva e l'estro compositivo Galeazzi rivela la sua intrinseca natura di strumentista.

che nell'intenzione dell'autore devono servire a stimolare l'inventiva del compositore sviluppandone le capacità costruttive.

1.6.2.2

L'articolo III di questa sezione, intitolato *Della melodia in particolare, e delle sue parti, membri e regole*, è uno dei più interessanti e significativi di tutto il trattato: in esso troviamo infatti una delle prime approfondite descrizioni della *forma-sonata*. In queste pagine, con l'intento di mostrare ai musicisti l'arte di ben condurre una melodia e di costruire un brano musicale ben strutturato, Galeazzi svolge una vera e propria analisi puntuale delle forme compositive ormai pienamente affermate negli ultimi decenni del secolo. Così esordisce all'inizio del paragrafo 23: «il trovare un motivo, il seguirlo anche per poche battute, è l'opera bensì di un principiante, ma non già quella del perfetto compositore. Ne' grandi pezzi di musica [...] fatto che siasi il motivo ancor nulla si è fatto [...]. L'arte dunque del perfetto compositore non consiste nel trovare de' galanti motivi, de' piacevoli passi, ma consiste nell'esatta condotta di un intero pezzo di musica; qui principalmente si conosce l'abilità, ed il sapere di un gran maestro, mentre qualunque mediocrissimo motivo, ben condotto, può dare un'ottima composizione»³⁶. L'autore inizia nel paragrafo successivo ad esporre punto per punto «la condotta da tenersi nel tirare le melodie»³⁷: esorta lo studioso all'ascolto e all'analisi delle partiture dei maestri del genere, e prosegue enumerando «le parti e i membri»³⁸ utili a costruire un brano. «Ogni ben condotta melodia dividesi in due parti, o insieme unite, o separate per mezzo di un ritornello. La prima parte è per lo più composta de' seguenti membri: 1. *Preludio*, 2. *Motivo principale*, 3. *Secondo motivo*, 4. *Uscita a' toni più analoghi*, 5. *Passo caratteristico, o passo di mezzo*, 6. *Periodo di cadenza*, e 7. *Coda*. La seconda parte poi è composta di questi membri: 1. *Motivo*, 2. *Modulazione*, 3. *Ripresa*, 4. *Replica del passo caratteristico*, 5. *Replica del periodo di cadenza*, e 6. *replica della coda*»³⁹. È evidente che, pur nell'utilizzo di una differente terminologia, ci troviamo qui di fronte a qualcosa di molto simile alla descrizione di una *forma-sonata* modernamente intesa. L'autore prosegue analizzandone in dettaglio ognuno degli elementi costitutivi, a cominciare dalla prima parte: «il *preludio* altro non è che un preparativo al vero motivo di una composizione»⁴⁰, e può esserci o meno; «il *motivo*⁴¹ poi non è altro che l'idea principale della melodia, il soggetto, il tema del discorso musicale e su di cui tutta la composizione aggirar si deve»⁴². Esso «deve infallibilmente incominciare colle corde costituenti il tono, cioè con la I, o con la III o con la V di esso»⁴³. Segue poi il *secondo motivo*, paragonabile a «ciò che nella fuga dicesi controsoggetto, vale a dire un pensiero che, o dedotto dal primo ovvero interamente ideale, ma bene col primo collegato succeda immediatamente al periodo del motivo, e che serve talvolta anche per condurre fuor di tono andando a terminare alla quinta del tono, o alla terza minore nei toni di

36 EM, II vol., pag.253.

37 EM, II vol., pag.253.

38 EM, II vol., pag.253.

39 EM, II vol., pagg.253-254.

40 EM, II vol., pag.254.

41 Il concetto di *motivo* viene da Galeazzi trattato in modo alquanto generico, cosa che tradisce la matrice barocca del suo pensiero.

