

Un Profondo di Silenzio
Pillard Mattoni
L'autore
Offre a Dono

IL VIOLINO

PARTE II.

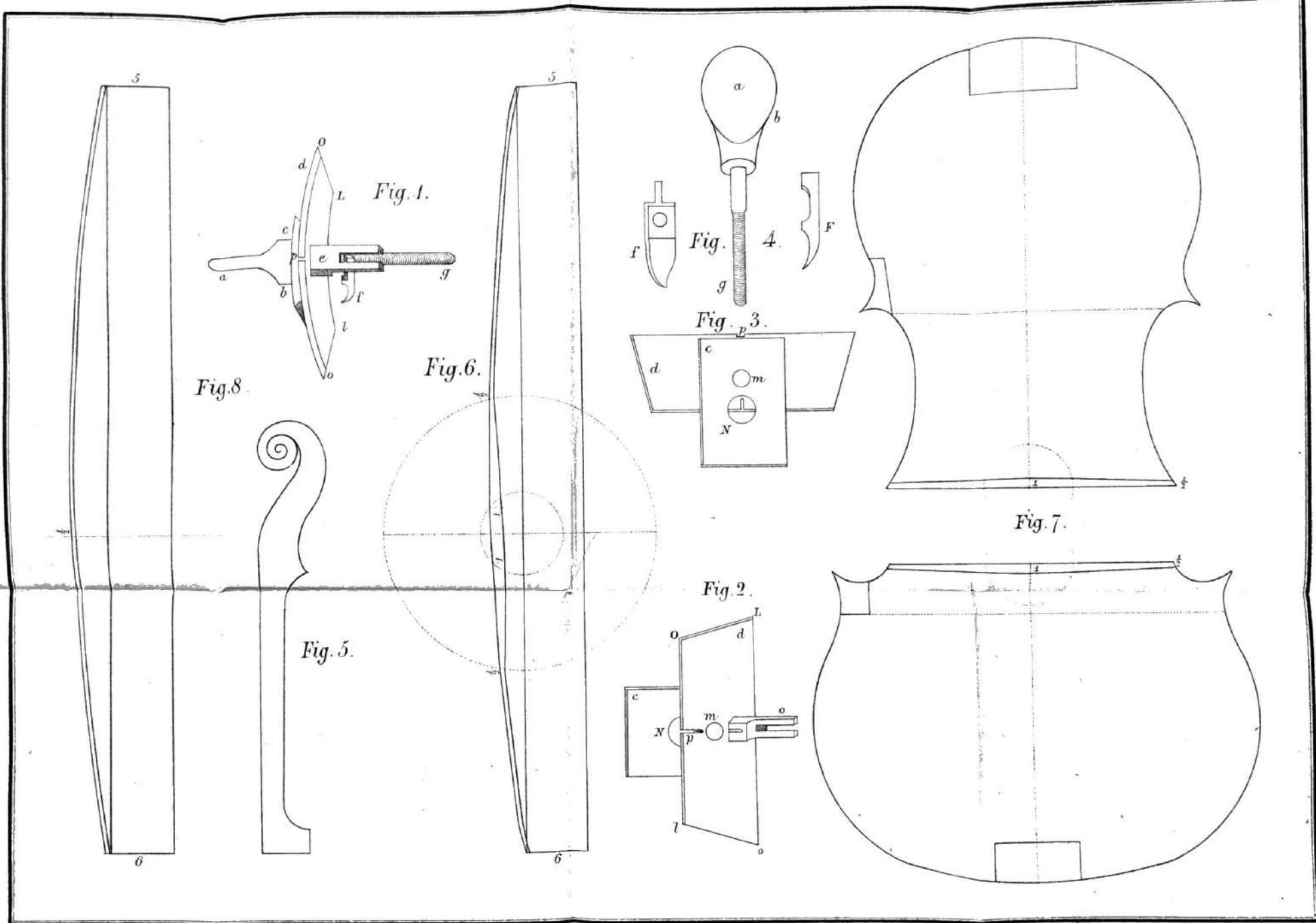
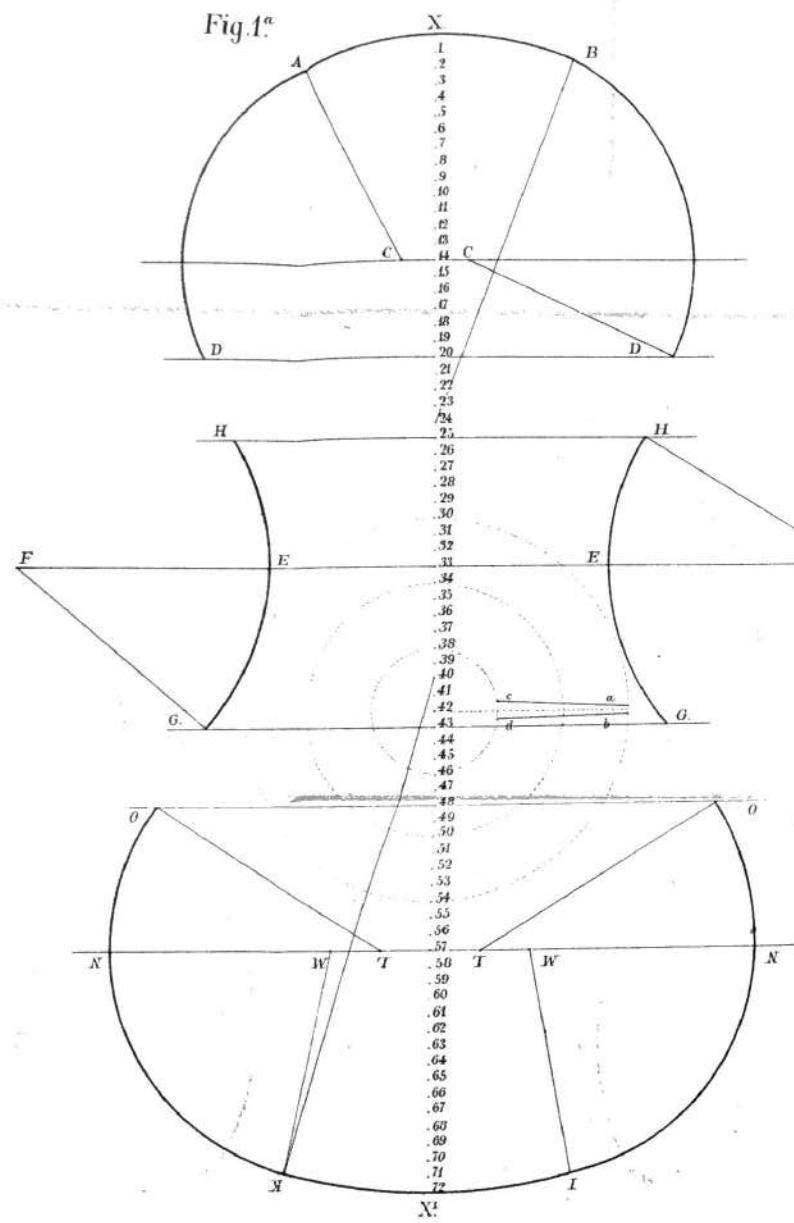
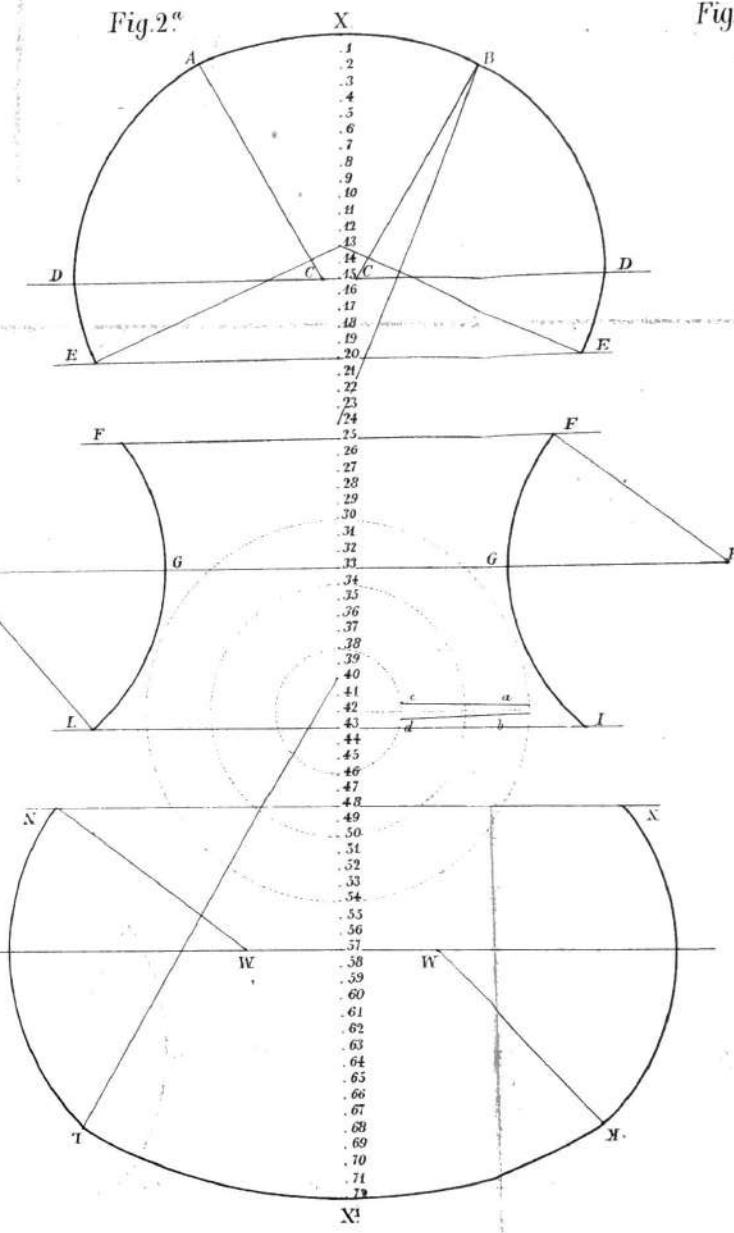
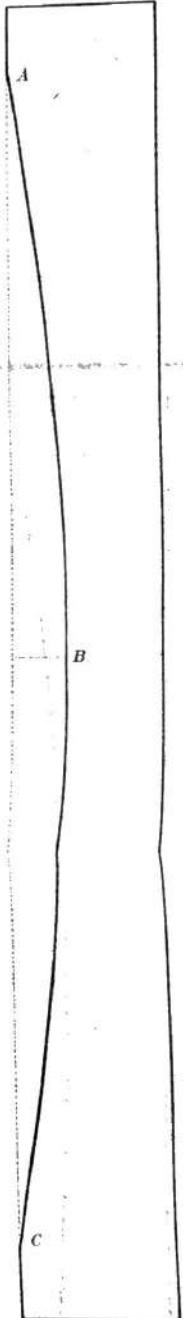


Fig.1^aFig.2^aFig.3^a

IL VIOLINO

ESPOSTO GEOMETRICAMENTE NELLA SUA COSTRUZIONE

DELLA
PREPONDERANZA DEL VIOLINO NELLA MUSICA D'INSIEME
E DELLA
NECESSITÀ DELLO STUDIO DEL QUARTETTO

DELL' ORCHESTRA, DEI SONATORI
E DEL DIRETTORE D' ORCHESTRA

CON MOLTE PRATICHE OSSERVAZIONI ED AGGIUNTE
RACCOLTE E PUBBLICATE PER CURA

DI

ERCOLE FOLEGATTI
FERRARESE

ACCADEMICO FILARMONICO DI BOLOGNA,
PROF. ONOR. DI VIOLINO ALL'ACADEMIA DI S. CECILIA DI ROMA,
SOCIO ONOR. DEL CIRCOLO GIAMBATTISTA VICO DI NAPOLI,
PREMIATO DI MEDAGLIA AL MERITO ARTISTICO ETC.

Parte II.

BOLOGNA

TIPI FAVA E GARAGNANI

1874

Proprietà letteraria

AL LETTORE

Verso la fine dell' anno scorso publicai un volumetto intitolato - Il Violino - nel quale oltre alla storia di siffatto strumento pensai compendiare moltissime regole necessarie ai sonatori, espostavi eziandio la costruzione matematica dell' archetto.

L' esito felice che sortì questo libro, se si tien conto, delle molte lettere lusinghiere di esimii Professori di Violino, mi hanno incoraggiato a metterne in luce un altro, in cui oltre alla costruzione geometrica del Violino, tratterò dei vantaggi che il sonatore ottiene coll' esercizio del Quartetto, e così si parlerà dell' orchestra e del Direttore di essa, cose tutte della massima importanza.

Raccomandando perciò l' autore caldamente la sua nuova opera ai soli cultori della nobil' arte musicale, fa noto come egli terrà grandemente in pregio i giudizi, che verranno pronunciati dai soli pratici in tale scienza.

Ma questa raccomandazione del tutto si è inutile, se si osserva che quegli, che manda fuori questa seconda parte, non ha altro scopo che di fornire maggiori nozioni ed ammaestramenti intorno al Violino nell'intendimento di recare così all'arte quell'utilità, che l'intelletto e lo studio gli permisero.

Vivi felice.

E. F.

VITA DEL BAGATELLA

Bagatella Antonio segnalato fabbricatore di Violini nacque il 21 Febbraio 1755 da Gaetano e Caterina Coppo-Scanferla, e sposò ad Antonia Pelizzari, fu padre a diversi figli che non seguirono le orme da esso saviamente additare. Cominciò diecineovenne a toccare il violino, ma con debole riuscita, dacchè la naturale abilità non eguagliando il piacere del sonarla, la meccanica esecuzione mal rispondeva al giudizio dell' orecchio, che pure era in lui fino e delicato, perciò indispettito un giorno ruppe lo strumento, e postosi quindi per semplice diletto ad accomodarlo, in meno di due anni divenne un formidabile rivale dei più celebri autori Italiani. La patria Accademia aprì nel 1782 un concorso al premio delle arti, ed egli avendo ideato nuove regole per la costruzione degli strumenti così detti ad arco, presentò a quel dotto Ateneo un'interessante memoria col motto *Aures te fidibus juvet oblectare canoris*, che lodata e premiata meritò l'onore di essere inserita nei suoi atti, e resa pubblica nel 1786 con due Tavole incise (1). (Morì povero e cieco li 25 Maggio 1829.

(1) Dal Dizionario biografico degli artisti Padovani di Napoleone Pietrucci, stampato in Padova nel 1858.

RELAZIONE

del 22 Dicembre 1783 estratta dai registri dell'Accademia
di Padova riguardo al calcolo Bagatella

Inanzi di entrare nell'esame del calcolo geometrico sulla costruzione del violino inventato dal Bagatella, (1) sarà bene informare il lettore sul giudizio che l' Accademia di Padova riguardo a tale lavoro proferì, sul premio accordato da essa Accademia all'autore, e sui criterii che furono pronunciati intorno a tale opera.

Ora ecco presso a poco il giudizio che diedero li SS.^{ri} Simone Stratico, ed Alessandro Barca presidenti dell'Accademia Padovana sull'opera del Bagatella.

Incomincia l'autore a descrivere minutamente li due metodi, che si propone di rendere di pub-

(1) Questo calcolo, pubblicato nell' anno 1782 a di 22 Decembre fu a lungo dimenticato a cagione della poca diffusione della stampa nel secolo passato, al confronto di oggi giorno.

blica ragione, vale a dire rispetto alla costruzione dei violini, che abbiano voce da concerto, o come si suol dire voce umana, oppure voce argentina detta da orchestra. L'autore riporta, per conferma dell'utilità de' suoi ritrovati, la buona riuscita di molti violini da esso o fatti di pianta, o ridotti secondo le sue regole.

Considerata che fu attentamente quella memoria, abbiamo rilevato, che l'autore pose il suo principale studio nell' analizzare praticamente le misure dei violini dei fratelli Amati celebri artefici, e gli venne fatto di scoprire la legge stessa, o l'equivalente, con cui quei celebri artefici stabilirono le forme dei loro strumenti; onde il Bagatella dedusse, che quando uno strumento qualunque sia lavorato in quel modo, deve riuscire simile anche per l'effetto, avuto riguardo al vantaggio, che suole donare il tempo, e l'esercizio intorno alla fibratura del legno.

Sebbene il modo di procedere non sia scientifico, e nessuna ragione si adduca, per cui i violini d'Amati riescano perfetti, e gli altri eseguiti sopra li detti modelli debbono avere l'eguale perfezione, tuttavia fu ritrovato nella detta memoria un grado di merito pregevolissimo.

Prima di tutto, perchè si tratta di cosa in cui si cerca l'effetto, e non la causa, ed all' arte importa di avere dei buoni strumenti senza curarsi della cagione del buon esito. In secondo luogo, perchè essendo la scienza, che gli uomini hanno intorno alle diverse qualità dei suoni negli strumenti non molto avanzata, così è immaturo il cercar la ragione d'un effetto, che è assai complicato. In terzo luogo, perchè se in tutti i paesi si costruiscono degli strumenti ad arco, nessuno ha co-

municate regole agli artefici, onde fabbricarli, per cui tutti lavorano per imitazione, o per modi incerti, e non fondati sopra esemplari bene studiati.

Nessuno ha trattato sulla costruzione dei violini, e non troviamo alcun cenno in veruna raccolta di cognizioni appartenenti alle Arti.

L'Abbate Bignon, presidente dell' Accademia di Parigi sino dalla sua fondazione, nell'anno 1702 affidò al signor Carrè di fare una descrizione di tutti gli strumenti musicali, e il signor Carrè per condurre con ordine una sì grande impresa cominciò da una teoria generale dei suoni, che applicò a ciascuno strumento in particolare, dopo d'averne descritta la costruzione e la pratica. Esso cominciò col Gravicembalo con tutte le notizie per la sua costruzione; ma queste non vennero pubblicate, nè la memoria preliminare sul suono, e molto meno riguardo alla costruzione del violino, e degli strumenti ad arco, per cui il piano della sua impresa fallì.

