

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/26920> holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Genewein, Claire

Title: Vokales Instrumentalspiel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Aufführungspraxis italienischer Instrumentalmusik in der Auseinandersetzung mit Vokalmusik und Text: Quellen und moderne Umsetzung

Issue Date: 2014-06-11

Lebenslauf

Claire Genewein, geboren in München, studierte Querflöte am *Mozarteum* in Salzburg, wo sie ihr Diplom mit Auszeichnung abschloss. 1998 erlangte sie das Konzertdiplom bei Philippe Racine an der *Zürcher Hochschule der Künste*, anschließend das Diplom für Alte Musik an der *Schola Cantorum Basiliensis* mit Hauptfach Flauto traverso, und den Master of Music *Koninklijk Conservatorium* Den Haag bei Barthold Kuijken.

Claire Genewein erhielt 1998 von Karlheinz Stockhausen einen Sonderpreis für ihre Interpretation des *Zungenspitzentanzes* für Piccolo solo und belegte im selben Jahr den zweiten Platz beim internationalen NFA-Piccolo-Wettbewerb in Phoenix, USA. 2000 gewann sie gemeinsam mit dem Schlagzeug-Ensemble *anthos* den ersten Preis für ihre Interpretation von *Kathinkas Gesang* von Stockhausen, 2004 den zweiten Preis beim Traverso-Wettbewerb der National Flute Organisation (USA).

Im Rahmen ihres Doktorandenprogramms von DocARTES rekonstruierte sie gemeinsam mit Andrea Marcon die Oper *L'Olimpiade* von Baldassare Galuppi und brachte sie 2006 im *Teatro Malibran* in Venedig zur Aufführung (*L'Olimpiade*, DVD Dynamik 2009).

Claire Genewein arbeitet als Flötistin in verschiedenen Ensembles wie *La Cetra*, *Venice Baroque Orchestra*, *L'Orfeo Barockorchester*, *Bachstiftung St. Gallen*, *Ensemble Miroir*, *L'Arcadia* und *Kammerorchester Basel*. Sie spielte unter der Leitung von Michi Gaigg, Gustav Leonhardt, Andrea Marcon, Jordi Savall, Geoffrey Lancaster, William Christie, Ruedi Lutz u. a. Zahlreiche CD- und Radio-Aufnahmen dokumentieren ihr Schaffen, unter anderem die Sonaten op. II des Schweizer Komponisten Gasparo Fritz (eine CD-Produktion in Zusammenarbeit mit der Zentralbibliothek Zürich, Guild 2009), *Die Zauberflöte* von Wolfgang Amadeus Mozart in einer Bearbeitung für Flötenquartett von 1793 (CD, ORF 2010) und *Italian Rococo at The Ermitage: Kammermusik und Flötenkonzert* von Baldassare Galuppi, Giovanni Paisiello, Ferdinand Titz, Tommaso Giordani, *La Cetra*, (CD 2013). Seit Herbst 2006 lehrt Claire Genewein an der *Anton-Bruckner-Universität* in Linz (A) Traversflöte und historische Aufführungspraxis und seit 2010 an der *Zürcher Hochschule der Künste*. Sie gibt Meisterkurse u. a. bei der Bamberger Sommer Oper (D), den Tagen Alter Musik in Linz (A), an der Iona University of Corfu (G), auf Schloss Pöllau (A) und an der Musikhochschule Trossingen (D).

Anhang

I. Benvenuto Robbio Conte di San Raffaele: Lettera I

MUSIC A

Lettera I.

*Intorno ai principi dell'arte del suono*⁵⁸⁴

DUE Trattati di somma importanza ed erudizione ripieni ci sono pervenuti alle mani, che saranno sperasi molto graditi a nostri Lettori. Vertono questi intorno a' principj dell'arte del suono, e le rivoluzioni del medesimo presso i Moderni. L'autore così si esprime;

Quamdiu passim vagamur, non ducem secuti, sed fremitum & clamorem dissonum in diversa vocantium, conteritur vita inter errores. Sen. de vita beata cap. I.