42 EM, II vol., pag.254.

43 EM, II vol., pag.254.

terza minore»⁴⁴. Come si vede il secondo motivo non coincide con il secondo tema della sonata classica, poiché può talora essere nel tono della dominante, ma più spesso è nella tonalità di impianto, e serve semmai per condurre la composizione verso una nuova area tonale. Esso è piuttosto paragonabile ad una seconda idea del primo tema o a qualcosa di simile al ponte modulante. Inoltre si trova in genere nelle composizioni di una certa lunghezza, ma è generalmente tralasciato in quelle più brevi. Ad esso segue l'*uscita di tono* (la modulazione): «un tal periodo è sempre necessario, e spesso si confonde con quello del secondo motivo»⁴⁵. A questo punto incontriamo il *passo caratteristico*, o *passo di mezzo*, che «è una nuova idea che si introduce per maggior vaghezza verso la metà della prima parte; deve questo esser dolce, espressivo e tenero quasi in ogni genere di composizioni, e deve farsi nel tono istesso in cui si è fatta l'uscita»⁴⁶. Il *passo caratteristico* coincide dunque nella terminologia odierna con il secondo tema, con cui condivide inoltre la natura dolce e “femminile”, di contro all'energica temperie “maschile” che quasi sempre caratterizza il primo tema. Seguono quindi il *periodo di cadenza* e la *coda*, in tutto analoghi agli elementi corrispondenti della terminologia attuale. Troviamo poi la descrizione della seconda parte della sonata, contenente lo sviluppo, che «incominciasi anch'ella col suo *motivo*, quale si può fare in quattro modi diversi: 1. cominciandolo col preludio analogo a quello della prima parte, se pur ve ne fu uno, e trasportato alla quinta del tono, o diversamente modulato: questo modo però è noioso, e poco praticato dai buoni compositori 2. cominciando la seconda parte col motivo istesso della prima, trasportato alla quinta del tono: anche questo è in disuso, come quello, che non introduce nelle composizioni varietà alcuna, che è sempre lo scopo di tutte l'arti di genio; ma i due seguenti sono i più stimabili modi: 3. si può cominciare la seconda parte da qualche passo preso a piacere nella prima, e specialmente dalla coda (se ve ne fu una) ma nel tono istesso in cui finì la prima parte [...] 4. finalmente l'ultimo modo⁴⁷ si è di incominciare la seconda parte con un pensiero affatto nuovo ed estraneo, ma in tal caso non è bene farlo nel tono in cui si è lasciata la prima parte, ma bensì, per maggior sorpresa, in qualche tono analogo sì, ma staccato ed improvviso»⁴⁸. Come si nota, la caratteristica del motivo d'apertura della seconda parte è di essere nella tonalità della dominante, o in altra nuova tonalità vicina, ma mai in quella d'impianto. «Questo periodo è sempre essenziale»⁴⁹, e ad esso seguono la *modulazione* e la *ripresa*: «per quanto la modulazione sia distante dal tono principale della composizione, deve a poco a poco ravvicinarsi fin tanto che cada naturalmente bene e regolarmente la ripresa, cioè il primo motivo della prima parte nel proprio natural tono»⁵⁰. Per concludere, «la replica poi de' tre ultimi periodi della prima parte si fa trasportandoli nel tono principale, e scrivendoli l'un dopo l'altro coll'ordine stesso, che avevano nella prima parte»⁵¹. E l'autore osserva infine: «tale è a un dipresso la

44 EM, II vol., pag.255.

45 EM, II vol., pag.256.

46 EM, II vol., pag.256.

47 Questa tipologia di inizio non rientra fra gli *standard* abitualmente ascritti alla *forma-sonata*: esso è stato talora utilizzato in esempi illustri (ad esempio da Mozart in alcuni dei suoi concerti solistici) dei quali Galeazzi era evidentemente a conoscenza.

48 EM, II vol., pagg.257-258.

49 EM, II vol., pag.258.

50 EM, II vol., pag.258.

51 EM, II vol., pag.259.

struttura e la condotta della melodia generalmente parlando, quale si usa secondo lo stil presente»⁵². In un suo celebre saggio Bathia Churgin osserva come la descrizione che Galeazzi fornisce della *forma-sonata*, coerentemente a quanto si riscontra nella trattatistica coeva, miri a metterne in evidenza l'impianto tonale e la struttura bipartita (non tripartita), in quanto basata su due differenti ambiti armonici, piuttosto che il numero, la natura e la successione dei temi: «theorists of the late XVIII century emphasize the bipartite division and tonal plan as the basic features of structure. The theorists deal far less with the number and character of themes, the degree of contrast between them, and their order in the recapitulation. Thus, according to the usual classic description, a movement in sonata form is bipartite, not tripartite, since it is the tonal plan, not the thematic sequence, that provides the primary level of organization»⁵³. Analoghe osservazioni troviamo nel fondamentale testo *Classic music: expression, form and style* del musicologo americano Leonard G. Ratner⁵⁴. In esso l'autore mostra come l'opera di Galeazzi si inserisca a pieno titolo nel panorama di testi pubblicati tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo. A tal proposito cita i nomi di Heinrich Christoph Koch, Augustus Frederic Christopher Kollmann, Johann Gottlieb Portmann, Georg Simon Löhlein, Jérôme-Joseph de Momigny e Anton Reicha. In tutti questi autori quella che noi oggi chiamiamo *forma-sonata* viene descritta come una composizione in due parti (e non tre secondo l'uso attuale) in cui il principio costruttivo fondamentale è l'alternarsi di differenti aree tonali che, dalla tonalità di impianto, conducono ad un tono vicino (V grado o relativo maggiore) per tornare in un secondo momento, attraverso un'ulteriore digressione armonica che può essere anche in un ambito del tutto nuovo, al tono iniziale. Così sostiene Ratner: «Most of analysis of sonata form has taken its thematic content to be the principal parameter; this has been explained as being constituted from two principal themes which are presented, developed, and restated; this results in a *three-part* form. Classic theorists, on the other hand, explained the form of a long movement as a harmonic plan, with two large phases of action, resulting in a *two-part* form». La concezione tripartita della sonata (tipica della musicologia tradizionale, pur con alcune eccezioni) si basa invece sull'enfasi posta sui temi utilizzati (l'uno, il primo, più affermativo e “maschile” e l'altro, il secondo, più delicato e “femminile”, afferenti a due aree tonali differenti ancorché correlate) che si fronteggiano nell'esposizione; lo sviluppo funge da divagazione melodico-armonica, mentre nella ripresa i due temi vengono riproposti entrambi nella tonalità di impianto. Questa duplice interpretazione della *forma-sonata* attraversa tutta la storia della musica, dagli esordi del classicismo fino ai nostri giorni. Tale interpretazione si può giustificare con le molteplici matrici da cui questa modalità di organizzazione del discorso musicale ha preso forma, che si riassumono, come evidenziato da Charles Rosen nel suo fondamentale testo *Sonata forms*⁵⁵, nelle strutture ternarie (il *minuetto* con trio e l'aria col *da capo*) e in quelle binarie (a due e tre frasi e la forma di *tempo lento*). Da ognuna di esse la *forma-sonata* (forse la più celebre delle “invenzioni” musicologiche) ha tratto alcuni elementi, facendoli propri e rielaborandoli in modo nuovo. Sarebbe perciò inutile, oltre che fuorviante, pensare di ricondurla ad una concezione univoca, poiché, ancora