Trovasi negli atti della stessa Accademia dell'anno 1728 una memoria del S.^r Manpertuis in cui tenta di render conto in genere delle varie figure, contorni, ed aperture degli strumenti a corda, e con molta dottrina fa vedere come trovandosi in essi delle fibre lignee di varie lunghezze, per la loro figura e grossezza, queste consonano alli suoni variati, che si traggono dalle corde, e ne determinano la qualità e quantità. Ma da tutto questo studio niente risulta che assicuri la costruzione dei violini, tranne l'immitazione dei migliori originali che potrebbe dare nei suoni lo stesso prodotto.

Nell'Enciclopedia all'articolo *Violon* si trova una descrizione del meccanismo, con cui si conet-

tono i varii pezzi per la costruzione del violino, e del modo di addatarli alla forma, però non vi è alcuna parola intorno alle proporzioni nelle misure.

Nel libro stampato a Parigi nel 1780 col titolo, *Essais d'Étude Musique Ancienne et Moderne* in quattro grossi volumi in 4.^o, essendosi raccolto tutto ciò che risguarda alle ricerche pratiche sulla musica vocale ed istrumentale, non si fa menzione di alcun autore, che abbia insegnato di fabbricare violini. Nel libro suddetto si volle raccogliere tutto ciò che avesse relazione alla musica pratica antica e moderna, e così dallo stesso possiamo inferire, che sino a questi tempi nessuno abbia giammai pubblicato qualche cosa di determinato sull'arte di costruire violini. Anzi osserviamo che in detto libro alla pag. 309, tomo 1.^o sono descritte le proporzioni di un violoncello di Stradivario in un tal modo, che nessun artefice può lusingarsi d'avere una traccia sicura per la costruzione d'un altro simile. Sebbene gli autori di questa collezione abbiano con descrizioni e figure difusamente trattato degli strumenti antichi, e perfino dei Chinesi; del violino nessuno ha saputo riferire più di ciò che ci è indicato, e quindi ci danno un indizio probabile, che niente di metodico vi sia tra gli artefici in quanto alla memoria, che in seguito esponiamo.

Ma noi non ci siamo attenuti alle testimonianze dell'Autore riguardo alla riuscita dei suoi violini, nè di cercarne conferma dai possessori dei violini da esso fatti o ridotti secondo il suo metodo, e molto meno dalle asserzioni estese nel di lui scritto. Quindi abbiamo dal Consiglio ricercato il modo di conoscere l'Autore, e di chiamarlo

a determinate esperienze. Essendoci dal Consiglio Accademico conceduta detta facoltà, abbiamo pensato, che a giudicare d'un fatto d'Arte era necessario la compagnia di uomini esperti, e provetti nell'arte, come prescrisse il Consiglio stesso. Quindi abbiamo pregato il P.^{re} Maestro Ricci, ed il P.^{re} Giulio Meneghini allievo del celebre *Tartini* di assisterci in questo esame.

Il giorno 29 Maggio 1783 ci siamo radunati nella sala di Fisica esperimentale con li suddetti P.^{re} Ricci, e P.^{re} Meneghini, onde far prove di tre violini, il primo fabbricato di pianta dall'autore, il secondo ridotto secondo il di lui metodo, il terzo è di Tonon ridotto dallo stesso Bagatella secondo il suo metodo. Ascoltati li detti due Signori con attenzione la qualità, quantità e diffusione di voce cavata da questi strumenti, pensarono di ricorrere ad originali ed immediate esperienze mettendosi d'accordo coll'autore, onde si recasse a Venezia per provvedere due violini dozzinali, coll'oggetto di portarli qua, ed esaminato la qualità della voce, intraprendesse di riformarli secondo le sue regole. Così esso fece ed acquistò in Venezia due violini dozzinali nuovi, al prezzo di L. 20 cadauno.

Nel di 7 susseguente di Giugno, egli consegnò li due violini; i quali provati nel medesimo luogo dal P.^{re} Meneghini, ed ascoltati attentamente dal P.^{re} Maestro Ricci, colla nostra assistenza a varie distanze, si notarono la qualità di voce, quantità ed eguaglianza. Inciso poi il N.^o 1 sopra uno di questi violini, ed il N.^o 2 sopra l'altro, si consegnarono all'autore, il quale intraprese di ridurre il violino N.^o 1 a voce da concerto, ed il N.^o 2 a voce d'orchestra.

Nel giorno 17 Decembre dell'anno stesso l'autore riportò i due violini acconciati col suo metodo, e questi sonati dal P.^{re} Meneghini e Maestro Ricci alla nostra presenza nella sala medesima, risultarono perfezionati, buoni, e corrispondenti all'intenzione dell'artefice, che li riformò, come si dichiara nell'annesso scritto.

Affinchè in queste esperienze istituite per formar un giudizio di voci e suoni, si avesse una guida sicura, tanto nel di 7 Giugno, quanto nel di 17 corrente, si fecero prima sonare i tre violini provati nel di 26 Maggio: così nelle due giornate si ebbe un paragone, e il giudizio che veniva emesso dei suoni tratti dai violini era basato sopra una sicura esperienza.

Il parere risultò chiaro da questa esposizione. La memoria presentata dall'autore contiene un metodo pratico, nuovo, coll'esperienza dimostrato efficace, tanto per la riduzione dei violini fatti da altri, qualora ammettano le occorrenti riduzioni della grossezza del fondo e del coperchio, quanto per la costruzione di pianta, come rilevansi da quello che si provò di proprietà del S. P^{re}. Meneghini.

La convocazione deciderà, se sopra questi criterii, convenga all'Accademia autorizzare con la sua approvazione, o col premio un tale ritrovato.

SIMONE STRATICO

ALESSANDRO BARCA

Padova 26 Maggio 1783.

In questo giorno si sono provati a confronto i seguenti violini, e si giudicò da noi infrascritti nel modo qui espresso.

Un violino del P.^{re} Giulio Meneghini fatto di pianta dall'autore, secondo il metodo dell'autore stesso, e si giudicò un violino da orchestra, con voce che si difonde molto ed a molta distanza.

Un altro violino del P.^{re} Giulio Meneghini, riformato secondo lo stesso metodo, e si trovò di voce dolce da concerto ossia umana, non atta a difondersi molto come quella del primo.

7 Giugno 1783.

L'Autore della memoria sopra detta presentò due violini dozzinali acquistati in Venezia nella bottega d'Ignazio Ongaro al prezzo di L. 20 per cadauno, e si sono trovati di voce che poco si difondea, disuguale, nasale; gli acuti più forti dei bassi e senza qualità. Si marcarono col N. 1, e col N. 2, e si consegnarono all'Autore, perchè li riducesse secondo il suo metodo, a fine di provarli con il medesimo ordine.

Si commise anche all'Autore di notare le differenze delle misure, che incontrasse tra li violini suddetti, e quelli del suo metodo.

17 Dicembre 1783.

In questo giorno si sono prima fatti sonare i tre violini sopra indicati, cioè quelli del S. Me-

neghini, e quello di Tonon, poi si fece sonare il violino N.^o 1.^o, che l'Autore intese di ridurre a voce umana.

In questo violino l'Autore, abbassò le fascie di un grado.

Osservò che la larghezza è maggiore d' un mezzo grado di quello, che porta il di lui metodo.

Che l'impianto degli *f* è di $\frac{5}{4}$ di grado più distante di ciò, che porta il di lui metodo.

Le grossezze del fondo e del coperchio di questo violino le trovò mancanti verso il centro a confronto del resto: erano queste irregolari, e per altro dappertutto eccedenti il bisogno, sicchè si sono potute ridurre alle grossezze del metodo per la voce umana.

Nel violino N.^o 2 abbassò le fascie d'un grado per ridurle al suo metodo di voce argentina.

Nel mezzo riesce un grado più largo di quello che porti il metodo stesso sopra detto.

L'impianto degli *f* è mezzo grado più largo di quello che porti il metodo.

Le grossezze del fondo e del coperchio erano irregolari ed eccedenti, e perciò si sono potute ridurre alle misure del metodo per la voce argentina o d'orchestra.

Il violino segnato col N.^o 1.^o riuscì a nostro giudizio di voce umana detta di concerto, con meno quantità di quello al N.^o 2; ma di buona qualità, e con egualianza di voce nelle sue corde.

Il violino N.^o 2 riuscì di voce da orchestra od argentina, eguale di voce in tutte le corde, e di buona qualità.

Ambidue sommamente migliorati, e non confrontabili con le qualità rimarcate nelle prove.

Tutto ciò si è eseguito nel gabinetto dell'Università, ove si addimostra la fisica sperimentale, e lo attestiamo noi sottoscritti.

F. AGOSTINO RICCI Aff.mo quanto sopra } M. P.
GIULIO MENEGHINI Aff.mo quanto sopra }

AURES TE FIDIBUS JUVET OBLECTARE CANORIS

Storia dell'Autore

Avendo un giorno rotto il violino, lo portai ad accomodare ad un artefice, che il celebre M.^ro Tartini avea trattenuto in Padova. L'innato mio genio per le opere meccaniche, che mio padre sempre mi osteggiò, volendomi piuttosto applicato agli studii, forse spinto dal favorevole giudizio de'miei maestri, m'invogliò d'imitare quell'artista, e stretta amicizia con esso, senza manifestargli le mie intenzioni, lo osservai così attentamente, che infine senza saputa di lui intrapresi a lavorare da solo.

Essendo questi venuto un giorno a trovarmi, ed avendomi colto nella mia furtiva occupazione, se ne mostrò sorpreso, e quindi ogni qual volta mi portavo da lui, per gelosia solita degli artefici suspendeva il lavoro.

Contuttociò terminai il mio violino, se però tale potea chiamarsi quell'irregolare figura, che certo non ne poteva avere che il nome.

Nonostante non mi spaventai; ma subito ne feci un altro migliore del primo di figura e di voce, e poco inferiore a quelli del nostro fabbri-
catore, il quale valendo assai poco nella sua arte, in breve tempo fu costretto a sloggiare da Pa-
dova, e cercarsi altrove lavoro.

Il violino che servi di norma all'Autore

Un violino fabbricato da Antonio e Girolamo fratelli Amati, che io comperai da quell'artefice,

mi fece molta impressione; ed avendolo scomposto, e osservato attentamente in ogni sua parte, tentai di imitarlo; ma inutilmente, essendomi riuscito tutt'altra cosa che per le ragioni, che poscia mi scoprì la lunga esperienza.

L'occasione di servire per il corso di circa 30 anni il celebre M.^o Tartini accomodando i violini si a lui, che a tutti i numerosi scolari, che mandati anche da Principi concorrevano alla sua scuola da tutta Europa, mi fece capitare alle mani molti violini delli suddetti Amati, i quali da me esaminati attentamente mi offrivano sempre il contorno medesimo si in forma grande che in mezzana od in piccola; ma tutt'insieme a proporzione della grandezza una notabile differenza nell'altezza delle fascie, nella distanza degli *ff*, nella lunghezza del manico, e nella grossezza delle parti.

Tre misure dei violini d'Amati
e differenze trovate nel violino d'Amati

Questa osservazione m'interessò, e mi fece credere che quei celebri professori o fossero valenti geometri, o diretti almeno da qualche eccellente matematico; tanto più che nessuno de'loro scolari fece mai il contorno del suo maestro, nè adattò mai alla grandezza dello strumento le proporzioni di grossezza dai medesimi Amati costantemente osservate, come si può vedere esaminando i violini di Antonio Stradivario, Gianuario Ruggier, Ruggier detto il Per, Andrea Guarneri. Pensai dunque che li suddetti Amati osservassero regole fisse nella costruzione di questo corpo, si per rapporto alle grossezze, come ad ogni altra sua parte; tal che avendo

per avventura nelle mani due coperchi di questi Autori, l'uno mezzano e l'altro piccolo, incominciai a tentare di delinearne il contorno.

Il numero delle parti del violino è di tre

Ma avendo questo corpo tre parti, come si vede, cioè la parte superiore, ove si fissa il manico, la media, ove son collocati gli *ff*, e l'infima, a cui si attacca la cordiera, e si ferma il zocchetto, avveniva che si trovava una regola adattata alla prima parte, non reggeva essa per la seconda, e se reggeva per le due prime, non si poteva applicare alla terza, e quella, che a quest'ultima si confaceva, riusciva mancante per le altre due.

Consumai dieci anni in queste osservazioni, sacrificando quasi ogni giorno molte ore, e spesse volte e notti intiere, sicchè alla fine nel terminare dell'anno 1748 ritrovai il modo alquanto oscuro da rima, ma che in pochi giorni ridussi alla chiazzza che ora dimostrerò, di costruire con regola sa il contorno de' violini, che usavano li sudetti Amati. Trovato questo, m'applicai in progresso ad altre osservazioni da me poste alla rova in vari tempi, che spiegherò particolarmente d una ad una, tanto per facilitarne il lavoro, quanto perchè sia sicuro l'artefice di costruire regolarmente, per principi e non a caso, come hanno in ora moltissimi giudicato, qualunque istruimento 'arco buono e pregevole, potendo io assicurare, he chiunque sarà esatto esecutore di quanto preriverò, sarà certo di trovare quella qualità di oce che bramerà si argentina che umana; una uantità sempre sufficiente, ed una eguaglianza, iant' è possibile, in tutte quattro le corde: non

impegnandomi però anche dell'eguaglianza di ogni altra voce, che tasteggiando si cava, la quale dipendendo in gran parte dalla fibratura del legno, se si riesca di ottenerla, ne risulterà lo strumento perfetto e molto pregevole. Di tutto ciò sono certo per lunghissime fatte esperienze e ne ho già persuaso col fatto moltissimi valenti e celebri professori, al giudizio dei quali unicamente ci dobbiam riportare in simili materie, non curando gli altri, che per vana ambizione e per puro genio cavilloso senza pratica e senza principii si pongono francamente a giudicar delle cose.

Veniamo dunque alla regola inalterabile e costante di costruire qualunque corpo di violino, come di viola, violoncello e basso colle grossezze delle parti proporzionate alla grandezza dello strumento. Dimostrata una tal regola ricavata dal contorno usato dai signori Amati, soggiungerò un'altra regola di contorno, che in ogni sua parte regge in proporzione numerica, la quale io credo non tanto adattata al violino, quanto alli tre analoghi strumenti.

Regola esatta ed inalterabile per la costruzione e contorno

Si conduca una linea che rappresenta il diametro di quella lunghezza, di cui si vorrà fare lo strumento, che segneremo con le lettere XX. Essa si divida in 72 parti eguali, avvertendo bene, che questa divisione sia precisa ed esattissima, giacchè è la base fondamentale di tutta l'opera. Divisa adunque la nostra linea in 72 parti eguali, come alla tavola Fig. I.^a, si conducono sette linee trasversali; avvertendo bene che sieno perfettamente a squadra col diametro, onde il corpo risulti giusto ed esatto.

La prima passando cadrà nel punto 14, la seconda nel 20, la terza nel 25, la quarta nel 33, la quinta nel 43, la sesta nel 48, la settima nel 57. Ciò fatto torneremo al punto X ove è il principio del nostro diametro, e fatto centro in esso coll'intervallo di nove parti si descriveranno due piccoli archi. Poi trasportato il compasso nel punto 24 si descriveranno due archi XA, XB, che saranno limitati dall'intersezione dei due piccoli archi già descritti.

Poi nella trasversale 14 si trasporteranno due parti dal punto 14 in C, e facendo centro nello stesso punto C intervallo CB descriverassi un'altro arco di circolo sino alla seconda trasversale, che passa per il punto 20. Fatto lo stesso dall'altra parte, avremo descritta la parte superiore dello strumento. Venendo poscia alla trasversale 33, e collocato il compasso nello stesso punto 33, si segnino dall'una e dall'altra parte in E, E le due distanze 33 E eguali ciascuna a dieci e mezzo delle nostre parti, e segnando da E in F altre parti 15, avremo i due punti FF, che saranno centri di due archi di cerchio, che cogli intervalli FE, FE di parti quindici si dovranno descrivere per avere delineato il contorno della parte media dello strumento. Finalmente dal punto estremo 72 coll'intervallo di 9 parti si descrivono due piccoli archi, che passeranno per I, K. Quindi trasportando il compasso nel punto 40 si descriveranno due archi X'K, X'I, che verranno limitati dall'intersezione dei due archi superiormente descritti. Poi venendo alla trasversale del numero 57 si segnino in essa dal punto 57 in L, L parti sei, ed altre parti tre da L in M da ambedue le parti, e facendo centro, in M ed M coll'intervallo

dall'una parte M K, e dall'altra M I si descrivano i due archi K N, I N. Indi fatto centro in L coll'intervallo L N si descrivano gli altri archi di cerchio N O, N O sino al punto O, in cui dall'arco si taglia la trasversale del numero 48. — Così sarà perfezionato tutto il contorno; e questa figura delineata sopra una tavola di sufficiente grossezza servirà di forma e modello per lo strumento.

Dei Zocchetti

Ognun sa che alla parte superiore ove si fissa il manico, si colloca il zocchetto, come pure un altro se ne pone ove si attacca la cordiera, ed altri quattro alle laterali ove si formano le punte, che vengono a rappresentare un C. Il zocchetto superiore dovrà farsi largo dieci delle nostre parti, e grosso quattro; il zocchetto inferiore sia grosso quanto il superiore, ma largo solo otto parti, ed eguali a questo inferiore sieno in grossezza e larghezza i quattro zocchetti, che si collocano da una parte e dall'altra della trasversale 20 alla 25, e dalla 43 alla 48.

Delle fascie

Sopra questi quattro zocchetti si attaccano con colla le fascie delle quali ora è tempo di parlare. L'altezza di queste dalla parte inferiore ove stanno fermate le corde deve essere di sei parti ed un quarto, e di sole sei parti alla parte superiore, ov'è inserito il manico. Dovranno perciò calare insensibilmente venendo dalla parte inferiore alla superiore, la quale insensibile obliquità, che in tutta la lunghezza non è che di un quarto

d' una delle nostre parti, dovrà essere regolarmente distribuita per tutta la lunghezza, onde si possano con aggiustatezza adattare fondo e coperchio.