Uscito testè dal tedio de' primi elementi della esecuzione istromentale, da cui niuno eccellente mediocre o pessimo Suonatore non andò esente giammai, stanco e non pago di sì digiuna istruzione vorreste or voi prima d'entrare a nuova fatica, vedervi dal Precettore schierar sott'occhio i generali precetti dell'Arte sua, che ha da divenir vostra. Vorreste da lui vedervi additato il più diritto e breve cammino per ben riuscire. Giusto e lodevole è ciò che pretendete: ingiustissimo da chi il pretendete. Se il Maestro, che vi ha finora addottrinato, e nojato, fosse un tal poco filosofo nel mestier suo, forse io direi, che addenssando a bella posta le tenebre in vece di sgombrarvele innanzi, ei procurasse maliziosamente di aver più a lungo tributaria la docile inesperienza del Discepolo. Ma l'imperizia sua ne lo discolpa appieno. E s'egli non vi riduce l'arte al più generali principj, che sempre son pochi e chiarissimi, colpa è del non aver egli nè da altri udito, nè di per se rinvenuto cotali principj. Or non è egli scusabile, se vi lascia al bujo di quelle cose ch'egli non fa?

Mi si creda pure, che la più parte de' Maestri di Suono, mal istituiti eglino, istituir bene non possono i loro Scolari. Avvezzi a non ragionar sopra l'arte, anzichè stender l'occhio a misurarne l'ampiezza, vanno striscion come bachi per le calcate vie di una mera e disordinata pratica. Questa sola li guida; e quanto è cieca la scorta, altrettanto forza è, che ciechi sien' essi, e ciechi voi divenghiate altresì. Tentiamo adunque, poichè mel chiedete, di supplire in alcun modo allo sterile silenzio nel mal per voi interrogato Maestro.

Sarà continuato.

⁵⁸⁴ Titelüberschrift nur enthalten in der Erstausgabe Vicenza 1778 (nach Canale Degrassi 1992, 293).

C A P O I.

Quale, e come esser dee lo stromento.§. I. *Scelta di esso.*

Tanto importa al Suonatore l'aver un pregevole stromento, quanto al Musicò l'aver buon metallo di voce. Convien perciò non perdonare nè a diligenza nè a spesa per procacciarlosi, qual n'è mestieri. Le buone qualità, ch'ei debbe avere, sono le seguenti: voce tersa, piena, facile ad uscire, forte senza crudeltà: eguaglianza in tutte le corde: sono piacevole senza stridore, senza fischio, senza nasaggine.

I migliori Violini sono senza dubbio i fatti dallo *Stainer*, dagli *Amati*, dagli *Stradivari*, da' *Guarneri*, dal *Bergonzi*, dal poco noto eppur di fama degnissimo *Cappa* di Saluzzo. Laonde sarà gran ventura, se il suonatore troverà mezzo di acquistare un Violino di questi, o di altrettali artefici, osservando però che non dal nome del facitore si dee misurare il pregio dello stromento, ma sì dall'intrinseca sua perfezione; attesochè nè tutte le opere degli ottimi artisti sono ottime, nè tutte quelle de' dozzinali e spregiati sono spregievoli. Alcune volte, dicea *Orazio*, il poetastro *Cherilo* diventa buono, e il divino *Omero* sonnacchia. Così pur si può dire, che talvolta allo *Stainer*, o all'*Amati* è uscita di mano una zucca, mentre qualche oscurissimo guasta-mestieri urta a caso nell' ottimo.

Il violino vuole esser vecchio anzichenò. Il tempo, che nuoce a tante cose, e giova a tante altre, migliora i Violini d'assai; poichè quella sgarbata asperità, che hanno quando son nuovi, facendone lungo uso continuo, si rammorbisce, ed ammansa. „Tre cose“, dicea il *Geminiani* „pretendono le mie orecchie, Musica di tre giorni, Suonator di quarant'anni, e Violino di ottanta“. Al qual detto il *Tartini* metteva una saggia restrizione, dicendo: „datemi un Violino vecchio, ma non decrepato, come sono io“.