52 EM, II vol., pag.260.

53 B. Churgin, *Francesco Galeazzi's description (1796) of sonata form*, in JAMS, 21 (1968), pag. 181.

54 L.G. Ratner, *Classic music: expression, form and style*, New York, Schirmer Books, 1980.

55 Ch. Rosen, *Sonata forms*, London, Norton & Company, 1980.

con Rosen, non si dovrebbe parlare tanto di *forma-sonata*, ma più propriamente di *forme di sonata*.

1.6.2.3

La trattazione prosegue poi con l'articolo VI, dedicato alla *condotta delle composizioni in stile istromentale puro*, in cui l'autore analizza tutte le principali composizioni di musica strumentale basate sulla forma appena descritta, e cioè il *duetto*, il *trio*, il *quartetto*, il *quintetto*, il *sestetto*, la *sinfonia* ed il *concerto*: «la musica istromentale è la sola che nell'attuale somma decadenza degli altri generi di musica sia giunta al suo maggior apice di perfezione portatovi da' tedeschi, che in questa si sono particolarmente segnalati, e dall'immortal nostro *Luigi Boccherini Lucchese*, che ci ha dati de' pezzi di musica sì sorprendenti da non farci punto invidiare i tedeschi»^{56 57}. Queste opere sono articolate in tre o quattro movimenti: «il *primo* allegro, o sia il primo tempo di una composizione, è quello in cui il compositore fa spiccar la sua destrezza e maestria nel ben condurre una melodia seria»⁵⁸. A questo proposito, citando Rousseau, l'autore osserva: «tutta l'arte consiste nell'*unità di melodia*, nell'*unità del soggetto*. Tutte le belle arti dirò col tante volte citato monsieur Rousseau, (art. *Unité de mélodie*) hanno qualche *unità* per oggetto, sorgente del piacere che danno allo spirito: poiché l'attenzione divisa non si ferma in alcun luogo, e quando siamo occupati da due oggetti, è una prova che nessuno de' due pienamente ci soddisfa. Vi è in musica un'unità successiva, che ha rapporto al soggetto, e mediante la quale tutte le parti ben legate formano un solo tutto di cui tutte le parti si presentano insieme allo spirito, che ne discerne tosto ogni rapporto»⁵⁹. Sempre a riguardo della capacità di ben condurre l'allegro principale della sonata, ribadisce poi l'importanza della perizia compositiva di contro all'utilizzo di facili melodie: «sonovi nella musica (e specialmente nell'istromentale) due modi di comporre. Il primo è tutto di estro e di fantasia [...]; di questo modo non si possono dare precetti, non essendo che un parto della natura ed un dono che essa a pochi ha riserbato. Ha però un tal modo di comporre i suoi particolari inconvenienti: il principale si è che a meno di avere in testa un'inesausta miniera di pensieri musicali, l'estro coll'andar del tempo si indebolisce, la fantasia si stanca, e si diviene al fine uno scrittore povero di idee [...]. Un tal modo di scrivere è dunque ottimo nella gioventù, e finchè la fantasia è fervida e piena di idee. Ma il saggio compositore sa fare una prudente economia di queste idee, mai le sparge a larga mano, e se pur giunge a rallentarsi in lui quell'estro quasi divino che dalla sola natura è ispirato, ricorre all'arte, cioè al secondo mezzo, di cui ci resta ora a parlare»⁶⁰. Cita quindi a questo proposito gli autori a cui maggiormente si deve il merito di aver sviluppato la capacità di erigere edifici musicalmente complessi, basati in fin dei conti sul contrappunto e su un solido impianto armonico: «dobbiamo un tal mezzo principalmente alli scrittori tedeschi: *G. F. Haendel*, i due *Bach*, e più di tutti il non mai abbastanza lodato *F. J. Haydn* si possono credere gli inventori e perfezionatori di un sì ammirabil modo di comporre (che infatti non è altro che lo stile fugato ridotto ad una maggior perfezione e molto ornato) mediante il quale anche con pochissime idee

56 EM, II vol., pag.279.

57 Interessante notare il riferimento a Boccherini, contemporaneo di Galeazzi, che aveva trascorso gran parte della vita all'estero ed è ancora oggi troppo spesso misconosciuto.