Qui si avverta per altro che la misura dell'altezza da noi assegnata alle fascie del Violino e Viola, si dovrà alterare negli altri strumenti Violoncello o Contrabasso. L'altezza delle loro fascie nella parte inferiore sia di dodici parti ed un quarto, e diminuite insensibilmente di un grado nel venire dalla inferior parte alla superiore, sieno di parti undici ed un quarto al luogo del manico.

Grossezza delle tavole

Giunti a questa parte del lavoro, e adattate le fascie sulla nostra forma, o modello, si segneranno e si contorneranno dietro ad esse il fondo ed il coperchio. La grossezza delle tavole che devon servire a quest'uso sia di quattro parti, avvertendo però di tenere alquanto più grosso il coperchio, perchè dovendo essere questo di legno più tenero, nel lavorarlo cede alcun poco e si abbassa. Preparati questi due pezzi prendasi una tavoletta (Fig. 3) larga circa due dita, grossa poco più d' un regolo, o riga, e lunga precisamente quanto la forma che si lavora.

Della convessità delle tavole

Divisa questa per metà si segni nel mezzo il punto B distante dal lembo tre delle nostre parti, e triplicato il diametro, onde sieno parti 216, col compasso allargato a questo intervallo, si segni sopra questa riga da un capo all'altro un arco

di cerchio A B C che passi per il punto B. Tagliate le due parti superiore ed inferiore che sopravvanzano, resterà la sola parte concava A B C, che servirà di sagoma o profilo per lavorare e condurre la esteriore convessità dei due pezzi, cioè del fondo e del coperchio, le quali convessità a questo modo risulteranno esatte e resistenti al peso.

Degli *ff*

Veniamo alla collocazione degli *ff*. Per la descrizione, grandezza e posizione di questi fà duopo osservare le seguenti norme. La loro lunghezza è di gradi 15 misurati nel diametro. Il taglio trasversale dei medesimi deve cadere nella loro metà superiore, e nel punto 40, cioè nella retta perpendicolare al diametro, che passa per questo punto. La distanza da un taglio all'altro sia gradi 15, la larghezza de' tagli gradi $1\frac{1}{2}$. Abbiano al di sopra il loro principio a gradi $32\frac{1}{2}$. Il centro de' fori rotondi all'estremità cada al grado 34, il raggio di detti fori sia gradi uno, e la distanza dellì centri di detti fori sia gradi 8. Al disotto il centro de' fori, che dovranno essere di 2 gradi di raggio, sia al grado $45\frac{1}{2}$, la loro distanza di gradi 22, e cada il centro al grado 47, tutto l'*f* poi finisce al grado $47\frac{1}{2}$.

Del Manico

Riguardo al manico si noti, che è di parti 27, nè più nè meno deve essere la misura della sua lunghezza, che s'intende avere il suo principio dal punto ove termina inferiormente la cassa che

contiene i Bischeri, ai quali si attaccan le corde. Credo conveniente di soggiungere a questo luogo il modo di piantare il manico stesso, acciò sia collocato si per la dirittura, che per la posizione in maniera che non venga ad essere eccedentemente avanti o indietro, e che passi una competente altezza di tastatura, stante che il manico sempre cede per la tensione delle corde; e così per quanto cedesse non vi sarà bisogno di rimetterlo.

Modo di piantare il Manico con solidità

Si faccia un traguardo di metallo della forma e grandezza descritta nella tavola II, figura 1, e spiegata nella figura 2, nella quale è delineato, come lo si vede guardandolo per la sua faccia inferiore, e nella figura 3, come si vede per la sua faccia superiore; mostrando poi la figura 4, la figura e lunghezza della vite a, g, e dell'uncino F veduto da un lato, ovvero F veduto di facciata. Queste figure serviranno di direzione per costruire il detto strumento, nè serve farne una più lunga descrizione per gli uomini pratici de' meccanismi adattati alle arti. L'altezza di esso traguardo, o della posizione segnata O L, o 1, nelle figure 1, 2, sia di cinque gradi. Ciò sia però detto riguardo al Violino e Viola, perchè per il Violoncello la sua altezza sarà di gradi 9, e per il Contrabasso di gradi undici. Quindi per ciascuno degli strumenti si dovrà far lavorare un diverso traguardo costrutto coll'altezza della lamina O L, o 1, sua propria. La lamina che deve appoggiare sul zocchetto deve esser segnata nella sua mezzaria sì al disopra che al disotto, come è notato colle lettere p nelle figure 1, 2, 3, e questa

mezzaria deve cadere sul mezzo del zocchetto, cosicchè l'uno coll'altro si combacino. Ciò fatto si chiuderà con la chiave a vite a, g, sicchè stia fermò. Il manico deve esser segnato con una linea retta, che divida la di lui larghezza in due parti, e coll'aiuto d'una riga si metterà questa linea in direzione col taglio del traguardo p. Dove finisce la detta linea del manico incomincia la cassa che contiene i bischeri, a cui si attaccano le corde, dovendo il manico tra questi due punti avere, come abbiamo detto la lunghezza di parti 27. S'avverta di far incontrare perfettamente la detta linea con i due tagli del traguardo in dirittura, adoperando anche la riga in taglio, che si dovrà appoggiare egualmente sopra il manico, procurando d'essere in ciò diligentissimo, mentre il poco più poco meno fa una notabilissima differenza.

Ma la parte più essenziale dello strumento è certamente la voce, la quale da altro non dipende che dalle oscillazioni. Tutte le esperienze da me fatte col distribuire ed imprimere nel legno varie figure, mi hanno insegnato non esservi figura migliore a quest'uopo della circolare che è anche la più pronta e facile da eseguire. Fatto centro nel punto 42 tre circoli si descriveranno, l'uno coll'intervallo di parti quattro, il secondo col raggio di parti otto, il terzo col raggio di parti dodici.

Grossozza delle tavole

Nella circonferenza del circolo maggiore tav. I, fig. 1, si segni a b eguale alla metà d'una parte, e divisa per mezzo in x si conduca x 42, e dove questa taglia la circonferenza del circolo minimo, che

passa per i punti 38, 46, si applichi all'uno e all'altro lato mezza parte, onde s'abbiano i punti d c, che servono a condurre le linee a c, b d, le quali colla loro convergenza daranno la sagoma, secondo la quale deve essere tirata la grossezza di quella parte di fondo, ch'è compresa dal massimo cerchio che passa per i punti 30, 54. Il rimanente del fondo sino alle fascie sarà uniforme costantemente, ed eguale ad a b segnata nel circolo maggiore, eguale cioè alla metà d' una parte. Che se vicino alle fascie la grossezza fosse minore di a b, anzi se non fosse maggiore della metà di a b, sarà meglio e produrrà migliore effetto di quello che se fosse eguale o maggiore. Il coperchio poi deve essere lavorato tutto uniforme ed eguale, e la sua costante e precisa grossezza deve essere la metà d' una delle parti 72.

In questo modo avremo la voce umana. Volendo poi ottener l'argentina si farà nella seguente maniera. Costrutto il fondo quale l'abbiamo determinato per la voce umana, si lavori il coperchio come ora propongo. Facciasi centro in mezzo al coperchio stesso, cioè tra un taglio e l'altro degli *ff*, che viene ad essere il punto 40, e coll'intervallo di tre parti si descriva un circolo, il cui diametro risulterà di sei parti. Il legno di tutto questo circolo sia ridotto alla grossezza di due terzi d' una delle nostre parti, e dalla circonferenza di questo circolo sino al taglio degli *ff* si assottigli il legno gradatamente, conducendo tanti circoli per scala in modo che al luogo degli *ff* abbia la grossezza della metà d' una parte, la qual grossezza poi dovrà continuare sino alle fascie. Questo metodo darà la voce argentina, e le quattro corde eguali nella corrispondenza della voce. Si

avverta per altro che la grossezza di mezzo grado assegnata al coperchio ed al fondo in quei tratti che abbiamo detto, ha luogo soltanto nel Violino e Viola, mentre negli altri strumenti Violoncello e Basso, conservata la stessa sagoma di grossezze nello spazio compreso dai circoli, in tutto il tratto poi fuori di questi cominciando dall'estremità dell'ultimo circolo sino alle fascie dovrà la grossezza diminuirsi insensibilmente, e ridursi ad un quarto di grado, e non alla metà, come abbiamo detto del Violino.

L'esecuzione delle leggi sinora spiegate, sta delineata a quel modo che si può nella tavola II, e figure 6, 7, 8. La forma e lunghezza del manico è esposta con la solita misura nella figura 5. La figura 6 dimostra una sezione del fondo fatta secondo il diametro maggiore dello strumento, e la degradazione delle grossezze giuste le regole esposte nella memoria. La figura 7 dimostra una sezione del fondo fatta secondo la larghezza dello strumento nel punto della massima grossezza; con le degradazioni, di cui si diedero le regole nella memoria. La figura stessa indica le grandezze dei zocchetti, che si mettono ai quattro angoli dello strumento, e sotto il fondo ove sta attaccato il bottone per la cordiera, e nella sommità dove s'attacca il manico. La figura 8 dimostra la curvatura e la grossezza del coperchio con le misure degli stessi moduli, o parti in cui s'è divisa la lunghezza dello strumento.

Altra forma di Contorno

Mi resta ora soltanto di soggiungere l'altra forma di contorno da me promessa sin dal prin-

cipio, e che la esperienza mi ha insegnato riuscire egualmente pregevole quanto all'uso ed all'effetto. Si ottiene questa collo stesso progresso di operazioni, che abbiamo suggerito per la prima, a riserva della mutazione di alcuni punti, che indicherò, e per mezzo di questa avremo una proporzione numerica in tutte le trasversali. La prima di queste trasversali D D dovrà condursi per il punto 15. Le altre tutte per i soliti punti del primo metodo, tavola I.^a (Fig. 2). Nella prima trasversale D D si prenda dall'una parte e dall'altra uno de' nostri gradi, e si segni C, C, e fatto centro in C coll' intervallo C A si descriva un arco di cerchio A D; e similmente fatto centro nell'altro punto C coll' intervallo C B si descriva l'altro arco B D. Questi due punti A, B si determinano come sopra nel primo metodo. Indi fatto centro nel punto 13 coll' intervallo 13 D si descriverà l'altro arco di circolo da ambe le parti sino alla trasversale E E. Nella trasversale che passa per il punto 33, prese come nel primo metodo dal punto 33 parti 10 e mezzo, e segnati due punti G, G, si prendano G H, G H eguali ciascuna a parte 13, e fatto centro in H, H si descrivano da ambe le parti gli archi di cerchio I F, I F tra le trasversali F F, I I. Poscia fatto centro nel punto 40 coll' intervallo dallo stesso punto sino a 72 si descriva l'arco di cerchio K L. Si misurino in questo arco da K fino a 72 parti $16\frac{1}{2}$, ed altrettante da 72 verso L, ed in questo modo saranno determinati i detti punti L, K. Finalmente nella trasversale che passa per 57 si prendano parti sei da ambe le parti e si segnino M, M, e fatto centro in questi punti cogl' intervalli M L, M K si descrivano i due archi L N,

K N. Così avremo descritto il contorno, e quando tutte le operazioni sieno esattamente eseguite, la prima trasversale D D sarà di parti 33, la seconda E E di parti 30, la terza F F di parti 27, la quarta G G di 21, la quinta I I di 30, la sesta N N di 36 e la settima di parti 42. Il centro poi della maggior grossezza dovrà essere al numero di 42, come nel primo metodo. Di tutte queste misure io non posso intraprendere di dare una teoria dimostrativa, ma posso bene addurre in loro conferma l'effetto buono costante, che da queste e dalle prime è uniformemente risultato nella costruzione degli strumenti.

OSSERVAZIONI SULL'USO DELLE REGOLE SOPRADDETTE

Prima di tutto avverta l'artefice, che nell'adattare e determinar le grossezze conviene essere molto circospetto sul modo di adoperare il compasso, mentre dalla stessa posizione della mano, se non sarà attentissimo, verrà ingannato.

Della Catena

Dalla parte della corda bassa, come ognun sa, sia posta la catena, e questa deve essere egualmente distante dalla metà tanto sopra, che sotto e a retta linea. Il mezzo di questa catena deve cader dirimpetto al taglio degli *ff*, dove si colloca il ponticello. Non sia molto grossa e sia posta distante dal foro superiore dell'*f* poco più d'un quarto d'una delle parti 72. Abbia essa la lunghezza di parti 36, e non più, e sia collocata in modo, che spinga all'insù, acciò obblighi il coper-

chio a non cedere con tanta facilità, mentre posta altrimenti, lo stesso peso delle corde la farebbe cedere.

Delle Controfascie

Le controfascie nulla contribuiscono alla voce, nè ad altro servono che a tenere il coperchio ed il fondo, onde facilmente non si stacchino, o scollino. Fa duopo dunque, che sieno bene ed egualmente incollate alle fascie. Si dovrà anche avvertire d'incollare il coperchio con colla leggiera per poterlo aprire quando abbisogni, e levarlo con facilità, mentre, essendo formato di legno assai tenero, con somma facilità resta pregiudicato rompendosi, o restandone qualche parte attaccata alle fascie.

Dell' anima

Terminato che sia lo strumento conviene introdurre per gli *ff* quel piccolo legnetto in piedi, che ognuno della professione conosce, e chiamiamo anima. Questa deve esser posta tra il punto del centro al di sotto, ed il piede del ponticello al di sopra, nè al disotto dovrà uscire dal primo circolo, nè al di sopra dal piede del ponticello. Sia perpendicolare, e non molto sforzata. Vi vuole grande pratica nel maneggiarla per trovare il punto preciso, ove deve essere collocata, perchè la posizione di essa un poco più avanti, o poco più indietro decide molto sì per la quantità della voce, come per l' uguaglianza delle corde.

Del Ponticello

Il ponticello similmente sì per la sua costruzione, come per la sua posizione più avanti o più

indietro può generare somma alterazione; e perciò il maneggio dell'anima e del ponticello esige grande pratica e diligenza, essendochè dall'una e dall'altro non posti al debito luogo un buon Violino può molte volte comparire cattivo.

Sulle qualità del Legno

Varie attenzioni similmente conviene avere nella scelta del legno. Il più vecchio sarà generalmente sempre migliore, quando sia tagliato almeno tre anni prima, e custodito in luogo asciutto, onde non contragga umidità. Avvertasi per il fondo, che non sia molto duro, e sia senza nodi. La parte del legno verso la corteccia che sta esposta alla forza del sole è da me giudicata la migliore, quando però non sia molto dura. Infatti generalmente la durezza e la consistenza deve esser mediocre, guardandoci dalle due estremità o di eccedente durezza, o di troppa floscezza e sbratezza egualmente nocevoli alla oscillazione, e producenti una voce muta e soffocata, tenua di quantità, ed ingrata di qualità. Sfuggasi anche il legno che diciam sobbollito, ed il tarlato, mentre per l'effetto sono questi pure simili ai primi. Avvertasi ancora, che il legno si del fondo, che del coperchio sia tutto dello stesso albero, giacchè avendone io incontrato alcuni, che particolarmente nel fondo erano stati costrutti di due pezzi diversi, quantunque della stessa specie, osservai costantemente, che non riescono. Si noti, che le precauzioni che riguardano il legno devono essere esattamente osservate nel legno del fondo, essendo il fondo una parte da cui dipende le qualità dello strumento. Tutti i buoni maestri di questa pro-

fessione si sono serviti dell'Acero per il fondo, fascie e manico, e dell'Abete per il coperchio. Si faccia però, che quest'ultimo non sia di scorza, ma di quarto come si dice, ed in questo si ponga molta attenzione, trovandosene di tenerissimo, il quale è sempre cattivo. Ve n'ha ancora di gentilissimo, nel quale però il legno di mezzo tra una fibra e l'altra è tenerissimo, e questo ancora si fugga perchè pessimo per il nostro uso. Si avverta in fine che sia di uniforme resistenza, sonoro, consistente mediocremente per quanto porta la qualità della sua specie.

Vengono poi citati molti nomi di professori di Violino che fecero riparare e costruire Violini secondo le regole esposte a voce umana, ed a voce d'orchestra, che quasi tutti ottennero un favorevole risultato: e così l'accademia di Padova gli accordò il premio come da relazione testuale, che qui sotto letteralmente trascriviamo (1).

(1) Lichtenthal (Dizionario della musica, Milano 1826) porta una traduzione tedesca di questo saggio fatta dal Schauun, ed impressa in Lipsia nel 1806, con tipi Kühnel.

PREMIO CONFERITO AL BAGATELLA

Saggi scientifici e letterarii dell'accademia di Padova.
Tomo II, Padova 1789, pag. XXXIX.

Nel 1784 fu assegnato il premio accademico di zecchini 30 al sig. Antonio Bagatella Padovano inventore d'un nuovo metodo comprovato con replicate esperienze di costruire i Violini, Viole e Violoncelli per modo che riescano di voce umana ossia di Concerto, e di voce argentina ossia da Orchestra. L'autore procedè nel suo metodo per via di fatto. I Violini detti di Amati sono riconosciuti generalmente per ottimi dai professori di musica, ed i conoscitori li comperano a caro prezzo, ma niuno finora s'era avvisato di cercar le leggi costanti della loro costruzione in forza delle quali producevano il bramato effetto, e quindi gli artefici lavoravano a caso. Il signor Bagatella prese ad analizzare praticamente le misure d'essi Violini, e con quest'analisi gli riuscì di ridurre a metodo certo e da eseguirsi colla riga e il compasso tanto la figura del contorno, quanto le grossezze del fondo e del coperchio, la posizione del manico, dell'anima, della catena, del ponticello, degli *ff.* Molti strumenti lavorati di pianta dal medesimo signor Bagatella con queste norme, e molti altri viziosi o imperfetti ridotti secondo queste regole ad ottima qualità, attestano per con-

senso de' più accreditati professori di musica la certezza ed il pregio del nuovo metodo,

Benchè il metodo di procedere del sig. Bagatella non fosse scientifico, non essendosi da lui recata veruna ragione, per che le indicate misure debbano produrre tal suono, pure i Deputati dell'accademia non esitavano ad assegnare il premio a quest'invenzione.