Un solo Violino si debbe avere alla mano. Il cangiare sovente fa sì, che l'intuonazione non mai si rinfranca. Perciò tostochè se n'abbia un buono, convien giurargli fedeltà, finchè si abbia l'incontro d'un veracemente migliore; in tal caso bisogna senza indugio dare il pomo di Paride allo stromento, che più lo merita. Ma ridicolo è al tutto il genio di certuni, i quali di continuo procacciansi nuovi stromenti, e ne han sì ingombra la stanza, che par l'officina d'un Violinajo. Or col continuo provare oggi l'un doman l'altro, essi non fanno poi qual si trascegliere; vorrebbon per la limpidezza, quello per la pienezza ec. a guisa appunto della giumenta di *Buridano*, che piena di fame a un tempo e di sete, recatagli innanzi l'acqua ed il fieno, resta sul dubbio, nè sa che si fare.

§. II. *Del ponticello.*

Nella scelta del ponticello si serbi la giusta misura, dimodochè nè troppo tozzo e massiccio egli smorzi la sonorità delle corde, né troppo fievole e smilzo ceda al peso dell'arco. Ei debbe, come uom di repubblica, né opprimere, nè essere oppresso.

§. III. *Delle corde.*

Le corde non hanno ad essere né sottili come capegli, nè grosse come gomone. Tutti gli eccessi sono viziosi. Vogliansi adunque nell'armare il Violino aver due riguardi, cioè proporzionar le corde al corpo dello stromento, e alla forza della mano che lo suona.

Altrimenti se smodata è la grossezza delle corde rispetto allo stromento ne uscirà una vociaccia ammaccata ottusa nasale; e se la mano non ha forza di premerle e morderle bastevolmente, ne verrà fuori un finco balbettio, un suono torbido fosco increbbevole.

Vedeansi un tempo alcuni giovani forniti di poche forze, di minor giudizio, e di molta prefunzione, armar di corde grossissime i loro stromenti, veggendo così fare il *Sig. Pugnani*. Ma in vece che questo grand'uomo ne cacciava fuori un suono limpido pieno pronunziato, essi non ne traendo che un borbottio muto lo spento arrocchito, rinnovavan la favola del ranocchio, che gonfiandosi per gareggiare col bue scoppia nei vani suoi sforzi.

§. IV. *Del arco.*

La vera proporzione dell'arco sta nell'esser egli di discreta estensione, di dolce e ben degradato incurvamento, rafforzato piuttosto in fondo, e che si vada assottigliando via via, e smagrandosi verso la cima. Alcuni voglion che termini con un becco arrovescio a guisa del rostro d'un avvoltojo. Ma questo sarebbe sproposito come cosa inutile, se non fosse sproposito come dannosa; non potendo codesto beccuccio servir ad altro, che a togliere l'equilibrio all'arco, e a cavar gli occhi al vicino.

Circa la lunghezza altresì corrono varie e discordi opinioni. L'immortale *Arcangelo Corelli*, e il più esimio fra suoi allievi il *Sig. Giambattista Somis* usavano archi brevissimi, ma con sì squisita maestria, che nelle più lunghe *Tenute*, o vogliam dir *Messe di Voce* non ne mancavan giammai. La scuola *Tartiniana* gli adopera lunghi. Altri sono iti più là, e si sperticati archi si recano a mano, che le arcate loro pigliano un miglio di paese. Egli è però vero, che in tali pratiche l'uso fa tutto, ed appiana ogni ostacolo. Tuttavia la regola del trè troppo nè poco è sempre la più assennata e sicura.

C A P O II.

Principi generali dell'Arte del Suono sopra il Violino.

DUe cose concorrono essenzialmente al suono del Violino, la mano che guida l'arco, e quella che scorre sul manico. Nella scambievole corrispondenza d'entrambe sta tutta l'arte. Quinci dipende l'aggiustatezza, la sincerità, la sicurezza, la facilità dell'esecuzione: quindi il sublime dell'arte, che sempre sta nel saperla celare: quindi lo stupore e forse anche l'invidia degli emoli, l'attenzione, il silenzio e il piacere degli ascoltanti. Ragioniamone partitamente.