58 EM, II vol., pag.283.

59 EM, II vol., pagg.283-284.

60 EM, II vol., pag.284.

e con scarsissima fantasia ma colla più profonda scienza far si possono delle eccellentissime composizioni»⁶¹. Tornando alla analisi dei vari movimenti della sonata, troviamo che «il secondo tempo (nelle composizioni a tre tempi) è un *adagio*. [...] Chi vuole imparare a scriver bene un adagio istromentale studi sopra tutto le carte di *Boccherini* e di *Haydn*, che ivi più che altrove si sono fatti conoscere per due geni straordinari: su così eccellenti modelli non si faranno che delle ottime opere»⁶². Invece «nelle composizioni a quattro tempi il secondo è per lo più un minuetto con il trio»⁶³, mentre «l'ultimo tempo è un presto, un rondò o una variazione»⁶⁴. Per quanto riguarda il rondò, Galeazzi ci descrive esattamente la forma che noi conosciamo come rondò-sonata: «la parola francese *rondeau*, che si pronuncia rondò, viene dal francese *ronder*, girare, che ne indica assai bene la sua natura. È infatti una composizione assai bizzarra, che dopo vari giri e rigiri fatti in diversi toni, torna a cadere col motivo nel suo primitivo tono. La sua condotta è per lo più questa: sciegliersi un motivo assai gaio, scherzoso e piacevole, in dupla, in tripoletta o in sestupla. Al fin del motivo, che è staccato da tutto il resto, si fa una seconda parte composta di vari periodi a piacere, ed alla quinta del tono, che poi bel bello ed insensibilmente si riconduce a replicare tutto il periodo del motivo, o almen parte di esso. Si fa poi un'altra terza parte, la quale è per lo più alla sesta del tono terza minore, e ne' periodi capricciosi di cui componesi, per dare qualche connessione alla seconda parte già fatta, si replica qualche periodo di quella in tono diverso, e di nuovo si riprende a poco a poco il motivo. Se si vuol far più lungo si aggiunge una quarta parte alla quarta del tono, e col metodo istesso si maneggia, e si finisce col motivo e con qualche coda spiritosa relativa al motivo. Questa composizione non va soggetta ad altre regole, poiché è totalmente capricciosa e di estro, e l'arte qui a poco o a nulla serve: è tutta natura; in caso diverso sarà una buona composizione, ma un pessimo rondò»⁶⁵.

1.7

A seguito del successo riscontrato dalla sua opera, Galeazzi ne aveva progettata una seconda edizione riveduta ed ampliata che sarebbe dovuta essere in tre volumi, con numerose aggiunte. Di essa vide la luce solo il primo volume, che fu pubblicato nel 1817 ad Ascoli Piceno, dove l'autore trascorse gli ultimi anni della sua vita. Lasciò però incompiuta la nuova pubblicazione a causa della morte che lo colse improvvisa nel 1819 mentre si trovava in Roma. Il volume non presenta sostanziali modifiche rispetto a quello dell'edizione precedente, fatta eccezione per un articolo sul solfeggio aggiunto alla *Grammatica elementare* (art. XIII *Del solfeggio*). Vi sono per contro nella prefazione alcune interessanti osservazioni che ci mostrano come all'epoca dell'edizione romana Galeazzi non conoscesse ancora un'opera fondamentale come il *Versuch einer gründlichen Violinschule* di Leopold Mozart, risalente addirittura alla metà del secolo (1756): «allorché io pubblicai la prima edizione, l'arte di suonare il violino era, se mal non mi appongo, un vasto ubertoso campo in cui verun coltivatore aveva ancor osato por l'ardita falce; verun scrittore, ch'io sappia, mi aveva in questa impresa preceduto:

61 EM, II vol., pagg.284-285.

62 EM, II vol., pag.286.

63 EM, II vol., pag.287.

64 EM, II vol., pag.287.

65 EM, vol.II, pagg.287-288.

molto diverso è il caso dell'epoca in cui ora scrivo. Non manchiamo adesso di eccellenti così detti *metodi*, che nulla lasciano a desiderare su tal materia; tali sono quelli di Kreutzer, di Cartier, di Mozart e soprattutto l'eccellente metodo del Conservatorio di Parigi scritto dall'elegante penna di Baillot»⁶⁶. Poco oltre, nell'ambito di un breve *excursus* sulla storia del violino in cui ancora una volta tesse le lodi di Corelli, Galeazzi ci fornisce alcune informazioni, peraltro storiograficamente poco precise, sulle scuole violinistiche europee: «poco sappiamo intorno alla storia di questo re degli istromenti; solo è noto che allorché giunse in Roma nel principiar dello scorso secolo l'immortale opera V di A. Corelli non vi fu chi la potesse suonare. Sembra che il violino siasi incominciato a farsi sentire in Francia nelle opere di Lully. In Italia però abbiamo delle opere di musica con violini anteriori di molto a quello scrittore. Il sullodato A. Corelli da Fusignano, che viveva nel 1700, fu il primo certamente che lo trasse dall'infanzia. Si distinsero poi nel progresso tre diverse scuole: la prima incominciando da Corelli produsse Vivaldi, Locatelli, Manfredi, Rebel, Telemann, *etc.* La seconda incominciò da Leclair e Tartini e vi si distinsero P. Nardini, Mondonville, *etc.* Finalmente la terza ebbe origine da Geminiani e ne uscirono Somis, Pugnani, Lolli, Demachi, Viotti, Giardini, Stamitz ed infiniti altri che ora risplender fanno questa bell'arte, e l'hanno portata ad un tal apice di perfezione che sembra esser insuperabile»⁶⁷. Alla nuova edizione l'autore apportò un'altra significativa aggiunta: per ampliare e meglio esemplificare il capitolo del *Saggio* sul violino dedicato alla tecnica del braccio destro egli incluse nell'opera quattro interessanti tavole sull'archeggiatura, che circolarono anche come opera a sé stante col nome significativo di *Arte dell'arco*⁶⁸. In esse l'autore approfondisce di gran lunga l'argomento, e fornisce un elenco completo di tutte le possibilità combinatorie per quanto riguarda l'uso delle legature nelle terzine, quartine, sestine ed ottine. Il titolo dell'opera appare un chiaro omaggio a Tartini e alla sua omonima raccolta di *cinquanta variazioni per violino, e sempre collo stesso basso sopra alla più bella gavotta del Corelli*, quella della sonata X dell'opera V: molti dei colpi d'arco tartiniani si trovano descritti nelle tavole di Galeazzi, che presentano però anche analogie con il *Versuch* di L. Mozart, che evidentemente l'autore aveva negli ultimi anni potuto consultare, e in particolare con i capitoli VI e VII, dedicati alle *terzine* e alle *molte varianti dei colpi d'arco*. Le tavole di Galeazzi, pur se estremamente schematiche, presentano un carattere di sistematicità degno di nota, in omaggio alla volontà di divulgazione e chiarificazione dei principi basilari dell'arte che permea fin dall'inizio gli *Elementi di musica*.