1.º Le arti cercano l'effetto e non la causa, ch'è oggetto della scienza, nè si curano del perchè; ma del come.

2.º Perchè incominciando dai più piccoli e più volgari strumenti di musica sino ai più grandi non si ha veruna certa e dimostrativa teorica intorno alle leggi della loro costruzione, e quindi la riuscita loro è sempre incerta rispetto alla qualità e quantità di voce, che se ne trae e all'egualanza della medesima ne' vari suoni. Nè in verun libro o collezione di questa specie si trova pienamente ed esattamente descritta l'arte di fabbricare ad uno ad uno i detti istromenti, e molto meno i Violini, come i signori Deputati mostraron ad evidenza coll'esame delle opere più celebri relative alla musica instrumentale (1).

Della vernice del Violino, di cui il sig. Bagatella non dà alcun cenno

Della vernice, che si deve dare ad un Violino, a mio vedere, il pregio principale si è, che deve

(1) Le presenti ricerche riferibili ad Antonio Bagatella ci vennero procurate dal N. U. Vincenzo Brunelli B. netti di Padova amatore di musica, ed esimio professore d'organo e piano forte.

coprire e penetrare nel legno, lasciare la minor grossezza possibile, unendo la maggior durata.

In prova di quanto diciamo, prendete un Violino senza vernice, applicatevi dei pezzi di carta nelle volte esteriori del coperchio, oppure della sabbia. Sonatelo, la carta salterà via, la sabbia si unirà più presto di quello che fa, quando lo strumento è inverniciato. A mano a mano che la vernice cresce in grossezza, diminuisce il moto delle cartoline della sabbia, e così le onde sonore scemano di forza nello scotimento di tutte le pareti dello strumento. È un fatto che la maggior parte dei Violini sono inverniciati con vernice a spirito. Da taluni poi si dice che gli antichi artefici possedevano un segreto nella composizione della vernice, e che al presente non è possibile imitare; questo è ciò che non credo. L'esperienza insegna che, quando io prendo due pezzi di tavola di abete, applico sopra di essi della vernice ad olio od a spirito, uno di questi lo ripongo in un cassetto chiuso, e l'altro lo lascio all'aria aperta pel corso di un anno, fate il confronto se la vernice è eguale a quella, che giammai fu esposta all'influenza dell'aria, in confronto dell'altro che sopportò tutti gli influssi dell'atmosfera. Come è dunque possibile, che nei Violini coperti di vernice che contano duecento, duecentocinquanta, trecento anni, maneggiati in ogni senso, molte volte rotti, riattati, ed anche ritoccata in qualche parte la vernice, questa che il tempo volatizzò, il legno che assorbì le parti più omogenee a lui, si possa determinare che nessun chimico od artefice sia capace di ritrovare il segreto che essi adopravano? Da ciò si conclude che la maggior parte dei Violini sono inverniciati a spirito, e che la miglior

vernice è quella, che copre e penetra colla minima grossezza, e che lascia intravvedere appena le fibre del legno e che resiste di più; e così il Violino, quando viene sonato, non vengono impediti le onde sonore, a poter scuotere le fibre del legno, in una parola, come nulla vi si fosse sovrapposto.

E. F.

Esperimenti della Casa Vuill'aume di Parigi risguardante il legno per la fabbricazione degli strumenti ad arco.

Al giorno d'oggi viene agitata la questione se può essere possibile di prevenire artificiosamente l'influenza dell'età del legno, e di fornire il Violino, fin dal primo principio della sua costruzione, di tutte le eccellenti qualità, che fino ad ora sono soltanto il frutto del tempo e l'uso della mano dell'artista.

Per giungere a questo risultato vennero eseguiti diversi esperimenti. A Vuill'aume venne in mente di rendere il legno simile a quello degli antichi Violini con chimiche preparazioni. Difatti quegli strumenti fabbricati con quel legno si distinguono pel loro magnifico suono del tutto italiano; ma questa qualità non si conserva molto a lungo, quindi perdono del loro valore.

Auguriamo all'officina Vuill'aume di continuare nelle sue esperienze, giacchè quando meno si pensa, si può rinvenire quell'espeditivo o combinazione che in centinaia d'anni restò sconosciuta. Il sig. Vuill'aume, fornito di una volontà ferrea

a qualunque costo con dati scientifici si è sempre sforzato di riuscire nella costruzione degli strumenti ad arco; e noi non sappiamo a quali norme esso siasi attenuto « certo è che chi si servi del calcolo sopra additato, portata più in corto od in lungo la scala, fabbricò qualunque istromento ad arco. Dipende poi dalla lavorazione, dal legno, dalla vernice; infine come abbiamo detto, l'uso è quello che gli dà la pastosità.

E. F.

Gemiinder-Americano fabbricatore di strumenti ad arco

Vi fu anche ai giorni nostri l'Americano Gemiinder, che portò all'apogeo la costruzione del Violino: e questo strumento da lui costruito venne esposto all'Esposizione di Vienna sotto il nome di Violino Imperiale. In un opuscolo lo stesso Gemiinder non solo dichiara di aver pareggiato il suo Violino a quelli di antichi celebri autori italiani; ma anche di avere in quelli scoperti dei difetti, che egli nel suo Violino emendò. Questo strumento è una copia esatta di quelli dei Guernieri. Sebbene abbia una bellissima forma ed un suono eccellente, pur tuttavia a quali regole esso si sia attenuto per la fabbricazione noi non sappiamo: si teme però che anch'esso abbia usato dei processi chimici pel legno già usati dal sig. Vuillaume: questi processi poi sono di poca durata: perocchè dopo poco tempo riprendono la loro primitiva voce.

Affine di dare imponenza alla sua scoperta, mise in vendita pel prezzo di franchi 50,000 scusate se è poco) per rimanere in relazione con nome già sopradetto.

Dette informazioni furono tratte dal Giornale: **Esposizione Universale di Vienna.**

E. F.

DELLA PREPONDERANZA DEL VIOLINO NELLA MUSICA D' INSIEME E DELLA NECESSITÀ DEL QUARTETTO

Il quartetto con strumenti a corda forma nella musica d'insieme, per così dire, l'aristocrazia degli strumenti ad arco. È incontrastabile che la più perfetta ed importante unione dell'effetto orchestrale sempre si ottenne mediante gli strumenti a corda.

E sebbene oggi gli strumenti a fiato abbiano acquistata una certa superiorità, sì per le nuove trasformazioni, alle quali di recente andarono soggetti, sì per la facilità di sonarli in breve tempo, non presentando essi che poche difficoltà in confronto di quelli ad arco; nulladimeno oggi chi non è molto addentro rapporto gli effetti della musica, dell'intonazione e della conoscenza di detti strumenti, ritiene che questi ultimi abbiano un predominio relativo all'epoca di Beethoven.

Per quanto si rimpasti la musica, o specialmente il quartetto con strumenti ad arco (1), il Violino avrà sempre il primato, che nessun altro strumento gli potrà nè togliere nè contrastare,

(1) Il quartetto è composto di due Violini, Viola e Violoncello, conviene che la musica sia scritta e concertata in modo, che una parte dipenda sempre dall'altra. Quando poi il primo Violino sostiene il discorso dal principio sino al fine, in allora si chiama sonata pel Violino con accompagnamento di un secondo Violino, Viola e Violoncello.

to per il bel suono, quanto per l'estensione della scala, per la varietà degli effetti allegri e melanconici, che se ne possono ricavare, per l'espressione, che può dare il sonatore a ciò che seguirisce; in fine pel diverso carattere delle sue orde, secondo le varie pressioni dell'arco, e dell'articolazione, per cui si ottiene anche l'agilità, o striscio ed il tremolo; tutti questi pregi gli portarono il nome di Re degli strumenti, certo di non essere detronizzato da alcun altro strumento inventato a tutti li giorni nostri.

Il Violino è la prima donna, per così dire, dell'orchestra, giacchè essendo fra tutti gli strumenti il più perfetto per l'intonazione e per l'emissione delle note, potendo sempre seguire in qualunque circostanza la voce umana, perciò troppo necessario si è che il sonatore prima di dedicarsi alla partita dell'orchestra, ben si addentri al quartetto.

I vantaggi che il suono del quartetto porta allo studente, che desidera addivenire un bravo professore, sono incalcolabili.

I.^o L'intonazione, onde il sonatore si perfeziona.

II.^o Il modo col quale un sonatore si deve contenere nell'accompagnamento.

III.^o La pratica, che il sonatore forma nel leggere la musica all'improvviso.

IV.^o L'espressione, che alla musica secondo le circostanze convien dare.

V.^o Il ritmo riguardo al sonatore.

VI.^o Dell'eguaglianza nel suono.

VII.^o Dell'abbellimento e del modo d'usarne.

VIII.^o Dell'esercizio della musica classica e specialmente del quartetto, per chi vuole riescire un bravo compositore.

IX.^o Il tempo di cui si rende padrone, e che ogni sonatore deve bene avere in mente, per potere addivenire anche un bravo direttore d'orchestra.

Noi queste singole proposte cercheremo di svolger con la massima chiarezza ed evidenza, affinchè gli amatori e studenti del Violino abbiano norme fisse, senza delle quali giammai si giunge alla conoscenza del bello nella musica degli autori classici.

L'intonazione

Qualunque sia lo strumento a cui uno si dedichi, tutte le sue mire devono essere dirette all'intonazione, e specialmente negli strumenti ad arco.

L'intonazione adunque è la proprietà dei suoni, la quale fa sì che differiscono l'uno dall'altro, essendo alcuni più gravi, ed altri più acuti, che tutti uniti formano un accordo perfetto.

Ma come si potranno dare precetti e norme sopra una materia, di cui solo l'orecchio può essere giudice? Siccome li suoni musicali si succedono in pratica con tale rapidità, che poco danno luogo alla riflessione, così inutili riescono tutti li precetti. Nè io nè altri saprebbero additare leggi per l'acquisto di una perfetta intonazione; egli è certo che miglior di ogni precetto si è che uno sia dotato dalla natura di un buon orecchio e sensibile, per ultimo un bravo professore, che sia pronto ed esatto a correggere lo studente sino dal principio, non lasciando sfuggire, anche le più piccole stonazioni: e pur troppo è quasi comune

errore il credere, che ogni mediocre maestro sia capace ad impiantare un allievo. È anzi nei primi studi, che si fa assolutamente necessario un bravo maestro, acciò egli ratifichi l'intonazione dello studente, e glie ne faccia sentire la precisa nota: mentre se si abitua l'orecchio alla stonazione, l'organo dell'udito si vizia, perde l'idea della buona intonazione, e resta inabile a capire i suoni stonati dagl'intonati.

Per cui l'indefesso studio e pazienza converrà sia messo in pratica, giacchè è incontestabile che anche poca cosa bene intonata arreca diletto e piacere; ma per quanta difficoltà si possa eseguire, o per quanto belle sieno le composizioni, allorchè sono stonate, si rendono insopportabili agli ascoltanti.

Parmi di sentire a ridere i poco accorti sonatori, specialmente quelli che sono materiali, e che suonano per pratica non avvezzi a riflettere ai veri principi dell'arte loro, pongono in ridicolo e dileggio tutto ciò, che è fuori del cerchio delle loro idee, e fuori di portata del loro corto intendimento.

Essi ci vorrebbero confutare con un fatto creduto da loro evidente; dicendo che col dar retta a tutti questi precetti ed a queste inezie, giammai si troverebbe l'intonazione. Sebbene l'argomento sembri stringente; pur tuttavia nulla prova. I suddetti hanno intonato ed intonano, non avendo mai fatto attenzione alle piccole differenze, e l'inviechiata pratica supplisce in loro alle teoriche speculazioni, o con quella sono riusciti a tal punto, che senza riflessione le dita vanno quasi con matematica esattezza a premere le corde nei dovuti luoghi, di cui ne risulta una perfetta in-

tonazione. Ciò non prova che il teorico non abbia maggiori vantaggi sopra del semplice pratico, poichè, oltre di conoscere l'origine dell'intonazione, abbrevia di molto lo studio per l'acquisto perfetto di essa.

Non si creda che ciò si scriva con intendimento di spaventare lo studente.

L'esperienza c' insegna che si sentono due eccellenti cantanti, o due valenti sonatori, l'uno de' quali ci desta meraviglia, mentre l'altro s'insinua nell'animo e ci inebria di piacere. Donde nasce la differenza nei due soggetti, da noi reputati eccellenti ambidue; se non da una precisione più o meno grande d' una perfetta intonazione centrale? Qual cosa ha più di potente la musica, per operare incantesimi della vera distanza dei suoni e del loro preciso rapporto?

Adunque il secreto di quelli, che giungono a commuovere gli animi degli ascoltanti in modo da rendersene padroni, si è di una quasi matematica precisione d' intonazione, ed è appunto in ciò che consiste la forza della musica. Perciò quei sonatori pratici s' ingannano nel credere che tutti li semitonni sieno d' una eguale distanza, e che non sia necessario il conoscere la giusta proporzione degl' intervalli: perocchè da ciò dipende tutto il merito dell' intonazione.

Ora conviene parlare del temperamento musicale, il quale consiste nel non praticare tutti gl' intervalli nel loro originario punto di perfezione, come li presenta la natura della Scala Armonica; ma nel prendere ora in questo, ora in quest' altro qualche cosa della loro acutezza o gravità. Difatti l'esperienza dimostra che, accordando le terze maggiori o minori, le quinte e le quarte nell' ori-

ginario loro punto di perfezione, allorchè si arriva ad un dato termine, s'incontra un difetto o di troppa eccedenza, o di troppa mancanza; dal qual difetto ne viene la necessità di temperare questo o quel suono, ad oggetto di combinare vicendevolmente gl'intervalli di un modo coll'altro, il cui risultato viene detto temperamento. Ed è in forza di questo, che gli accordatori di Pianoforte, o d'Organo fanno sì, che un tasto nero serva di diesis al tasto bianco inferiore, e di bemolle a quello superiore, benchè questi due suoni dovrebbero essere diversi.

Sebbene il temperamento sia indispensabile sopra gli stromenti ad accordatura stabile, come l'Organo, il Pianoforte, l'Arpa ecc., Rameau, Vogler, Pizzati, Assioli e molti altri trattarono del modo di temperare i suoni ed accordare il Pianoforte con tal metodo. Perchè adunque voler guastare il dolce effetto della vera intonazione sopra gli strumenti atti per loro natura ad eseguire ogni più minuto intervallo, come sono in loro natura gli strumenti ad arco? Si faccia accompagnare un bravo sonatore di Violino o Violoncello da un Pianoforte ben accordato, in certi toni carichi di accidenti, come Si mag. ♯ Mi mag. ♯ La ♭ Fa min. ♭ si accorgerà ben tosto che sarà costretto, per l'unione, scostarsi dalla intonazione consueta, ed adattarsi alle imperfezioni del Pianoforte, che oggi questo strumento è difuso quasi in ogni casa, buono o cattivo, accordato o scordato tutti lo possiedono, e fa sì che il cantante, che sopra di esso impara l'intonazione, va soggetto ad averla sempre equivoca. Ed è pel perniciosissimo abuso di studiare al Pianoforte, che si sentono pochi cantanti ad intonare. Ed è ben di

rado che questi strumenti sono bene accordati, anche quando devono servire pel suddetto ufficio: ed in allora non si tratta più di comi di altri minori intervalli; ma di mezzi toni intieri. Ed in allora povera musica, poveri cantanti, povero maestro! Ma per non entrare nell'altrui messe, torniamo al nostro proposito.

Se dunque il temperamento non è sul Violino ammissibile, od almeno è più ristretto degli strumenti ad accordatura stabile, intonate voi un coma? Nè io, nè altri saremo capaci di far sentire sì minimi intervalli, giacchè l'esperienza c' insegna che il nostro orecchio non è così delicato, da non potere sopportare così piccole differenze: anzi abbiamo degli esempi (particolarmente nelle sinfonie di Mozart e di Beethoven) in cui alcuni strumenti suonano ne' tuoni che portano i Diesis, e gli altri in quelli che hanno i Bemolli. Lungi da noi adunque simili ciarlatanerie, ci contenteremo di far osservare che vi sono nel Violino degl' intervalli eseguibili sensibili, che sono molto minori di quelli, che ci danno gli stromenti ad accordatura stabile. P. E. Troviamo nel Violino notabilissima differenza tra il Sol doppio diesis, ed il La bemolle, e tra molti altri suoni, che negli strumenti stabili sono onniamamente confusi. Ad uno studente non si possono far intonare i suoni colla precisione sopradetta, e molto meno parlargli di comi; queste osservazioni vanno riserbate ad uno adulto nel suono di uno strumento ad arco. Però si deve sapere, che l' intonazione va sempre restringendosi dall' alto al basso, vale a dire dal capo tasto al ponticello. Ogni corda sonora ha la sua ottava alla sua precisa metà, dimodochè, dividendo con un compasso una corda in due parti, il punto di

divisione darà l'ottava della corda; se si divide ancora in mezzo si avrà la II.^a ottava, e se l'intervallo, che ancora rimane sino al ponticello si divide ancora, si avrà una III.^a ottava, e così all'infinito. Questa è la ragione, per che l'intonazione si restringe negli acuti.

Ed è per questo che tutte le stonazioni fanno un pessimo effetto, sovvertono l'ordine della musica, però non tutte fanno la stessa ingrata sensazione. È necessario sopra tutto intonare le note caratteristiche del tono: queste sono le più sensibili e quelle che più interessano l'uditore.

Quanto alla prima, terza, quinta e settima del tono, qualunque piccola stonatura sulla prima lo rende equivoco, e fa sì che non se ne prende un'idea chiara e distinta.

Stonando la terza, l'orecchio rimane indeciso fra la terza maggiore e la terza minore; la settima poi è quella che stabilisce il tono, per cui avendo molto riguardo a queste tre note, le altre saranno meno sensibili, e di meno cattivo effetto. La settima, quando poi sale di grado all'ottava, si deve fare piuttosto crescente, e ciò perchè riesca anche più grata all'udito.