§. I. *Della mano che guida l'arco.*

E venendo a trattar della prima ponghiamo per base, che tre qualità costituiscono l'arcata perfetta, leggerezza di polso, unione dell'arco alla corda, disinvoltura e ubbidienza del braccio.

La leggerezza è sempre necessaria sul principio dell'arcata, o salga ella, o discenda; poichè cominciando lieve lieve, per quanto si rinforzi poi l'arco, non v'è più rischio di stridore e di crudeltà.

L'unione alla corda consiste nel guidar l'arco sì, che non salterelli or toccando la corda, or non toccandola. Ei la dee combaciare sempre salvo in que' casi, che a bella posta si vuole ch'ei balzi e saltelli, come appresso diremo.

La disinvoltura e ubbidienza del braccio consiste nel farsi padron dell'arco a tal segno che o presto o lento ei si abbia a condurre o in su o in giù, o per vicini intervalli o per lontani (come

quando si salta una o due corde tra una nota e l'altra) il braccio sempre ubbidisca e colga la corda ch'ei dee toccare.

Or queste doti si necessarie e sì malagevoli acquistar non si possono per miglior via, che per mezzo de' pratici esercizj, che verremo divisando.

Per venire a capo della leggerezza di polso conviene avvezzarsi a posar l'arco sopra la corda con quella piacevolezza, con cui l'ape si posa sul fiori. Il primo appoggio ha da essere un bacio, e non una percossa. E cotal leggerezza vuolsi acquistare in tutte le parti dell'arco, si in mezzo che negli estremi, e sempre si debbe usare o salga l'arco o discenda.

Dopo questo primo lievissimo appoggio si pensi all'unione dell'arco su la corda; il che si fa proseguendo tosto l'arcata, e rafforzandola quindi a poco a poco. E con siffatto riguardo si potrà suonare il *fortissimo* senza pericolo di scabrezza, purchè non si stacchi più l'arco dalla corda, ma si di continuo ei la preme discorrendovi sopra. Ora a tal uopo gioverà il mettersi due o tre volte al giorno a fare scale di note con arcate lunghissime su e giù, spingendo l'arco con gran leggerezza al principio, indi arrivando per gradi al *fortissimo*, poi ritornando gradatamente al *pianissimo* sempre nella medesima arcata. E in questa guisa si giunierà all'intera padronanza dell'arco, non lasciandolo mai comandare, ma strignendolo ad ubbidire alla man che lo regge. Per la qual cosa si schiferà la goffezza di vederlosi saltellar su le corde, come i grilli nel prato, e di aver nel braccio quel tremolio, che pare il brivido della febbre; onde il suono riesce magro, sconnesso, e rotto a singhiozzi.

Per acquistar finalmente la disinvolture, e ubbidienza del braccio, non vi é migliore spediente, che di suonar gighe o ternarie dando a ciascuna nota, un'arcata distinta. L'utilità di siffatto esercizio chiaro si scorge da chi porrà mente, che suonando gighe staccate, si cangia ogni tre note l'arcata; poichè se nella prima ternaria la prima e la terza nota si sono fatte coll'arco in giù, nella seconda queste note medesime vengono a farsi coll'arco in su. Quindi si cava il sommo vantaggio di addestrare il braccio tanto all'andata che al ritorno.

Tre cose debbo ancora avvertire circa lo studio delle gighe staccate; 1. che importando assaissimo di aver somma speditezza nell'arco, si dee procurar di suonarle con sempre maggiore velocità, non già con quello smanioso precipizio, che saccheggia ed inghiotte le note, ma con quella prestezza maggiore, che sarà compatibile colla chiarezza ed evidenza del suono; 2. queste gighe si debbono suonare in tutti i tuoni maggiori e minori, nei più facili, come nei più difficili; 3 si dee altresì crescere a mano a mano la difficoltà delle gighe; talchè sul principio si cerchino quelle, ove le note si seguono più da presso: e quindi innanzi si arrivi a quelle, che sono più intricate ed ardue, e dove tra l'una nota e l'altra corrono grandi intervalli, quali sono per esempio le serie di note a salti di ottava e di decima.