66 F. Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica, edizione seconda ricorretta e considerabilmente dall'autore accresciuta coll'aggiunta di molte e nuove tavole di rame, e specialmente di quattro gran prospetti concernenti l'arte dell'arco*, Ascoli, Cardì, 1817, pagg.v-vi.

67 *Ibid.*, pag.viii.

68 Desidero qui ringraziare la dr.ssa Gigliola Bianchini e la dr.ssa Chiara Pancino per la loro preziosa collaborazione, che mi ha permesso di visionare in tempi celeri le tavole in oggetto. Inoltre un vivo ringraziamento al Prof. Stefano Leoni e alla Prof.ssa Giulia Giachin per l'interesse dimostrato nei confronti del mio lavoro e per i preziosi consigli.

2- Gli *Elementi di musica* nel panorama filosofico settecentesco

2.1

Già ad un primo esame risulta evidente come l'opera di Galeazzi presenti caratteristiche che la collocano al centro del dibattito teorico ed estetico del XVIII secolo. In essa confluiscono matrici di pensiero differenti, sia dal punto di vista dei contenuti musicali, sia da quello delle basi teoriche che fanno da sfondo all'opera. In primo luogo si può osservare che nel trattato sembrano emergere alternativamente elementi tipici della poetica musicale sei-settecentesca, a cui fanno da contraltare espressioni e osservazioni proprie dell'estetica classica. L'enfasi posta sul violino come strumento di gran lunga superiore ad ogni altro ci porta immediatamente in un clima barocco: di estremo rilievo a questo proposito la citazione, che troviamo nelle prime pagine dell'opera, del famosissimo passo tratto dalle *Annotazioni sopra il Compendio del Trattato de' generi e de' modi della musica* di Giovanni Battista Doni (1635): «fra tutti gli strumenti musicali maravigliosa veramente è la natura del violino: poiché niuno ve n'ha, che in tanta picciolezza di corpo, e paucità di corde, contenga così gran diversità di suoni, di armonia, e di ornamenti melodici, e che meglio esprima la voce umana, non solo nel canto, ma nella favella istessa; la quale imita così bene in quei velocissimi accenti, quando da perita mano viene maneggiato, che è cosa degna di stupore»⁶⁹. Inoltre anche la trattazione degli argomenti nel *Saggio* sul violino presenta aspetti che la collocano in linea con la prassi strumentale di inizio secolo: nonostante esso sia un'opera tutto sommato “superficiale” rispetto ad altre coeve (in particolare se confrontato con il *Versuch* di Leopold Mozart), in esso ampio spazio viene dedicato all'uso dell'*arco* (articolo IX, *Dell'archeggiamento*) e allo *stile*, suddiviso in *ornamento* (articolo XV) ed *espressione* (articolo XVI), di cui fa parte anche la pratica della *diminuzione*: ci troviamo dunque ancora a pieno titolo nell'ambito della prassi improvvisativa antica e della *Affektenlehre*. Per quanto riguarda l'importanza della tecnica dell'arco così si esprime l'autore: «è l'archeggiamento l'anima, anzi il fonte dell'espressione e dello stile; tutto ciò che in musica dicesi *effetto* è da lui prodotto; in una parola da lui dipende la mozione degli affetti, da lui l'imprimer nell'animo degli ascoltanti l'odio, l'amore, la smania, la mestizia, il timore, l'allegria, e tutto ciò che di più energico ha la moderna musica»⁷⁰. E poco oltre a proposito dello stile: «un suonatore senza stile è un materiale accozzator di suoni, che non sa dar anima e sentimento a ciò che eseguisce»⁷¹; e ancora: «deve l'ornamento aiutare l'espressione del principal sentimento». Nel successivo articolo, a riguardo dell'espressione: «gli strumenti musici non sono che un'imitazione del canto della voce umana; quello dunque che più l'imita è il più perfetto, e quel suonatore che saprà più accostarsi alla natura di un tal canto sarà sempre sicuro di dare il maggior piacere agli ascoltanti, ed esser per il più bravo stimato»⁷². Nella musica vocale l'espressione degli affetti è grandemente facilitata dalla presenza del testo