Da quanto si è detto si conclude che oggi giorno l'introduzione, nelle orchestre, di una quantità di strumenti da fiato di legno e d'ottone, specialmente di questi ultimi, che hanno uno squillo sensibilissimo, e che dalla maggior parte de' sonatori non viene temperato, fa sì che l'orchestra diventa una banda senza le parti cantabili. Ed è appunto allora che il Re degli strumenti rimane conquiso e paralizzato. Da alcuno si dice di accrescere il numero dei Violini; ma quando in una orchestra, per quanto grande ella sia, si trovano

sedici primi Violini, che sonino perfettamente all'unisono, l'ulteriore accrescimento arreca poca perfezione e forza, ed anzi il suono riesce rilasciato.

Crede forse il lettore che il grande rimestio degli strumenti a fiato possa servire al buon andamento dell'intonazione? Sono certo che no, perchè essi non altro producono se non la sorpresa ed il fascino dei non intelligenti, tradiscono la sillabazione ed il senso della poesia nelle opere, per ultimo se dal maestro compositore non sono bene collocati, straziano l'udito.

Resta da ciò stabilito che, per far riuscire un orchestra dolce ed intonata, occorrono molti strumenti da corda sonati da bravi professori, quindi da bravi maestri sieno adattati e messi a posto gli strumenti a fiato, in fine che l'orchestra o qualunque unione di sonatori abbia il debito equilibrio, per esempio come viene prescritto da molti autori, e specialmente dal maestro Ettore Berlioz nel suo trattato di strumentazione nella parte VI.^a In allora si otterrà, se non una perfetta intonazione, almeno un'unione, di che l'orecchio rimarrà soddisfatto.

Del modo come il Sonatore si deve contenere nell'accompagnamento

Quel sonatore, che si propone di diventare buon accompagnatore, conviene siasi esercitato nel sonare a solo. Perocchè l'accompagnamento, che si facile sembra, per le moltissime avvertenze e per l'intelligenza, che occorre nel seguire consonantemente l'accompagnato, riesce difficilissimo.

L'accompagnamento si è una parte o l'insieme di molte parti, vocali o strumentali, proprie ad arricchire d'armonia il canto, ed a produrre certi pensieri, che il compositore non ha potuto formare colla sola melodia.

Cosa diversa è l'accompagnare una voce da uno strumento, come pure varia l'accompagnamento di un soggetto da un altro, secondo la diversità degli stili.

Può ognuno immaginarsi facilmente quali difficoltà possa portare la grande molteplicità di maniere di accompagnamento, prodotta dalle diverse fantasie dei compositori.

L'accompagnare la voce non presenta quelle difficoltà, che si trovano nell'apprendere ad accompagnare uno strumento, che suona a solo. Prima cosa essenziale dell'accompagnatore si è la perfetta unione colla parte principale, tanto nell'espressione, quanto nel tempo; nell'espressione, poichè conviene sonare piano, a mezza voce, o forte, in una parola seguire tutte le gradazioni delle varie espressioni; nel tempo: perocchè, non andando d'accordo accompagnatore ed accompagnato, la musica produrrebbe un'altalena all'orecchio disagradevole. Se poi si accompagna un Violino, conviene far attenzione di imitare per quanto è possibile il violinista, cioè legare ove egli lega, sciogliere dov'egli scioglie, imitare le arcate ne' passi ove l'accompagnamento si unisce in terza, sesta, ottava ecc. Soprattutto sonare generalmente nè tanto piano che non si senta, nè troppo forte affine di non soperchiare o confondere la parte principale, la quale conviene ricordarsi che è lei sola, che deve figurare; e però bisogna proscrivere ogni ornamento e diminuzione nell'accompagnare, e si deve

sonare liscio e schietto. Solo si può permettere qualche rara appoggiatura, dove sia necessaria per unire l'espressione; e soprattutto, ove l'accompagnamento resta scoperto, non si trascuri l'eguaglianza de' passi.

Riguardo all'unione del tempo, il bravo accompagnatore deve avere un orecchio finissimo e sensibilissimo e nel medesimo tempo sordo, sordo cioè agli aguati, che dal sonatore gli possono venir tesi; specialmente se accompagna un Violino: perocchè nell'accompagnamento di questo vi sono delle arcate a contraccanto, che disestano il poco pratico accompagnatore. Vi sono delle stiracchiature di tempo fatte a bella posta, per infondere più espressione al canto o passo di agilità; e mille somiglianti artifici, che per poco che esso tenda l'orecchio, corre pericolo di trovarsi fuori di misura, e perdersi ancora, se non presta una più che assoluta attenzione. Parimenti non si deve lasciar trasportare fuori di tempo, riflettendo che chi suona a solo, trovasi talvolta immerso nell'espressione di qualche passo d'effetto, per cui dimentica in alcuni istanti l'esattezza del tempo. Sonovi dei passi, la cui vera espressione, porta di conseguenze a dovere alcun poco allentare o stringere il tempo; in allora l'accorto accompagnatore deve conoscere i momenti, in cui la parte principale cantante è trasportata dal fuoco del suo sentire, e quindi non deve ostinarsi importuna-mente a mantenere una troppo rigida eguaglianza di tempo; ma invece dovrà secondarlo, e sacrificarsi ad una perfetta unione. Importa molto di ben conoscere, quando il sonatore va fuori di tempo di propria volontà, o quando viene trasportato dall'impeto dell'espressione, per ottenere un

dato effetto: deve nel primo caso tener forte il suo rigoroso tempo, e secondarlo nell' altro: tutto ciò richiede la più consumata pratica.

Si scrive oggi della musica per camera, difficile ed astrusa, che alle volte appena si rinviene nei difficili concerti, pretendendo inoltre che venisse letta a prima vista, non curando se la musica viene storpiata o sonata senza ritmo, se invece dell'espressione confacente al proposto soggetto, se ne dà una del tutto opposta, se viene sfigurato il concetto del compositore, infine se nel diminuire si tocca piuttosto un tono che un altro, poichè non si conosce la tessitura armonica delle altre parti; in una parola tutto si fanno lecito, purchè a ruzzoli si arrivi al fine senza essersi mai fermati. E ciò verrà meglio addimostrato, quando parleremo del sonare all'improvviso.

La musica istrumentale e specialmente il quartetto deve essere eseguito dalle quattro parti, onde si compone, senza sostituire uno strumento ad un altro, altrimenti l'effetto viene menomato. Di più li sonatori, che lo eseguiscono, prima di riportarne l'effetto, devono più volte fra di loro assieme sonarlo, affine che il colorito, l'espressione, l'unione ecc. formino una perfetta e sola volontà; ed anche nel quartetto il bravo sonatore può far risaltare i più minuti artifizi dell'arte. In camera tutto è sensibile, poichè il più piccolo disequilibrio, la minima stonazione, la più piccola differenza vengono notate anche da chi non è molto pratico di musica. Ed è qui appunto, che l'espressione può far mostra del suo potere, dove le più delicate inflessioni di voce contrapposte alle forti, producono un magico effetto; il sonatore può internarsi negli affetti del compositore, entrare,

come suol dirsi, nella di lui fantasia, secondarne il genio, coll'idea di rafforzarlo colla propria esecuzione.

Non si deve però dimenticare che non sempre il 1.^o Violino od altra parte è quella che figura, o che forma la melodia principale: perocchè talvolta esso accompagna, e quindi deve lasciare trionfare la parte che deve figurare.

Sebbene al giorno d'oggi l'accompagnatore non sia molto curato, pur tuttavia è una palese ingiustizia il negargli quel merito incontrastabile, che sgraziatamente dai nostri ascoltanti non è abbastanza apprezzato. La compiuta abnegazione di se stesso, la precisione, il profondo sentimento della frase musicale, la vivacità e delicatezza d'udito necessarie per cogliere ad un sol tratto varie parti simultanee, che l'accompagnatore è tenuto di regolare, un tatto soprafino per sostenere o abbandonare a se stesso il sonatore o cantante, per condurlo o sottometterlo a suo talento, tutto ciò forma altrettanti gradi di abilità impercettibili, che distinguono il vero musicista da quello che, non comprende gli attributi e i doveri della sua professione.

Della pratica di sonare la musica all' improvviso

Tutti quelli, che suonano uno strumento, si vantano di sonare bene all' improvviso, ognuno vuol essere improvvisatore, ed altro non si fa che guastare la buona musica, basta dire: Io l'ho improvvisata a prima vista. Un professore è obbligato ad improvvisare la musica d'orchestra, come sinfonie, musica ecclesiastica e teatrale; e ciò si

ottiene collo scorrere molta musica e con molta pratica.

Se per sonare all'improvviso s'intende incominciare un pezzo di musica e giungere al fine senza intoppi e senza fermarsi, o tornar da capo, od il sonare la maggior parte delle note che stanno scritte, ed aggiungerne anche se bisogna una faraggine di molte altre, senza curarsi del modo, concedo che ciò sia possibile.

Per sonare poi all'improvviso intendo l'eseguire un pezzo di musica con distinzione e pulitezza, renderne tutte le note sensibili e ben marcate, e colla debita espressione, portamenti ed egualanza, e fare ornamenti, bene intesi secondo le leggi dell'armonia, e finalmente ritrarre l'idea dell'autore, senza mascherare o mutare cosa alcuna. A riuscire in ciò conviene essere iniziato a fondo nell'arte, essere padrone assoluto dello strumento su cui s'improvvisa, avere l'anima, che s'esalti facilmente ad uno spirto sempre presente, a ciò vi sia dell'unità di pensiero, che compongono un pezzo di musica creato in questa maniera, ed in allora li sonatori dotati di buon criterio deporranno il pensiero d'improvvisare qualunque musica loro venga sottoposta, e dovranno confessare che si fa per una volta tale bravata, ed è un azzardo, e ci si pensa molto a ripeterla una seconda volta. Converrà dunque tenere per ignoranti quelli, che affermano quanto andiamo dicendo, oppure trattarli da milantatori, che non conoscono qual differenza passa tra l'eseguire le note materialmente ed il farle secondo le regole dell'arte in guisa da ottenere quel effetto, che ciascuno desidera.

Accade molte volte a pregiudizio della propria riputazione di trovarsi in casi, ove uno non possa

dispensarsi dal sonare all'improvviso dei pezzi di musica difficile: in allora si potrà attenere alle regole, che qui sotto diremo, affine di strappazzare il meno che sia possibile la musica, che si va ad eseguire.

I.^o L'esperto professore darà una scorsa col l'occhio attentamente al pezzo di musica, per iscoprire i passi più difficili, sì per li portamenti della mano, come pel movimento dell'archetto, e per l'espressione. Leggerà coll'occhio il tutto per quanto lo permettono le circostanze, farà le necessarie riflessioni pel tempo; e ciò non porta danno alcuno alla riputazione di ciascuno, anzi è effetto di lodevole prudenza.

II.^o Se vi sono passi di molta difficoltà, verrà ricorrere al ripiego di nascondere o mascherare la cantilena e mutarla sul fatto, senza guastare il senso e molto meno l'armonia, per il che giova molto lo studio del contrappunto, il quale si vede quanto sia utile ad un professore di musica.

III.^o Gioverà avere un prontuario, con scritti molti passi di svariati autori, e questi averli alla mano, non trascurando di fare dei passi in diversi toni, ed ancora prendere di posta la maggior parte delle note acute più difficili, e ciò si faccia con qualunque dito a proprio piacere.

IV.^o Sarà necessario avere gran pratica di tutto il manico in tutta la sua estensione, per potere eseguire qualunque passo in ogni posizione, in che si trova la mano; e così essere padroni dell'archetto, e potere fare qualunque giuoco si per diritto, come contrario, legature ecc. Attenendosi a quanto abbiamo esposto, si può ottenere una franca e pronta lettura, e così uno si disimpegnerà meno male d'un altro, e verrà tenuto in grande credito

dagl'ignoranti, che si lasciano abbagliare all'apparenza; e dai dotti verrà ammirato l'ingegno di colui, che saprà trovare dei ripieghi adatti, ed è pronto a metterli in esecuzione.

N. B. Tra coloro che hanno frequentato l'orchestra dei molti teatri, prima dell'esecuzione di qualche pezzo vocale o sinfonia, quasi tutti provano li passi, e sono ben pochi quelli che si attengono a queste regole di osservare invece coll'occhio la musica. Onde quelli che si trovano presenti restano tormentati da un bisbiglio di suoni incomposti che guastano l'udito. Sarebbe cosa necessaria che in tutti li teatri vi fosse una camera, ove potere accordare il proprio strumento, e così giammai si sentirebbe quell'incomodo-ronzio, e così al cenno del direttore tutti fossero pronti per l'esecuzione.

Dell'espressione, che alla musica convien dare nell'esecuzione

L'espressione è l'anima della musica, che consiste nell'intendere perfettamente i sentimenti e le idee dipinte dal compositore, ed è per lei che gli animi si trasportano in quella dolce estasi, che ogni cosa ci fa dimenticare, e ci rende attenti alla melodia; ed è senza di lei che la musica languisce e non resta che un ammasso di suoni sconnessi, che non servono ad altro che a disgustarci il senso dell'udito e cagionarci tedio. Fa duopo osservare di sapere bene distribuire il piano e forte, ossia il chiaroscuro, ed è diverso il sonare in piena orchestra da quello a solo. L'espressione dell'orchestra è meccanica nell'eseguire i piani e forti, che vengono notati nella musica: con una buona pratica e attenzione facilmente si ottiene; ma non è così nel sonare da solo o accompagnare,

dove si richiede la più profonda cognizione degli artifici, e non comune talento.

Gli strumenti non sono che una imitazione della voce umana; quello che col proprio strumento vi si avvicina di più, sarà sicuro di dar piacere agli ascoltanti e sarà stimato. Ciò non ostante è più facile il cantare che il sonare, perchè il cantante è aiutato nell'espressione dalla poesia; esso non ha ancora aperto un foglio, che dal frontespizio sa se si tratta d'esprimere amore, sdegno, tenerezza, pianto, allegrezza ecc. Ma ben diverso è il sonatore, il quale deve concepire il carattere dal pezzo di musica, e dalla melodia meditare quale sia l'effetto dominante del pezzo, che dopo scoperto deve investirsene ed imitare ciò, che un uomo farebbe, se si trovasse nel caso preciso che indica la musica; mentre al certo non vi è melodia (ben fatta) che non abbia il proprio carattere che si deve scoprire. Ora veniamo a dividere l'espressione nei diversi aspetti.

Non è già il più bravo sonatore quello, che fa più note, che più riempie, diminuisce, sfiora, come suol dirsi, opprimendo il canto e riempendolo di inutili note, anzi bene spesso è il più sciocco. In tal guisa pur troppo odesi tutto giorno fare da tanti, che non conoscono il loro cattivo gusto, e se fanno qualche volta bene appariscono principianti, credendo di essere professori.

Il bravo sonatore aggiunge qualche nota, quando è certo che il basso lo possa reggere; e quindi aggiungerle con gusto è discernimento, avendo sempre in mira di non occultare la melodia; ma anzi rafforzarla, e concorre col compositore a produrre il propostosi effetto. Dunque chi vuole azzardarsi a dare certe espressioni di suo

gusto è necessario che conosca l'armonia, perchè in caso diverso andrà sempre a casaccio.

Non vi è cosa più difficile, che sonare l'adagio, questa è la pietra del paragone del professore ove conviene aver di mira l'eguaglianza della mano dell'arco, legando sempre, nè mandarlo a sbalzi come nell'allegro. Vi sarà chi nell'allegro vi sorprenderà per la bravura, per la velocità ed agilità della mano dell'arco, però quando suona l'adagio vi annoia. Ma quando all'opposto è ben sonato s'impadronisce de' vostri sensi. E per far questo è difficile assai. Immense riflessioni vi sarebbero da fare per chi eseguisce il cantabile, ed è meglio per ora dir niente, onde ci restringeremo a far osservare che, dovendosi nell'adagio imitare al possibile le inflessioni della voce umana, la quale si suppone non asmatica e tremula, come da tanti sonatori imperiti viene praticato, si dovrà legare coll'archetto, affinchè la melodia sia unita, nè vi restino vuoti noiosi e fuori del naturale. Il che si ottiene cambiando l'arco meno possibile, e prolungandolo; cerchisi altresì che si senta il meno possibile il cambiamento.

L'espressione dipende dal chiaroscuro; vale a dire dalle flessibilità della voce; cioè pianissimo e fortissimo; qui la natura è sola maestra per quelli che sono capaci di bene porla a profitto; quelli poi che sono profani, devonsi escludere dal tempio delle Grazie ed arruolarsi allo stuolo dei sonatori materiali, atti a fare del rumore, non restando altro per loro che i loro grossolani organi, che possono scuotersi.

E sebbene sia la natura, come abbiamo detto, che insegna il luogo più proprio a tali artifici, ciò non basterà per metterli in esecuzione, se non

si sarà fatto il debito meccanico esercizio a ciò spettante, poichè senza di esso ci troveremo spesso le forze non corrispondere alla propria volontà. Il rinforzare a tempo una nota, il farne in una sola arcata quattro od otto, e fare 4 o 6 gradazioni di voce, il passare dal pianissimo al fortissimo, sono tutte cose che dee sapere fare con perfezione chi vuol essere insignito del nome di professore.

Innumerevoli sono le riflessioni, che più alla pratica, che alla teorica appartengono; ma, come già abbiamo detto, per ben discutere questa materia importantissima, basterebbe appena un grosso volume, motivo per cui passando il rimanente sotto silenzio, esamineremo il ritmo, cosa anch'essa di grave importanza.

Del ritmo risguardante il sonatore

Per quelli, che non conoscono il ritmo, è cosa quasi impossibile dare al suono od al canto una giusta espressione: e qui intendo di parlare del ritmo, che ha correlazione coll'espressione. Perocchè in musica il ritmo vale tanto, quanto il metro nella poesia. Esso non stabilisce il tempo o le sue parti o battute; ma caratterizza e dà il senso alle parti delle stesse battute.