Questi ed altri pratici esercizj, che verrem prescrivendo, sono, come tutti i modi d'imparare, nojosi ed incresevoli; perciò saggiamente esortava il *Tartini* a fargli interrotti, e poco tempo per volta: poichè altrimenti lavorando con noja, si fan le cose buone in mal modo; ed è poco più che non farle.

§. II. *Della mano del manico.*

Le dita non hanno a sdrajarsi sul manico, ma denno cadervi giù a biombo, come il martello su l'incudine. La pression loro debbe essere la più gagliarda e più eguale che sia possibile. Or siccome delle quattro dita, che servono al suono, le due di mezzo sono più forti, e il primo e l'ultimo più deboli, convien perciò esercitar più questi che quelli e principalmente il dito mignolo, che *Tartini* chiamava il minore de' suoi fratelli, tener si vuole in continuo esercizio.

Per acquistare questa forza e questa eguaglianza di pressione non vi è pratica più giovevole, che un quotidiano studio di trilli; e far progresso d'ambe le mani ad un tempo, mentre si

studiano quelle lunghissime arcate su e giù che sopra accennammo, si possono far questi trilli, facendone sempre il doppio su le due dita più deboli che su l'altre.

Un'altro studio importantissimo è quello di rinfrancar l'intuonazione in qualunque smanicatura la man si trovi. Per riuscire a tale intiera padronanza del manico tre sono i mezzi più vevoli. 1. Prendasi una suonata non però troppo difficile, e suonandola primieramente nel tuono, nel quale è scritta, si suoni dipoi una mezza voce più alta o più bassa. Per esempio se la composizione è in Elafà si suoni prima come ella sta, poi si ripigli tosto in Elami a quattro diesi; oppure se la suonata è in Dlasolrè a due diesi; dopo averla eseguita nel tuono suo proprio si ripeta in Dlasolrè a cinque bimolli. 2. Vantaggiosissima è pure l'usanza di trasportar le note or dall'ottava alta alla bassa, or dalla bassa all'alta; ovvero suonandole come stanno scritte far su la . seconda corda ciò che spetta al cantino, sulla terza quel che appartiene alla seconda, sulla quarta ciò che è della terza. 3. Ponghiam per ultimo la norma, che in una dotta sua lettera prescriveva il gran *Giuseppe Tartini*. Prendasi (dic' egli) una parte di Violino primo o secondo non obbligata però a soli. Si metta la mano a mezzo manico, cioè col primo dito in Gsolreut sul cantino, e suonisi tutto quel pezzo di musica senza smover mai la mano da tale smanicatura, se non quando si dee toccare Alamirè sulla quarta, o Dlasolrè sul cantino. Ed occorrendo di toccar queste note tornisi poi tosto al mezzo manico di prima, e prosiegue la suonata senza mai stare nel luogo naturale. Fatto questo studio a mezzo manico, infino a che la mano sia franca a suonar checchessia in tal posizione, si ha da passare alla seconda smanicatura prendendo col primo dito l'Alamirè sul cantino. Quivi si ha da rifare lo stesso studio, rinfrancata altresì la mano in tal positura, risalir poscia d'un grado, e rifar sempre il medesimo esercizio di suonar una parte di Violino, senza muover la mano, se non quando si hanno a toccar note più basse o più alte della presa posizione. Questa scala di smanicature (conchiudea dirittamente il *Tartini*) è sì vantaggiosa cosa, che chi se n'è fatto padrone, padrone può dirsi veracemente di tutto il manico.

C A P O III.

Della esattezza del Suono

Premessi i generali principj della scienza pratica dell'arco e del manico, entriamo più addentro a divisarne i particolari.

L'esecuzione debbe essere esatta. L'esattezza in primo luogo si esige nell'intuonazione; talchè ciascun dito colga sempre il punto preciso della corda, su cui dee cadere, nè più indietro rimanga, nè più innanzi travalichi. Nelle ottave alte, cioè quando la mano spazia negli acutissimi, si corre gran rischio di crescere; la onde si vuol procedere in questi passi con somma cautela, toccando quando si può qualche corda vuota; e con questo sperimento si scorge subito, se vi è alcun difetto e se vi è, si può tosto emendare.