69 G.B. Doni, *Annotazioni sopra il Compendio del Trattato de' generi e de' modi della musica*, in EM, vol.I, pag.3.

70 EM, vol.I, pag.147.

71 EM, vol.I, pag.190.

72 EM, vol.I, pag.198.

poetico: al contrario invece «il suonatore deve bene intendere il carattere del pezzo di musica che eseguir deve, e dalla sola melodia concepire a forza di meditazioni qual sia il principale affetto dominante nel dato pezzo, il quale scoperto deve totalmente investirsene e cercare di imitare perfettamente al possibile tutto ciò che un uomo farebbe che si trovasse nel caso preciso dal pezzo di musica indicato»^{73 74}. Altrove, invece, troviamo qua e là disseminati nel trattato termini ed espressioni che fanno riferimento ad un universo estetico completamente differente: ciò può essere dovuto, a mio parere, anche alla differente collocazione cronologica delle varie parti del trattato: è presumibile che il *Saggio sopra l'arte di suonare il violino*, che può per molti versi essere considerato il “cuore” degli *Elementi di musica*, e che, come abbiamo visto, dà l'avvio a tutta l'opera, sia stato scritto in epoca precedente, mentre altri capitoli dell'opera, risalenti ad anni successivi, risentirebbero di differenti influssi, e fra questi in particolare la *sezione seconda* della *Parte quarta*, dedicata alla trattazione della melodia e all'analisi della *forma-sonata*: la musica, diversamente dalla pittura e dalla scultura, viene qui sottratta all'obbligo di “imitare la natura”, ed acquisisce una propria specificità semantica, o meglio il concetto di imitazione si dirige verso un oggetto differente: non più il mondo fisico, ma quello interiore del soggetto, e quindi coincide con l'espressione del sentimento. Analogamente, con l'affermarsi dello stile classico, viene meno il riferimento alla vocalità come termine di paragone imprescindibile, che aveva dominato la discussione estetica lungo tutto il corso del Settecento, a vantaggio di una forma strumentale pura ed autonomamente strutturata che anticipa temi che saranno cari al Romanticismo e al secolo successivo.

2.2

Ma vi sono anche altri aspetti in base ai quali l'opera di Galeazzi può essere collocata a cavallo tra due epoche e due universi filosofico-teorici differenti: essa esprime infatti le istanze di due diverse correnti di pensiero che ancora una volta inaspettatamente coesistono in essa. Da un lato vi è un'indubbia filiazione rispetto al razionalismo secentesco che emerge nella volontà di dar vita ad un'opera teorica di ampio respiro, sul modello di quelle più volte citate di Marin Mersenne e Athanasius Kircher. Tale tendenza si manifesta anche nella scelta del metodo utilizzato per argomentare (specie nella seconda e quarta parte) che ci riconduce direttamente a Cartesio. Così si esprime l'autore nella prefazione del primo volume: «resta ora a dir due parole del metodo col quale tutte sì fatte materie si sono trattate. Non v'ha dubbio che il metodo matematico sia il migliore di tutti, perché il più ordinato, il più conseguente, e perciò anche il più sicuro e chiaro; ho procurato di uniformarmici per quanto le materie me lo hanno permesso. Si premettono perlopiù, ove occorre, alcune definizioni, seguite in molti luoghi da opportuni assiomi, sebbene non con tale vocabolo indicati: le *regole* si posson considerare come altrettanti teoremi, che poi si dimostrano con evidenti e palpabili ragioni che non daranno molto luogo ad opposizioni. Se ne traggono quindi le necessarie conseguenze, o corollari»⁷⁵. Per altri versi ricorrono nell'opera chiari riferimenti all'epoca dei lumi ed elementi caratteristici dell'estetica tardo-settecentesca, e

73 EM, vol.I, pag.198.

74 Nell'enfasi posta da Galeazzi sull'*archeggiamento* e sullo *stile*, suddiviso in *ornamento* ed *espressione*, si coglie il legame diretto con lo stile corelliano, che egli aveva appreso dai suoi maestri piemontesi.