Conviene riflettere che i quattro quarti, di cui si compone una battuta in tempo ordinario, non hanno tutti la medesima forza e la stessa espressione. E come nella lingua italiana ogni parola ha il suo accento, così i quarti della battuta hanno i loro, ed appunto nella collocazione degli accenti sopra i quarti comparirà la capacità del

professore. E tanto è necessario addattare gli accenti ai quarti forti, che una permuta, o posposizione di essi fatta malamente, basta per istorpiare il ritmo.

Siccome poi nella pratica della musica strumentale bisogna collocare nei medesimi luoghi i quarti, che si collocerebbero nella scrittura italiana gli accenti più sensibili e marcati; così essendo indispensabile il conoscere questi quarti, ora noi passeremo ad osservare il modo di contenersi.

Nelle dupole il primo quarto è forte ed il secondo è debole; nelle tripole il primo quarto è forte, il secondo a piacere, il terzo è debole; nel tempo poi di quattro quarti od ordinario, il primo quarto è forte, il secondo debole, il terzo forte, il quarto debole.

Parlando del tempo ordinario o quadruplo si grande è la somiglianza, che si trova nei colpi, che si può benissimo trasportare una cantilena, senza molto guastarla dall'una all'altro di questi colpi; si può adunque nel tempo ordinario trasportare una cantilena, una mezza battuta più avanti o più addietro, senza alterare molto l'espressione, ed in modo che l'effetto sorta lo stesso. Chi non intende perfettamente il ritmo, crede che i quarti sieno posti regolarmente; ma non è così, perchè la musica scritta con tali posizioni dicesi scritta in controbattuta. È impossibile potersi figurare la difficoltà di eseguire della musica in controbattuta, e quanta sia la ripugnanza nel trovare una cadenza, che va a riposare in un colpo mentre si alza la battuta. I colpi deboli sono opposti ai forti, che mutano l'espressione e non mai si può trasportare un canto d'un sol quarto o avanti o

addirittura, senza mutarne la melodia affatto e mandare a soqquadro tutto il sentimento; e questo modo di scrivere la musica dicesi controssenso, ed è il peggiore di tutti gli errori nella musica melodica.

Ora adunque un bravo sonatore dovrà bene intendere il ritmo ed il senso di ciò, che dovrà eseguire, se non vuol dare un'espressione opposta alla composizione, ed a ciò conviene che strettamente s'attenga, giacchè chi eseguisce la musica senza ritmo, è come uno che parla o scrive senza le virgole e i punti, per cui il discorso a prima vista può rimanere senza senso.

Dell'eguaglianza del suono

L'eguaglianza è una specie di ornamento melodico di più suoni successivi per grado o per salto, che cadono sopra una nota principale esclusa dal compositore, oppure aggiunta dall'esecutore; ben inteso che tal passaggio provenga dal gusto fino, ed aiuti l'espressione, diversamente non risulterebbe che la bravura del sonatore, che non è certamente quello, che più deve cercarsi nel suono.

Da molti sonatori viene trascurata l'eguaglianza, essendo una materia di molto momento, ed è certo che non si darà mai piacere agli ascoltanti, se prima non si evitano alcune naturali imperfezioni che esistono nel Violino. Una di queste è la sua diseguaglianza della forza e nella qualità dei suoni. Essendo tutte le corde della medesima lunghezza e dovendo avere un eguale grado di tensione, affinchè la voce esca di egual forza,

devono variare nella grossezza, acciò formino fra di loro l'accordatnra di quinta. Quando si passa da una corda in un'altra, non può fare a meno che un delicato orecchio non senta una certa ineguaglianza di voce cagionata dalla grossezza e vuoto delle corde, che però non arreca disturbo. Ma essendo ciò inevitabile, deve il sonatore possibilmente modificarla, ed è a questo fine, che sono dirette le regole.

Sotto questo nome si comprenderanno non solo tutte le regole tendenti a modificare l'ineguaglianza che si sente, passando da una corda all'altra; ma bensi quella, che passa fra le corde vuote e le coperte. Il suono delle corde vuote è non solamente più risonante di quello, che quando vi si pone sopra qualche dito, che impedisce ed intercetta il giuoco delle vibrazioni. Questa differenza fa sì che i bravi sonatori di Violino scansano le corde vuote, che producono un cattivo effetto, quand'essa non è a proposito distribuita.

Questo modo di eseguire, esige delle posizioni ricercate, che aumentano la difficoltà di sonare; ma formata l'abitudine, ed il sonatore è padrone dello strumento, l'esecuzione non riesce difficile. Così nei passi d'espressione si osserverà il meno possibile di cambiar corda, e ciò si verifica negli adagi, ove tutto è sensibile. Tutte le volte che le corde vuote salgono di grado, devansi far vuote e non coperte; e così all'opposto se le corde vuote scendono di grado, si fanno coperte, come pure non si deve mai trillare a corde vuote, e così via dicendo. Ancora i passi sarà necessario, che ogni qual volta che si fanno e vengono ripetuti in altro tono, si facciano colla massima eguaglianza; altrimenti l'effetto resta sacrificato.

In fine quello, che avrà avuta più cura e studio nell'acquisto della perfetta eguaglianza, saprà innalzarsi dalla turba dei sonatori comuni.

Dell'Abbellimento

Non sempre il compositore scrive della musica, che abbraccia tutto ciò che gli sta in mente, e qualche volta lascia libero l'esecutore secondo la sua maniera di sentire, perchè proveda a ciò che esso medesimo non avea espresso: a ciò fare si richiede l'arte più fina, il più savio discernimento, in una parola il suo genio musicale.

L'Abbellimento non deve giammai opprimere la melodia principale, e molto meno alterarla in modo diverso da quello stabilito dal compositore, per cui il più valente esecutore è quello che più entra nella mente del compositore, affinchè risulti un tutto perfetto.

Noi col presente scritto non ci metteremo ad analizzare l'appoggiatura, il trillo, il gruppetto, il mordente, tutte parti spettanti all'Abbellimento, perchè, essendo una materia capricciosa e soggetta al gusto di chi suona, ci limiteremo ad osservare due cose. La prima è l'uso delle scale semitonate, che sono di ottimo effetto, quando sono fatte senza stento. La seconda è che, quando si fanno delle diminuzioni molto lunghe, accade allora che la molitudine delle note, le quali si aggiungono, assorbe quasi la nota a cui sono dirette. In fine saranno sempre da rimproverarsi quei sonatori, che abusano di continuo del mordente, e così dei gruppetti; giacchè sono tutte cose che invece di ornare, soprafanno la melodia, e in cambio di im-

tare la voce umana, imitano il canto degli usignuoli quando vanno in amore, per cui è assolutamente necessario di distribuirli con buon gusto, perchè, in caso diverso, chi ne abusa fa conoscere di essere un sonatore senza criterio e senza metodo.

Dell'esercizio della musica classica, specialmente del quartetto per quelli, che vogliono addivenire bravi compositori.

Una delle cause, per cui oggi giorno pochi si applicano allo studio della musica classica (1) si è il pianoforte, il quale, oltre all'essere uno strumento superiore a tutti gl'altri, è anche divenuto il sovrano maestro della nostra esistenza musicale. Di questa sua sovranità ci dà egli di continuo la prova tanto nei saloni, quanto negli eleganti gabinetti delle signore, ed anche nel modesto quartiere del borghese.

Le moltissime fabbriche di questi strumenti nelle principali città dell'Europa, e lo smercio straordinario che di esso si fa, sono una novella conferma di quanto si è detto, certi di non dare in fallo, potendo assicurare che per esso la musica acquistò molti più cultori in ogni classe della umana società. L'esistenza di sì considerevole quantità di pianoforti apportò forse utile alla buona musica? Questo è quello che ora osserveremo. Qual-

(1) Musica classica dicesi quella degli autori approvati, che fanno autorità nella musica per le loro composizioni, che dai maestri vengono considerati come capolavori, addottate nelle scuole per servire di modelli nell'istruzione dell'arte.

cuno potrà dire che in oggi si trovano assai più sonatori od amatori della musica, di quello che per lo passato; ma, esaminando però se questo strumento venga usato secondo il modo voluto dalla sua natura, non so quanto ci troveremo soddisfatti. Perciò su questo punto ci si permettano alcune osservazioni. La maggior parte si applica al suono del pianoforte, piuttosto che a quello di altri strumenti, perchè non è molto difficile l'imparare a sonare delle cavatine, delle cantilene e dei valz ecc. Qualcuno poi studia il pianoforte indefessamente, ritenendo che dopo di averlo appreso a ben sonare, in breve si possa venir eletto maestro di musica. A forza di strimpellare sul pianoforte alcuno talora trae fuori qualche cantilena, che subito si cerca di trascrivere; ma tali compositori si possono paragonare al pescatore, che, calata la rete nell'acqua, non sa se molti o pochi, e che qualità di pesce accalappierà. Non è già a caso, che si compone musica; ma per far ciò, conviene avere fatti studi regolari, e pensare bene prima di dare alla stampa anche piccola cosa, se si vuole evitare le troppo giuste critiche e cadute, da cui difficilmente il novello compositore saprà rialzarsi. E la mania in oggi giorno di dare alle stampe musica talvolta piena d'incongruenze e di spropositi, lasciando di calcolare il vantaggio degli editori, fa sì che le giovani menti degli scolari ne risentano un danno gravissimo. Quegli che desidera di divenire un bravo armonista o contrappuntista deve aver fatto il corso regolare d'armonia o contrappunto, poco giovandogli l'essere uno straordinario sonatore. Non intendo sullo studio del contrappunto di voler compilare un metodo, nè come feci nell'altra ope-

retta sul Violino voglio citare i nomi dei maestri, che scrissero in tal materia pregevolissimi lavori. Per ciò conseguire è duopo studiare ezandio li quartetti, incominciando dal Bocherini, il quale oltre l'aver scritta molta musica istrumentale, la improntò di canti soavi e nobili, specialmente negli adagi, e ad esso si può appropriare l'aver determinata la forma del quartetto. Vengono poi le opere sinfoniche in ogni genere di *Hajden*, le quali per la loro forma chiara vivace e ritmica, sono veri modelli da essere imitate. Ma *Hajden* venne sorpassato da Mozart, poichè questi fu il più gran genio del suo tempo nell'opera e nella musica sacra, oltre di avere spinto il magico effetto dell'orchestra al più alto grado. Cherubini e Winter e molti altri seguirono gloriosamente le sue tracce.

Dipoi Beethoven, che, non avendo imitato alcuno dei precedenti, non acquistò alla sua musica molto credito sino a tanto che non principiò a dare alla luce le sue sinfonie, le quali sono esemplari di fluidissima melodia e di artificiosa armonia. E se mai si trovasse alcuno, che sdegnasse di contemplare dette composizioni, a meno che ciò non avvenga per pochezza di mente, dovrebbe costui essere cacciato da qualunque serio consesso musicale.

E di molta utilità tornerebbe l'analizzare qualcuna di dette opere, addimostrarne la perfetta condotta e l'artificio adoprato nell'armonizzare le diverse cantilene, l'equilibrio nella distribuzione delle parti, il conto che viene fatto dei motivi, e tante altre bellissime particolarità.

Da quanto si è detto conviene persuadersi che quelli, che si applicano al suono, in generale non cercano che il materialismo dell'arte, non

così quelli che studiano le musiche elaborate, le quali richiedono l'applicazione della mente, ed un saggio discernimento per iscoprire le molte combinazioni ed intrecci, che conducono lo studente a divenire un bravo compositore. Adunque sia la fantasia di un compositore libera, e le idee non sieno acconciate alla forma; ma la forma alle idee, e come nessuno nasce scienziato, così dietro li buoni esempi gli affluiranno buone e giuste idee, e se nelle loro composizioni manca qualche volta la scintilla del genio, almeno daranno a conoscere di aver fatti ed approfittato degli studi, senza dei quali non si giunge al vero scopo prefisso.

Concludo adunque essere del massimo gioventù lo studio speciale del quartetto, si per li compositori, si per li sonatori, che si vogliono dedicare alla parte intellettuale della musica, si per quelli che bramano di gustarne le bellezze. Sotto questo duplice aspetto tutti li sonatori devono qualche ora della settimana impiegare nello studio del quartetto.

Il Tempo

Il tempo nella musica dicesi la misura dei suoni e della voce per lunghi intervalli, e si insegnà per moderare il ritmo, secondare la battuta e regolare la velocità o le tardanze e le pause. Vi sono alcuni coll'animo disposto in guisa da cogliere con facilità il tempo musicale, ed altri niente.

Con regolare esercizio possono questi ultimi eguagliare i primi. Se qualcuno negasse tale verità io chiederei quali sieno state le esperienze fatte

in proposito. E l'aver torturato qualche studente incipiente, che appena conosciute le note venne obbligato a pestare il piede, ottenne forse un buon effetto? Queste prove giammai si sono realizzate, ed io sempre stimai assurda l'usanza di sonare, battendo il piede. Se chi suona non sente, ne conosce bene la misura, il piede batte male; se la sente bene è un movimento fastidioso, specialmente per il vicino, ed affatto inutile. Difatti vi sono sonatori che, marcando il tempo battendo, non vanno a tempo, ed altri che senza battere stanno in misura. Ciò significa che non è necessario battere; ma che è spesso un vizio incontrato, e che anche senza tal movimento incomodo si può giungere a sentire la misura del tempo.

Ed in prova di ciò, come farebbero quelli che non possono usare del piede, come li pianisti, organisti, violoncellisti ecc.? Si dice da qualcuno che il movimento del piede continuato acquista un certo meccanismo regolare, che molto contribuisce a render giusta la divisione del tempo; ma io dico, quando ciò potesse esser vero, questa materiale indipendenza addiviene passiva in tutte le irregolarità eccezionali, le quali o per accento o per abbellimento fanno sovente alterare la misura, anche fra le parti d'una stessa battuta. E siccome in tali casi conviene sospendere l'azione del piede, dipendendo dalla mente di chi canta o suona; così è chiaro non dover sussistere la detta emancipazione, ed essere il piede subordinato all'attenzione dell'individuo che lo regge; quindi fallace sarà il movimento, se così sarà l'impressione dell'animo del movente.

Un vecchio professore di musica dicea il tempo s'impura col tempo; e con ciò intendea che, eser-

citandosi e sonando insieme con chi conosce perfettamente la musica, s'apprende il tempo. Vi è argomento, che meriti attenzione, è il presente.

Se il tempo fosse partitamente studiato, non occorrerebbero degli anni per impossessarsene. Oggi che i metodi d'insegnamento si sono moltiplicati, che si è dilatata l'estensione degli strumenti, e che si è cercato per quanto sia stato possibile, di perfezionare il maneggio, con tutto ciò poco si è fatto per un elemento tanto importante quanto la misura del tempo. E di rado assistendo a rappresentazioni teatrali, su tal punto rimango soddisfatto. Bene spesso si ode una incertezza, uno stiracchiamento ed una oscillazione fra l'orchestra e la scena, specialmente quando questa è gremita di coristi in unione alla banda. E se anche non regna molto disordine, veggo nella più parte delle orchestre, il maestro direttore dimenarsi, pestare i piedi, scuotere la testa, e quel ch'è peggio nel momento critico, dare un colpo colla bacchetta sopra un pezzo di latta, pazienza uno; ma molti di seguito, e così oltre tutti gl'inconvenienti sopra detti, il timpano resta offeso, aggiungendosi agli accordi un nuovo suono stonato, e l'inscienza del pubblico talora corona l'opera battendo le mani.

Non ignoro che qualche volta avviene che il direttore sospinto dal sentimento della grave responsabilità, che su lui pesa, vuol far conoscere al pubblico quanto da lui dipende il buon andamento dello spettacolo; ma alle volte provengono le frequenti battute dalla reale necessità prodotta dall'imperizia della massa da lui condotta. Comunque sia quegli atti disgustano, quanto il suggeritore nelle rappresentazioni drammatiche, ed anche di

più. Vi sono certe cose, che non vengono ammesse come necessarie, non avendo mai provato di poter farne a meno. Ma sento a dirmi: Intendereste voi che nell'orchestra non vi fosse direzione? Io non pretendo questo; ma certo vorrei che non succedesse quanto sopra dissi, e così il direttore, stando sempre vigile con pochi moti composti, preverebbe qualunque fallace accidente.

Io ho assistito ad esecuzioni di Trios, Quartuor, Quintuor, e non vidi che nessuno marcasse col piede. Osservai parecchie bande austriache, le quali dopo l'alzata di mano del maestro e due battute d'indicazione, giunsero al termine della Sinfonia nel tempo primitivo, che loro fu indicato. Ecco quanto può l'esercizio congiunto alla disciplina.

Esaminando molti metodi dei vari strumenti, trovasi che tutto si concentra nel meccanismo dello strumento; ma il rimanente è quasi trattato con indifferenza, perché quelli, che scrivono questi metodi, vedono le diverse parti della musica con chiarezza; ma non è così per chi ama perfezionarsi, avendo imparato una data parte della musica.

Così sono cattivi e pessimi i dilettanti sonatori o cantori: perocchè se per qualche combinazione si vogliono applicare a regolari studi, dopo aver sonato o cantato a loro piacere, essendo essi sorretti dall'ideale, sono li più inetti scolari; quando si vogliono assoggettare ai precetti dell'arte, ed al tempo non si adattano mai. Adunque la battuta è stata inventata per regolare gli altri; ma chi la fa, la deve avere nella mente e non nelle mani, il tempo deve essere fisso nella mente di chi batte; per cui è lodevole la battuta, qualora fatta da un direttore d'orchestra, acciò il so-

verchio numero degli esecutori non si disunisca o disperda, ed il tutto concorra al suo volere.

Sarà utile la battuta fatta da un direttore, qualora questi cerca di rimettere in tempo con un colpo di bacchetta una vacillante orchestra. Sarà ben fatta, qualora un tempista, trovandosi ad eseguire un pezzo di musica, con chi non va a tempo, cerca col piede di rimetterlo. Finalmente quando il maestro col proprio scolaro, onde reggerlo o sostenerlo, quando stringe od allarga per difetto di pratica, gli fa sentire la battuta.