75 EM, vol.I, pag.14.

specialmente del pensiero di Jean Jacques Rousseau, ad esempio nel richiamo alla “naturalizza”, già riscontrato nelle pagine dedicate all'armonia, anche nell'ambito della trattazione della melodia, argomentazione questa tipica del filosofo ginevrino. Gli *Elementi di musica* divengono perciò il terreno di incontro di tendenze filosofiche opposte, e in essa quasi si fronteggiano apertamente i due principali filoni di pensiero che attraversano tutto il XVIII secolo: troviamo da un lato l'esaltazione entusiastica di Rameau e del razionalismo armonico saldamente radicato nella natura dei fenomeni fisici, mentre poche pagine più avanti assistiamo alla difesa del sentimento e dell'espressività in musica e alla proclamazione della assoluta superiorità della melodia rispetto all'armonia, della quale quest'ultima è soltanto umile servitrice. In altre parole, assistiamo nell'opera di Galeazzi al medesimo processo di slittamento semantico cui si assiste nel pensiero francese di quegli anni: su entrambi i fronti dei diversi schieramenti ideologici (gli *antichi* e i *moderni*, i difensori del *teatro francese* e di quello *italiano*, gli *antibuffonisti* e i *buffonisti*) ci si appella allo stesso ideale di “naturalità” come fondamento del bello, ma nel primo caso l'imitazione della natura conduce all'esaltazione della ragione matematica e dell'armonia, che su di essa si fonda, mentre nel secondo essa coincide con l'imitazione del mondo emotivo dell'uomo, ovvero con l'espressione di sentimenti. Così si esprime Enrico Fubini in *Musica e cultura nel Settecento europeo*: «non è qui il luogo per approfondire il concetto di natura centrale in tutto il pensiero rousseauiano. È sufficiente ricordare come l'appello alla natura ha un significato opposto a quello di Rameau. Per quest'ultimo la musica è naturale in quanto l'armonia che ne sta a fondamento riflette appunto una legge fisica naturale perché eterna ed immutabile; perciò la musica è un linguaggio universale. Per Rousseau naturali sono i sentimenti e le passioni»⁷⁶. E poco oltre: «Identificare la natura non più con l'armonia ma con la melodia è un'operazione gravida di conseguenze. L'armonia è universalizzante, mentre la melodia è individualizzante; affermare il primato della melodia significa affermare il primato del soggetto, dei sentimenti individuali, della particolarità»⁷⁷. E ancora: «L'universalità che è propria della ragione diventa per Rousseau un elemento negativo: l'universalità è ciò che è sempre uguale, che non muta mai: è per l'appunto l'armonia. Ma la melodia è ciò che dà il carattere proprio ad ogni musica. [...] essa rappresenta la natura come soggettività, come slancio dell'espressione individuale, della vita nella sua mobilità variegata, che sta al polo opposto della vuota e astratta universalità dell'armonia»⁷⁸.

2.3

Infine possiamo ancora rilevare che, rispetto alla giustificazione teorica della musica strumentale, Galeazzi risulta addirittura più moderno degli Illuministi. Da strumentista infatti egli mostra di conoscere bene il repertorio cameristico germanico (ed italiano) ormai consolidato e di essere pienamente consapevole delle forme in esso utilizzate, delle quali, come già rilevato, fornisce una descrizione puntuale ed approfondita. Il mondo filosofico cui ripetutamente egli fa riferimento era invece ancora intimamente legato all'idea della supremazia della musica vocale su quella strumentale, ed in particolare alla preminenza, rispetto alle composizioni prive di testo letterario, del

⁷⁶ E. Fubini, *Musica e cultura nel settecento europeo*, Torino, EDT, 1986, pag.13.

⁷⁷ *Ibid.*, pag.13.

⁷⁸ *Ibid.*, pag.13.

“Teatro in musica” e del melodramma con le loro mai risolte *querelles*, nelle quali si riflette tutto il dibattito relativo al rapporto tra musica e parola, che occupò tanta parte del pensiero francese di fine secolo. Nell'*Essai sur l'origine des langues* Rousseau elabora la sua celebre concezione del linguaggio come strutturalmente costituito da entrambe queste componenti, cioè intrinsecamente *poesia*. «In origine per Rousseau non vi era né parola né musica, ma canto, cioè parole accentate»⁷⁹. I suoni originari (accenti) sono finalizzati ad esprimere sentimenti ed emozioni e rappresentano la componente musicale del linguaggio, mentre l'articolazione di essi, da cui traggono origine le parole vere e proprie, fa riferimento alla comunicazione verbale in senso stretto. Tale condizione porta ad un naturale e spontaneo accordo tra ragione ed espressività, armonia e melodia, che successivamente si perderà a causa dell'eccesso di “civilizzazione” della società ed al prevalere della materialità del vivere sull'emotività: «mano a mano che i bisogni crescono, che gli affari si complicano, che i lumi si diffondono, il linguaggio cambia carattere. Diventa più giusto e meno passionale; sostituisce le idee ai sentimenti; non parla più al cuore ma alla ragione. Per cui l'accento si spegne, l'articolazione si estende; la lingua diventa più esatta, più chiara, ma più lenta, più sorda e più fredda»⁸⁰. È chiaro che in una concezione di questo tipo, in cui il suono nasce intimamente legato alla parola, la musica strumentale non trova spazio né riconoscimento, diversamente da quanto avviene negli *Elementi di Musica*, in cui essa è già elevata al sommo grado di perfezione.

79 E. Fubini, *Gli Illuministi e la musica*, Milano, Principato, 1969, pag.11.

80 J.J Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, cap.V, in E. Fubini, *Gli Illuministi e la musica*, Milano, Principato, 1969, pag.146.

3- Conclusioni

Gli *Elementi teorico-pratici di musica* di Galeazzi possono a buon diritto essere considerati una delle più significative testimonianze lasciateci in eredità dal XVIII secolo. In essa confluiscono matrici di pensiero differenti, che si intrecciano variamente lungo il corso di tutta l'opera. Da un lato essa aspira all'esaustività che era propria, prima ancora che della *Encyclopédie*, delle grandi *summae* seicentesche, mentre dall'altro esprime istanze tipiche del pensiero illuminista, e per altri versi si rivela ancora più avanguardistica, precorrendo i tempi ed anticipando alcuni tratti romantici. Essa può considerarsi un emblema della grande varietà di concezioni che hanno caratterizzato tutto il secolo dei lumi. In quegli anni il dibattito intorno ai temi chiave della teoria musicale si fa sempre più ricco e vivace: i rapporti tra musica vocale e strumentale, musica e parola, arte mimetica ed espressione di sentimenti, armonia e melodia sono questioni aperte che alimentano la riflessione di filosofi, scienziati, musicisti e pensatori, e ad esse vengono fornite le più disparate risposte, a testimonianza del clima di ricerca e sperimentazione che andava maturando. In molti di coloro che presero parte a tale scambio di idee si trovano esposte teorie differenti e spesso contraddittorie con le medesime argomentazioni di cui si avvalgono i fautori degli schieramenti opposti: è un momento di profonde trasformazioni e radicali rivolgimenti ideologici, e non devono stupire l'apparente confusione e la molteplicità di posizioni proclamate da coloro che ne furono i protagonisti. Galeazzi corrisponde pienamente a questa situazione magmatica, ed egli stesso incarna posizioni mutevoli e non sempre coerenti. Forse non riuscì a cogliere la profondità della svolta che si stava compiendo ma ne fu certamente uno dei più significativi testimoni. Negli *Elementi di musica* coesistono passato, presente e futuro, e a tratti si mescolano, si fondono, si differenziano, dando vita in ogni pagina ad un'opera variegata, eclettica e ricca di spunti: forse non sempre originale nei contenuti, ma perfetta espressione del suo tempo.

Bibliografia

- AA.VV., *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, a c. di A. Basso, Torino, UTET, 1988, voci *Corelli* e *Galeazzi* (G. Giachin).
- AA.VV., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter, 2004, voce *Galeazzi* (G. Barblan).
- AA.VV., *Studi Corelliani. Atti del primo congresso internazionale*, Firenze, Olschki, 1972 (A. Cavicchi, O. Mischiati, P. Petrobelli).
- AA.VV., *Nuovi studi Corelliani. Atti del secondo congresso internazionale*, Firenze, Olschki, 1978 (G. Giachin).
- AA.VV., *Nuovissimi studi Corelliani. Atti del terzo congresso internazionale*, Firenze, Olschki, 1982 (S. Durante, P. Petrobelli).
- AA.VV., *Studi Corelliani. Atti del quarto congresso internazionale*, Firenze, Olschki, 1990 (P. Petrobelli, G. Staffieri).
- AA.VV., *Studi Corelliani. Atti del quinto congresso internazionale*, Firenze, Olschki, 1996 (S. La Via).
- AA.VV., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 2001, voce *Galeazzi* (B. Churgin).
- M.T. Bouquet, *Musique et musiciens à Turin de 1648 à 1775*, Torino, Accademia delle Scienze, 1968.
- B. Churgin, *Francesco Galeazzi's description (1796) of sonata form*, in *JAMS*, 21 (1968), pagg. 181–99.
- A. Collisani, *La musica di J.J. Rousseau*, Palermo, L'epos, 2007.
- A. Frascarelli, *Elementi teorico-pratici di musica by Francesco Galeazzi. An annotated english translation and study of volume I*, University of Rochester, 1968.
- E. Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica*, Torino, Einaudi, 1961.
- E. Fubini, *Gli illuministi e la musica*, Milano, Principato, 1969.
- E. Fubini, *Il concetto di natura e il mito della musica italiana nel pensiero di J.J. Rousseau*, in *Rivista di Estetica*, anno X n.1, gennaio-aprile 1965.
- E. Fubini, *Musica e cultura nel Settecento europeo*, Torino, EDT, 1986.
- E. Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, Einaudi, 1987.
- F. Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata ed a dimostrabili principi ridotta*, vol.I e II, Roma, nella stamperia di Michele Puccinelli a Tor Sanguigna, 1791 e 1796.
- F. Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica, edizione seconda ricorretta e considerabilmente dall'autore accresciuta coll'aggiunta di molte e nuove tavole di rame, e specialmente di quattro gran prospetti concernenti l'arte dell'arco*, Ascoli, Cardì, 1817.
- E.L. Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig, Kühnel, 1812.
- H.Ch. Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main, Hermann, 1802.
- M. Magarotto, *Strumenti e strumentazione negli Elementi teorico-pratici di musica di Francesco Galeazzi*, Tesi di Laurea a.a. 2003-2004, Università degli Studi di Milano, relatore Prof. R. Meucci.
- L.G. Ratner, *Classic music: expression, form and style*, New York, Schirmer Books, 1980.
- F. Regli, *Storia del violino in Piemonte*, Torino, Tipografia di Enrico Dalmazzo, 1863.
- Ch. Rosen, *The classical style*, London, Norton & Company, 1976.
- Ch. Rosen, *Sonata forms*, London, Norton & Company, 1980.
- J.J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768.
- J.J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Genève, Du Peyrou, 1781.
- J.J. Rousseau, *Lettera sulla musica francese*, a c. di G. Moretti, Gaeta, Bibliotheca, 1994.