Anche il tempo o la misura conviene sia innata nell'individuo; però con pazienza e studio si può con segni esteriori renderlo facile all'intelligenza.

Maezel inventò una macchina detta metronomo, che offre molti vantaggi, essendo graduata ai movimenti della musica. I.^o Per esattezza vince qualunque mezzo. II.^o Presenta tutte le gradazioni dalla somma lentezza alla somma vivacità. III.^o Porge occasione al sonatore di moltiplicare gli esercizi con sicurezza. E per ottenere questo perfezionamento nella misura, conviene solfeggiare molto.

E qui mi sento dire: Quando sembra che siate in fine del vostro discorso, ci recate ad esempio una macchina; ma a ciò nulla vale: perocchè senza i vostri metodi in giornata i giovani ed anche i ragazzi fanno dell'arte della musica quello, che non faceano per lo passato uomini provetti. Io non mi oppongo a detta verità; ma il costume, che io tengo è di tener conto dei pochi, che brillano fra li molti, nè mai mi curo dei molti, che falliscono senza indagarne le cagioni. Siccome nella musica vi è il suo lato estetico, la questione si scioglie attribuendo a mancanza di disposizione la

non felice riescita; molti poi abbandonano l'impresa per difetto di buona istruzione, avendola fin dal principio ritrovata strada per loro scabrosa.

Da ciò ne viene che i metodi e le leggi non si fanno per gl' individui dalla natura privilegiati: il genio ha la sua via, ne abbisogna di studi misurati, infrange ostacoli, si slancia ed afferra in un colpo ciò che ad altri costa assai tempo e grande sforzo d'intelletto.

Dell' Orchestra e dei Sonatori

L' orchestra, a detta del maestro Ettore Berlioz, è un grande strumento, da dove sorte una quantità di suoni di natura diversa, ed è costituita dall'unione di strumenti da corda, da fiato e da percussione; e secondo che questi strumenti sono bene o male collocati riguardo all'acustica, e secondo la qualità e quantità ed abilità degl' individui onde viene composta, la sua potenza si presenta mediocre o colossale.

Nessuno può insegnare il modo di trovare gli effetti orchestrali, solo si potrà mediante l'esercizio di osservazioni ragionate, mediante il mantenimento dell' armonia, l'espressione della melodia, e il nesso della composizione. In allora il direttore con ispirato calcolo, che conviene avere ereditato dalla natura, potrà ottenere quanto andiamo dicendo.

Ove il calcolo deve aver luogo si è nell' arte di fare delle orchestre si nelle sale da concerti, come Chiese e Teatri. - Prima di tutto converrà fissare il luogo o l' area che deve essere occupata dalli sonatori, quindi osservare che il luogo presenti

dei riflettori, formati di corpi solidi capaci di rimandare il suono, e da' corpi molli, che assorbono le vibrazioni più o meno vicine agli ascoltanti.

Da ciò ne viene che all'aria aperta, non trovando il suono la ripercussione, la musica non esiste. Una banda che suona per le strade di una città, e che dopo vada all'aria aperta fuori del fabbricato, come suol dirsi in rasa campagna, manda tosto in dileguo ogni sua armonia.

È incredibile quanto influisca alla perfetta esecuzione una buona disposizione o situazione di ciaschedun membro nell'orchestra, per cui molto sì ammira o biasima il buono o cattivo ingegno del Direttore. La disposizione dei soggetti deve essere relativa al luogo, dove si deve eseguire la musica. Nei teatri, sale da concerti e chiese, ogni luogo ha le sue particolari disposizioni; ma in tutte conviene avere di mira di facilitare l'unione delle masse, affine di produrre il maggior effetto.

Il disporre un'orchestra di concerto in una sala non sarà cosa difficilissima. La miglior situazione per l'effetto è di collocarla in mezzo della sala, e li spettatori all'intorno; ma per il colpo d'occhio, resta più appagato, quando viene o con gradinate, o con cantoria collocata da una parte, lungo una delle pareti della sala, che non dovrebbe avere apparati attaccati alle pareti, ben intesi che sia di figura rettangolare, e così li spettatori godono l'orchestra di facciata.

Molto più difficile sarà di disporre un'orchestra in una chiesa. Si pratica in alcune chiese la cantoria sopra la porta maggiore, in altre farla in mezzo alla navata maggiore della chiesa, finalmente vicino all'altare maggiore, e codesto ultimo è il miglior modo, poichè tutti gl'altri sono cause

d'indecenze contrarie, al rispetto del luogo. Ove poi vi sono due cantorie una dirimpetto all'altra, ed anche in qualche tempio sino a quattro, collocare sonatori, e pretendere di sentire una buona unione è tempo perduto; anzi non si capisce come a certi architetti, che non dovrebbero essere digiuni delle leggi della riflessione del suono, venga in capo di costruire simili controssensi; qualcuno poi si lagna che qualche volta queste musiche piuttosto che di raccoglimento sono oggetto di scandalo. A me ciò non fa meraviglia, anzi mi maraviglierei che le cose andassero bene con sì perfide distribuzioni. Ognuno poi dovrebbe sapere, che ogni 18 o 20 metri di distanza da un'orchestra all'altra, il suono viene ritardato, specialmente nell'allegro, per cui chi s'intende di musica subito ne conosce il divario.

È vero che in qualche incontro la battuta del maestro può rimediare; ma occorre continua attenzione, e l'orecchio che possa supplire, e se questo inganna ci si trova fuori di misura.

La miglior figura, che si possa dare ad un'orchestra, è la concava, fissata però quale debba essere la miglior curvatura, che adempia ai due differenti oggetti; cioè che sia visibile a tutti il direttore collocato nel mezzo, e che esso comodamente veda tutti li componenti l'orchestra, in allora non è a dubitare del desiderato successo.

La forma Parabolica o Cicloidale, od altra consimile, sarà la migliore. Costruita così nella miglior guisa l'orchestra di legno, converrà disporvi li sonatori, che se sono troppo numerosi, ed un sol palco non è capace di tutti contenerli, se ne fa un secondo, ed un terzo l'uno sopra l'altro, che però non passi 80 centimetri nella loro altezza,

altrimenti quelli superiori resterebbero troppo distanti da quelli di sotto. Anche qui bisognerebbe parlare della disposizione; ma ciascun maestro direttore, avuto riguardo alla chiesa, alla cantoria farà quella distribuzione, che crederà necessaria secondo la circostanza. — Solamente osserviamo che conviene sempre cercare che vi sia l'equilibrio orchestrale, anche in una musica di 40 persone, essendo cosa troppo provata, che quando gli strumenti da corda restano sepolti, dolcezza, egualanza, l'espressione, che sono tutte cose che formano il bello dell'orchestra, non possono succedere, e non succedendo manca l'effetto, si svisa la musica, e poco concetto si fa del direttore che la ebbe ordinata.

Li sonatori componenti l'orchestra devono poi sonare la parte loro, come sta scritta, senz'alcun ornamento, nè fare appoggiature ed altri abbellimenti di sorta alcuna; e così avere la più scrupolosa ed esatta attenzione ai piani, forti; crescendo e diminuendo: ben intesi che li piani sieno veramente piani, e li forti veramente forti, così dovrà legare o sciogliere, stringere od allentare il tempo, come verrà indicato dal direttore. Ma quanto vengo dicendo, riguarda li sonatori in genere, ora conviene che parli degli strumenti ad arco, della regolarità che è troppo necessaria di osservare nei movimenti dell'archetto per quelli che suonano la stessa parte, che non vi deve essere la più leggiera diversità nel tempo, in cui si tira o si spinge l'archetto. Tutti li violini in orchestra devono seguire un movimento uniforme, come se il tirare o spingere l'archetto fosse indicato con cifre. Gli ascoltanti non notano queste cose, e non devono saperle; ma ne provano a loro

insaputa l'effetto, che proviene dall'adoperare l'archetto alla bietta di quello che nella punta. Questi in parte sono li secreti per ottenere una buona esecuzione. In fine tutti li sonatori devono avere una perfetta subordinazione al direttore, perchè non facendo quanto si vien dicendo, occorrono più prove per pochi, che non prestano attenzione, e sarebbe un operare da persone inedicate, incomode al direttore ed ai compagni.

L'orchestra poi del teatro resta sempre situata in piano alla bocca d'opera del palco scenico, nel quale stanno li sonatori coi loro strumenti musicali, legii ecc.; ed è costrutta ordinariamente di legno sonoro, come abete o quercia, onde agevolare le vibrazioni dei suoni, ed è infissa sopra pilastri, onde lasciarvi al disotto uno spazio vuoto allo scopo medesimo; ed alcune volte vi si fanno due pozzi, che vengono chiamati pozzi armonici alle estremità, e questi molto contribuiscono per la sonorità. Dovendo poi trasmettere il suono dal di sotto all'insù, conviene si collochi aderente al muro del palco scenico; così anche le teste dei sonatori si trovino a livello del palco scenico, altrimenti le voci inferiori colle superiori restano soffocate. In quasi tutte le orchestre d'Italia sono d'accordo sul collocamento del direttore, che a me piacerebbe precisamente nel mezzo dell'orchestra, ed alla vista di tutti, massimamente dei cantanti. In tempi anteriori ai nostri, l'orchestra d'opera era composta di un numero di strumenti da corda proporzionato agli strumenti da fiato; ma da molti anni la cosa va diversamente. Io conosco molte orchestre nelle quali in passato, quando non vi era tutta quella falange di strumenti di ottone, e da percossa il numero dei Vio-

lini primi, Secondi e bassi era il medesimo del di d'oggi, per cui l'equilibrio ov'è al presente? Per me ritengo, che oltre 80 voci, 100 sonatori, tutto il di più sia inutile, e non sia che in danno della perfetta esecuzione. Le orchestre del conservatorio e della grand'opera di Parigi, quelle dei teatri di Monaco di Vienna, Milano e Napoli hanno circa il numero di professori suddetti. Io non parlerò della distribuzione nell'orchestra di tutti questi sonatori, dirò solamente che in un complesso di 100, 120 sonatori occorrono almeno 80 sonatori di strumenti ad arco, che distribuiti gli archi al centro, meno li bassi ai lati, e quindi a piacere del direttore collocati li strumenti di legno più vicini agli archi, ed in fine gli ottoni uniti alle 80 voci sulla scena, formano un complesso imponente.

Da taluni un gran complesso si dice assordante, parlando di grand'orchestra, invece di potente. Ora faccio notare che la più piccola orchestra può essere assordante, inoltre all'opposto una gran massa di gente guidata ed adoperata con sapere, perfino nei suoi più violenti clamori, cagionerà suoni bellissimi. Gli unisoni di voci, quando sono moltiplicati, acquistano un valore reale; perciò 4 Violini, che suonano la medesima parte, forse danno un suono infelice, invece 15 Violini, sonati da un talento ordinario, producono un eccellente effetto.

Ecco fatto conoscere perchè le piccole orchestre hanno poca azione, e per conseguenza poco valore, e tutto ciò perchè dal ristretto numero dei componenti derivano certe inesattezze, che quantunque minute disgustano l'udito, il quale una volta toccò, riesce difficile a porvi rimedio per qualche tempo.

Del Direttore d' Orchestra

Ogni qual volta ci fu dato di udire spettacoli o prove di essi nei teatri, non mai abbiamo sentito una perfetta unione del primo Violino direttore col maestro Concertatore, del che crediamo essere cagione l'attendere l' uno a comparire a preferenza dell'altro, lo che chiamassi gelosia di mestiere.

L'unico vantaggio, che presentava un Maestro, ed un primo Violino direttore, era quello, che concertando ambidue, od almeno il Maestro, il palco scenico, ed il Violino, l'orchestra, nei tempi e nell'interpretazione della musica, veniva molto di più rispettata la volontà del compositore. Oggi poi, che tutto è concentrato nel direttore ed è padrone assoluto, per farsi distinguere, cerca di ottenere degli effetti, che il maestro giammai immaginò, affinchè il pubblico l'applauda, per contrabiliare la responsabilità del bene o del male, a cui esso è esposto nell'esito dello spettacolo.

Se il Violino era oltre essere direttore, anche concertista, come in passato usava, era ben difficile che potesse essere addentro nelle moltissime cognizioni, che occorrono ad un direttore. Basta pensare a tutte le ore, che impiegò nell'esercitarsi nel suo strumento, che posto il caso che abbia studiato dieci anni, non possono essere meno di ore 18,300 (1), e tutto questo tempo

(1) Si calcola che Camillo Sivori abbia sonato circa 80,000 ore.

sarebbe stato utilizzato al rovistamento di molte partiture ed opere classiche. Perciò dovendosi occupare dell'orchestra con li requisiti che diremo più abbasso, conviene abbandoni il suono dello strumento, perchè il tempo non rimane; ed in allora resta, od eccellente violinista, o discreto maestro, o viceversa; ma eccellente in tutte due le materie, e rinvenire un tal uomo, è cosa ben di pochi e rarissima.

Per la direzione dell'orchestra, come oggi è ammessa, il direttore conviene che sia enciclopedico in musica; e sebbene non tutto sia materialmente da lui fatto apprendere, pure è troppo necessario, che ei sappia di contrappunto, che conosca alla perfezione le voci, e così il maneggio di tutti li stromenti da corda e da fiato, ed anche diyersi strumenti della Banda, dovendo spesso concertare sul palco scenico. Conviene sia istrutto nella storia e costumi, per potere qualche volta rimediare a certi sconci di epoca troppo palmari. Deve inoltre provvedere agli sconcerti, alle disunioni, alle stonazioni, correggere li sbagli, che rinvenir si possono nelle parti dei singoli sonatori, cantanti e coristi. E caso qualunque inavvertenza negli esecutori, deve aver l'occhio pronto ad unirsi alla parte principale, in una parola esso è responsabile di tutto ciò, che accade nell'orchestra e palco scenico nel corso dello spettacolo.

Da questa breve descrizione ognuno può formarsi un'idea di quanto devono essere estese le cognizioni in un direttore, che sostiene si luminoso posto.

Ora esaminiamo da vicino tutti questi vari soggetti.

Prima di tutto un Direttore deve saperne molto di più di un cantante, perchè prima di giungere a quel posto, deve avere molto faticato nello studio della musica; ma il compenso che viene retribuito sta in proporzione di 5 al direttore, e 100 al cantante, e ciò non è una proporzione troppo consolante per un uomo, che conviene abbia, come sopra dissi, nozioni estesissime acquistate con fatica e studio.

Le cure poi, che il direttore deve avere presenti sono. La proporzione dei coristi, cogli strumenti, o il luogo dove devesi eseguire la musica. Intorno alla qualità e bravura dei sonatori, dovrà il direttore assicurarsi d'aver vicino un bravo 1.^o Violino, 1.^o dei Secondi, 1.^a Viola e Contrabasso, e sapere bene proporzionare il numero degli strumenti da fiato e di legno, e quindi quelli da fiato di ottone e bassa musica. Formato il numero proporzionato degli esecutori, è necessario saperli ben situare, e conviene persuadersi che una buona disposizione d'orchestra influisce assai ad attuare una perfetta esecuzione, e così si ammira o si biasima il buono o cattivo ingegno del Direttore. La disposizione dei sonatori e cantori deve essere relativa al luogo, ove viene eseguita la musica.

Fatto quanto abbiamo detto, esaminiamo i doveri del direttore.

I.^o Deve essere un buon leggitore di spartiti, ed un buon accompagnatore, per poter subito a colpo d'occhio far comprendere la musica ai cantanti o sonatori sottoposti alla sua direzione.

II.^o Deve avere una battuta a piombo e sicura da sapere regolare il tempo, e mantenerlo eguale dal principio al fine di ciascun pezzo, maneggiando la bacchetta non col braccio; ma bensì col polso.

III.^o Converrà sappia la musica da eseguirsi quasi a memoria, ed abbia buona vista, onde potere coll'occhio fissare quei dati stromenti, che devono essere pronti nelle sortite; così li cantanti o coristi quando devono entrare.

IV.^o Collocherà vicino a sè un bravo Violino da potersi ben fidare, acciocchè in caso possa prestarsi in quello, che può occorrere rispetto alli cantanti ed orchestra.

V.^o Deve avere un orecchio finissimo e sensibile, per accorgersi di ogni minimo disordine; avvisare riguardo all'espressione, giacchè esso più di ogni altro deve intendersi, e conoscere li momenti di adoperarla.

VI.^o Ad ogni pezzo od atto di opera, che dà principio, onde evitare il frastuono dell'accordatura degl'istrumenti da fiato e da corda, dovrebbe dare due colpi sulla latta, la quale deve avere un suono morto e non oscillante; ed il primo significa che tutti devono cessare di preludiare, od accordare lo strumento, e dopo tre minuti di silenzio, dare la seconda battuta per l'attacco.

VII.^o Deve il direttore adattarsi per quanto lo comporta la musica, a mettersi d'accordo coi cantanti: quanto poi alla musica istrumentale, quando non sia marcata coi numeri del Metronomo, toccherà a lui staccare quei tempi, che crederà opportuni, prima per penetrare nel pensiero del maestro, secondo per ottenere l'effetto, che troppo richiesto è necessariamente dalla musica.

VIII.^o Per qualunque composizione, che si debba da quasi tutti improntare, converrà prendere il tempo un poco lento in sul principio, per poi, quando è avviato, terminare con brio ed effetto.

IX.^o Deve pensare a far accordare l'orchestra dal 1.^o Violino, e meglio sarà se a mezzo dell'opera nel riposo di nuovo si farà accordare.

X.^o Il direttore poi siede in mezzo all'orchestra, tutti li professori all'atto dell'esecuzione non devono abbandonare coll'occhio un momento il direttore. Esso, come sopra abbiamo detto, terrà nelle mani una bacchetta bianca della lunghezza di 55 centimetri, sostenuta dalle tre dita; police, indice e medio, e maneggierà il meno possibile la bacchetta. Poichè, se il direttore batte scomposto, sembra che abbia sotto alla sua direzione dei professori poco capaci, invece che se tutti gli prestano attenzione, esso coll'occhio ed un piccolo movimento di bacchetta dà il segno per le entrate, e tutti entrano, e così tutti li concerti e convenzioni prese nelle prove riguardo la musica vengono eseguite.

XI.^o Conviene che il direttore consideri che le voci cantano a mente, e sono inoltre frastornate dall'azione e dalla pantomima, e perciò fa mestieri che il direttore sia sempre alla vedetta, se alcun cantante esce di tempo, secondarlo quanto può, e quindi se occorre saltare quarti, battute e righe, e tosto comunicarlo a tutta l'orchesta se è possibile; in una parola fare il meglio, affinchè gli spettatori non se ne avvedano.

XII.^o In fine il direttore deve sapere che l'esito buono o cattivo dello spettacolo tutto viene rimesso a lui; stuonano li cantanti, uno strumento sorte prima del tempo, li tempi al pubblico non a sembrano giusti, si fa qualche taglio che non a tutti accomoda, si ammala un cantante, i cori, la banda escono di tempo, subito si dice è il direttore che non sa il suo conto.

Le scene, il vestiario non sono troppo adattati
è il direttore che non sa di costumi e di storia.

Dopo tutto ciò vi dico che vi sono moltissimi
maestri di musica (1); ma di tali uomini enciclo-
pedici si difetta assolutamente, e ciò eziandio per-
chè le cognizioni, che con massima fatica e studio
si richiedono per trasmettere agli altri, mancano
a loro stessi.

O viva Dio, arrossiscano li magistrati, quando
cercano di spilorchiare pochi franchi al mese, quando
vogliono fare acquisto di tali persone, che gli
apportano lustro e decoro nel paese e fuori. Finchè
il vero merito non avrà giusto compenso, e pre-
ferenza sul nullismo e sul illusorio, niente di utile
ne verrà, e sarebbe pochezza di mente lo spe-
rarne. Dunque perchè vi affannate per volere le
cose a questo punto? Risponderò che gli uomini
conviene prenderli come sono, non come dovreb-
bero essere ma intorno le cose, è ben egoista
colui, che non tende a quel meglio, che potrebbe
e dovrebbe essere, e che se al presente non è,
lo potrà essere un giorno, mentre le circostanze
d'oggidì in specie tendono all'avanzamento di qua-
lunque miglioria atta a condurre l'arte alla pos-
sibile perfezione.

(1) La città di Bologna abbonda di moltissimi profes-
sori e rinomati maestri di musica.

CONCLUSIONE

Nella prima parte m'ingegnai di mostrare come il Violino colle forme attuali conta più di 450 anni, e che molto si è studiato per migliorarlo; ma ancora non si giunse a far meglio di quello, che hanno fatto già gli antichi artefici italiani, così da quel medesimo spazio di tempo a nessuno mai cadde in mente di migliorare l'archetto, come nel secolo presente vi si è adoperato Viotti, Tourte e Vuillaume, in guisa che l'archetto nel processo di 80 anni, mercè le esperienze empiriche di Tourte, e i calcoli aritmetici e geometrici di Vuillaume consegui la perfezione. Savar francese di nascita provò di dare al Violino una nuova forma, e si dice quadrata, la cassa piatta invece che arcuata, e col surrogare le aperture sonore fatte ad *f*, con aperture lunghe e dirette. Esso credea di poterne trarre un suono dolcissimo; ma li suoi studi ed esperienze non ebbero buon risultato.

Il principe Sturdza formò un quartetto di strumenti ad arco, costruiti secondo un nuovo sistema da lui inventato, sperando di ottenere con ciò, non solo un suono più grave e forte; ma bensì una voce più robusta, che all'umana si appressasse.

E gli fece conservare l'antica grandezza accolse la forma elittica, che è la più favorevole al suono; trasformò i due ventri del Violino in due ellissi, che si toccano al posto delle loro asse oblique. Sfortunatamente le esigenze dell'applicazione ruppero le leggi della simmetria, per cui detti strumenti sono i più bizzarri aborti, che abbia prodotti la famiglia degli strumenti musicali.

Il carattere del suono del Violino è talmente relativo alla forma antica e storica di esso, che il più semplice e piccolo cambiamento della forma produce una sensibile alterazione nel suono, e così quelli che si applicano al maneggio del suddetto, se non conservano la posizione nel sonarlo indicata nella prima parte, giammai addiverranno bravi sonatori.

Con questa seconda parte abbiamo presentato un Violino, sì per la sua costruzione, come per le grossezze del legno e forma con proporzioni geometriche, che sebbene le tavole servano nella maggior parte per un artefice, e molto necessario, che anche un sonatore sia istruito profondamente.

Abbiamo impreso a trattare del quartetto facendo conoscere l'utilità, che se ne ritrae da tutti quelli che vi si dedicano. Come nella prima parte dimostrammo li metodi a cui conviene attenersi per imparare a sonare il Violino; così additeremo anche in questa molti autori di quartetti, che un sonatore deve conoscere. Boccherini Haydn, Mozart, Krommer Beethowen, Veber, Schumann, Onslow, Sphor, Mendelssohn e molti altri, tutti questi sono autori indispensabili, che si devono avere in pratica; prima perchè quasi tutti autori classici, secondo perchè il sonatore prende possesso e passione alla musica classica, prima col

contemplarla, poscia collo studiarla, e dopo sonata rinverrà quanto queste opere abbiano servito di pasto salutare ai molti maestri di musica moderni, secondo più o meno dal loro ingegno ne seppero trarre profitto; ma essi giammai amerebbero, che detta musica venisse in vita. Essa però di quando in quando risorge, e si scopre del lenzuolo funerale, e smaschera tutti li furti, di cui è sempre e sarà soggetta, e di più piange nel vedere le sue fibre storpiate, strazziate e mal connesse, e dice: E mi disanguate ancora? Ebbene ti volto la carta, seguita pure a tuo piacere questo detestabile scempio.

Si è così: la musica di questi maestri, è quella che servi di guida a tutti li maestri posteriori, e qui ci troviamo d'accordo; ma dei furti e latrocini, come tutto giorno vengono commessi, ecco che qui non mi convengo più con voi. Ma tornando al nostro argomento riguardo al quartetto, il sonatore ricava tutto per addivenire un vero artista, vince la timidezza negli attacchi, si fortifica nel suono, nell'intonazione, nell'espressione, nel ritmo, nella misura, in una parola si forma artista.

Quando un sonatore abbia veramente passione per l'arte, deve dire le più belle ore, che abbia passate furono nel gustare quelle soavi melodie, che presenta il quartetto; per cui nelle scuole di musica e ritrovi, nelle case degli amatori, e brigate, deve l'artista far sentire quartetti dei migliori autori, affinchè gli ascoltanti avezzino l'orecchio a tal genere di musica.

Anche in Italia sono città, in cui viene mantenuto il detto esercizio, non però come in Germania, ove detto genere di composizione ebbe

quasi la vita. In Firenze specialmente, quando vivea il celebre prof. di Violino Ferdinando Giorgetti, bene spesso dai suoi allievi facea sentire ad eseguire dei quartetti, ed anche egli ne scrisse alcuni di buona fattura, che venivano eseguiti sotto la sua direzione, e con molta perfezione; ed esso era instancabile per detto esercizio, e lo inculcava ai giovani studenti, agli amatori e professori; e la prova di quanto ei dicea si è, che egli formò dei suoi alunni un numero grande di professori, che qui sarebbe troppo lungo il ricordare; ben intesi che, per ottenere quanto vengo dicendo, usava dei mezzi, che oggi non sono troppo adatti.

In Milano come in Firenze, si è costituita la società del quartetto, ed anche in Bologna tempo indietro erano molte case di amatori, che si occupavano di detto esercizio, come le case Angelotti, Gozzadini, Malvezzi, ora però detto esercizio viene praticato al Liceo ed all' Accademia Filarmonica.

Così nella popolosa Napoli oltre il Conservatorio, e in parecchie case vengono sonati dei quartetti.

E non è molto tempo se ne esegui uno scritto dal maestro Verdi, che sebbene detta composizione non sia a nostra conoscenza, per le relazioni avutene, è a dire splendido, e di una rara maestria.

Riguardo poi all'orchestre, delle quali mi studiai di proporre il modo migliore, si pel luogo, si per la disposizione delle suddette, mi astenni dal precisare la disposizione dei sonatori, giacchè per quante ne abbia vedute e sentite, trovai continue variazioni, secondo il diverso modo di vedere

del direttore; però non cesserò anche qui di inculcare l'equilibrio, l'intonazione, l'esecuzione dei piani e forti, e la giusta misura, che verrà adoprata pel miglior effetto del compositore, e non del direttore, come pur troppo in genere gli spettatori sono avvezzati. Quei direttori, che si contendono in questo modo, si chiamano direttori presontuosi e temerari, i quali vorrebbero insegnare al maestro che in quel dato punto si può ritrarre un certo dato effetto, a cui esso giammai non pensò, anzi non lo avea mai sognato. Questa maniera di operare di un direttore si chiama tradire l'intenzione del compositore.

Il direttore deve conservare freddezza, investigare gli effetti giusti della musica, e così penetrare, per quanto uno può, nella mente del compositore, e dopo maturo studio della partizione prendere quei concerti, affine di dare alla musica quella vita, che abbellisce e vivifica le composizioni, e per conseguenza vengono piaciute ed applaudite da chi le ascolta.

Basta a dare ancora un avvertimento. Lo studio ed il suono del quartetto sia la guida del sonatore, appena si sente in grado di poter gustare tali bellezze; abbandoni di sonare musica, che non sia scritta pel proprio strumento. Noi per conseguenza rifuggiamo, e non ammettiamo per artisti quelli, che a ciò non si attengono, poichè quelli che preferiscono di grattare l'orecchio con insulse cabalette, le quali pel canto, attesa la posizione e luogo che furono scritte ed ideate, sono gioielli, non riusciranno a destare nè pianto, nè riso col suono del Violino, e molto meno col Pianoforte. A convalidare quanto vengo dicendo, la prova si è, che li strumenti da fiato non portano la voce,

il Pianoforte è uno stromento fisso; sono queste le prerogative per avvicinarsi alla flessibilità della voce umana? Per noi quelli, che fanno uno studio particolare di tali musiche, producono l'effetto di quelli, che, essendo nati, o facendo per loro diletto la professione degli agricoltori, vorrebbero essere anche musicisti, senza aver giammai conosciuto musica, nè sapere da che parte abbia principio.

A corroborare quanto sopra dissi, vi do un esempio.

Il celebre Pianista Rubinstein non suona che musica scritta espressamente che pel Pianoforte, come apparve da' suoi programmi: esso si serve della musica scritta da sè ed eziandio di quella dei celebri autori antichi e moderni: Chopin, Liszt, Beethoven, Schumann. Se egli avesse sonati pezzi ridotti, avrebbe perduto di quel prestigio, che giustamente senza contraddizione alcuna tutti gl'intelligenti gli accordano. Molti credono che per aver inteso un'opera nuova in qualche vicina città, si diventi artisti, e così portare un certo peso nell'opinione dal rapido effetto ricevuto da dette musiche; ma in ciò sbagliano assai.

Per dare un giudizio in musica, conviene saperla leggere, vale a dire aver conoscenza dell'armonia e del contrappunto, averne intesa e letta molto e svariata, ed avere buon gusto. In allora il giudizio può essere attendibile; ma senza nutrire le qualità sopradette, si contentano di sputare delle sentenze, e le persone non già conoscenti dell'arte; ma dottate di buon criterio, restano stuccati da osservazioni stupide e ridicole. Non è però da far caso di questi giudizi, giacchè essendo la musica una potenza, che in tutti penetra, scuote le fibre, entusiasma, non è a far caso-

se anche quello che è estraneo, si sente commosso, ed è per questo che tutti vogliono dire il proprio sentimento, che non è da nessuno ascoltato sul serio. E questo non è il caso di dire: Chi non se ne intende tacia, perchè oltre toccare li sensi, come sopra dissi, tocca quasi sempre la borsa, ed in allora a tenore della persona a cui tocca, vede piuttosto e sente non con molto buon volere, e per molti le melodie più belle sono quelle, che il biglietto del teatro o della sala del concerto rende di minor costo.

Se volessi seguitare sopra questo argomento molto resterebbe ancora a dire; ma per non portare ulteriore noia al benevolo lettore, aggiungeremo che, per quanto le nostre forze l'acconsentirono, abbiamo cercato di svolgere la materia colla massima chiarezza. Se vi sarà chi meglio di noi sappia addentrarsi a quanto abbiamo esposto in queste due parti, sarà per noi un vero piacere congratularsi con lui. Solamente non posso deporre la penna, senza di nuovo inculcare di far attenzione a tutto quanto in breve dissi, e specialmente sopra quanto parlai del quartetto, che volere o non volere è l'unione più perfetta, più dilettevole per chi vi si applica, ed è anche di molto diletto per quelli che con buon animo stanno ad udirlo, in una parola è il pane della scienza, che si spezza a coloro, i quali da natura sono disposti a ricerarlo e gustare.

E. F.

ACGIUNTE

PARTE II.^a — A PAG. 41 — ALLINEA 9

Come nello studio del tempo con mezzi meccanici si può dare una sicura norma, così per l'intonazione, munendosi di un Corista o Diapason d'acciaio, graduato a modo di scala cromatica, si può verificare se una tal nota, specialmente se è uno strumento a fiato, è intonata. Così i cantanti quando attaccano in lontananza dell' orchestra a voci scoperte, dato un tocco al Diapason, che sia ben appostato giusto coll' orchestra, tutto ciò è un mezzo sicuro per prendere la nota intonata, che devono eseguire.

N. B. Venendo a parlare del Diapason normale non ancora da tutti messo in uso, lo strumento da corda che lo addota perde della sua vivacità, e guadagna in dolcezza. Però quando il violino suona a solo od in concerto, è preferibile che adotti l'antico corista di Vienna; ed a provar ciò basti osservare, che molti pezzi di concerto, ai quali si volle dare un' impronta superlativamente briosa, venne prescritto di accordare il Violino a mezza voce sopra come p. e. nel Carnovale di Venezia dell' Ernts, nella Caccia del Vieuxtemps, etc.

Per tutti li strumenti a fiato l' adottare nella loro costruzione un Diapason alto o basso, non porta alcuna differenza.

In fine sarebbe necessario, che il mondo artistico musicale adottasse un corista definitivo, chè così verrebbero tolti i continui inconvenienti, che i sonatori di strumenti a fiato tagliati al Diapason normale attuale, sono costretti ad incontrare, suonando nelle orchestre accordate a corista alto, per cui l' intonazione riceve un gravissimo danno.



PARTE II.^a — A PAG. 77 — ALLINEA 36

E deve esser pronto, quando occorre, a tasteggiare il telegrafo, chè conviene sappia metterlo in relazione colla bacchetta che maneggia, per indicare ai cantanti, alla banda, all'organo, ed agli altri strumenti nascosti, l'attacco di quella data cantilena, che gli venne assegnata dal compositore.

N. B. Il Direttore deve rendere avvertite tutte le persone, che si trovano nascoste, o in lontananza sul palco scenico di prestare attenzione in quei dati momenti fissati dal Pendolo od indice telegrafico, che marca il tempo per l'attacco. Però questi individui non si devono punto occupare dell'Orchestra.

Ma non così il Direttore che è troppo necessario, che stando al suo posto, senta tutte le voci unite all'orchestra. Quando poi gli occorra di tasteggiare il telegrafo, deve avere l'avvertenza di fare in modo, che questi preceda nel principio della cantilena d'alcun poco la battuta, che serve pei i sonatori d'orchestra. Di poi quando l'onda sonora si sarà messa in comunicazione, in allora pareggerà la battuta del telegrafo con quella dell'orchestra. Non facendo quanto si dice, l'unione nel principio della cantilena non andrebbe d'accordo tra la scena e l'orchestra: o viceversa, ed il telegrafo in luogo di essere il mezzo più acconcio per trasmettere il tempo preciso, non servirebbe che a creare un disequilibrio per molte battute nel pezzo d'opera che viene eseguito.

Corrige

A carte	33	leggasi	Brunelli Bonetti
»	35	»	Vuillaume
»	36	»	Idem
»	63	»	Haydn
»	82	»	Haydn Schumann
»	84	»	Vuillaume
»	86	»	pene-tra



INDICE

1. Al lettore	Pag. 3
2. Vita del Bagatella	» 5
3. Relazione estratta dai registri dell' Accademia di Padova riguardo al metodo tenuto per la fabbricazione dei Violini inventata dal Bagatella.	» 6
4. Processo inventato dal detto Bagatella con tavole 2 per la fabbricazione dei Violini	» 15
5. Rapporto dell' Accademia di Padova dalla quale venne premiato.	» 32
6. Della vernice del Violino, di cui il Bagatella non dà alcun cenno.	» 33
7. Esperimenti del sig. Vouilleaume risguardante il legno per la fabbricazione degli strumenti ad arco	» 35
8. Gemiinder fabbricatore di strumenti ad arco americano, che disse di aver fatte scoperte e corretti difetti; ma non sembra che riescisse nel suo intento.	» 36
9. Della preponderanza del Violino nella musica d' insieme, e della necessità del quartetto	» 38
10. Dell' Intonazione	» 40
11. Dell' Accompagnamento e del modo come il sonatore si deve contenere	» 46
12. Della Pratica di sonare la musica all' improvviso	» 50
13. Dell' Espressione che alla musica convien dare nell' esecuzione	» 53

14. Del Ritmo risguardante il sonatore	Pag. 56
15. Dell'Eguaglianza del suono	» 58
16. Dell'Abbellimento	» 60
17. Dell'Esercizio della musica classica specialmente del quartetto per quelli che vogliono riescire bravi compositori	» 61
18. Del Tempo	» 64
19. Dell'Orchestra e degli Sonatori	» 69
20. Del Direttore d'orchestra	» 75
21. Conclusione	» 81

Prezzo: Lire 2. 50