Necessaria in secondo luogo è l'esattezza nel tempo. Tutti i principianti incalzano la battuta; e molti in questa magagna restano principianti per sempre. Guai a coloro che contraggono il mal abito di affrettarsi per via, poichè quindinnanzi tanto in lor si radica tal vizio, che nè più se ne avvegono, nè più dan retta a chi ne gli faccia pel buon pro loro avvisati. Perciò è d'uopo schifar tale scoglio con gran dilligenza, suonar con persone, le quali nè stringano elleno il tempo, nè stringere il lascino ai compagni; ed è certamente minore, e più sanabil male peccar da principio di tardanza, che di fretta. Ma ciò che reca piu meraviglia si è, che i passi più difficili, ave sembra che per lo timare avrebbesi a gire a rilento, son quelli appunto; ove più si suole precipitare per brama, cred'io, di trarsi tosto d'impaccio. Or siccome i contrarj si vincono coi contrarj, bisogna in tali occorrenze allentar anze che affrettare; ed è

fior di senno ubbidir piuttosto a chi accompagna, che strascinarlosi dietro come schiavo a seconda della nostra impazienza.

Esattezza in terzo luogo si cerca per distintamente pronunziare, e particolar le note, comunque le si debban suonare. Per ben intendere questo precetto, riduciamo le molte fogge, nelle quali variar si può l'arcata, ai due momenti più generali *legato e staccato*, Suonar *legato* non è altro, se non se in un solo trar d'arco passar varie note. Suonare *staccato* egli è, quando a ciascuna nota, che si fa, si dà un colpo d'arco distinto, andando a vicenda su e giù. Ora l'esattezza del suono consiste nel far le note legate con somma chiarezza e continua unione, e le note slaccate con somma chiarezza, e con un po' d'interrompimento frammezzo l'una e l'altra. Suppongasi scritta una serie di semicrome staccate. Per suonarle granite e con precisione, bisogna far sentire solamente mezzo il valor della nota, e l'altra metà del valore passarla in silenzio.

Esattezza in quarto luogo si desidera nel trillo, il quale debbe essere perfettamente intuonato, chiaro, spiccato, fluido, eguale. Somma celebrità per sì bel pregio avea il nostro *Giambattista Somis* espertissimo nel trillare con eguale felicità su qualsivoglia dito, come anche nel dare al trillo tal leggerezza, eguaglianza, flessibilità, che pareva proprio il ghorgheggiar soavissimo d'un Rusignuolo. Il trillo debbe avere un grazioso e continuo ondeggiamento; troppa velocità l'intorbida, troppa lentezza il disadorna. Debbe sapersi far lungo, mezzano, breve secondo l'occorrenza; ed altresì più o men veloce giusta la maggiore o minor prestezza del movimento, in cui si suona.

Io non so dire, quanto infrutuosamente gettino l'opera e il tempo coloro, che trascurano lo studio del trillo. Per quanto in altre pratiche il Suonator s'affatichi, sempre il principio fondamentale dell'arte gli manca; attesochè non solo il trillo perfeziona tutte le attitudini necessarie, e toglie la maggior parte de' difetti, in cui si può inciampare e colla mano del manico, e col braccio dell'arco; ma vi è di più, che ad acquistar il trillo niente giova, che il trillo. Il praticarlo di continuo su ciascun dito é l'unico spediente per rinfrancar la mano in tal guisa, che ubbidiente e spedita lo colga, e lo faccia ovunque e comunque ne sia mestieri.

Chi non sa trillare, dicea il Maestro di tutti i Musici *Bernacchi*, non sa cantare. Nè men vero si è il dire, che chi non sa trillare non sa suonare.

C A P O IV.

Della verità del Suono.

Suonar secondo il vero si è primieramente l'eseguir qualsivoglia composizione nell'andamento ad essa più acconcio. Laonde si vuole por mente a discernere il *Grave* dall'*Adagio*, l'*Andante* dal *Grazioso*, il *Maestoso* dall'*Allegro*, il *Presto* dal *Prestissimo*, che tutti son tempi differenti a chi dritto gli estima. Alcuni Suonatori, che hanno agilità grande d'arco e di mano, corrono sempre con sì diretto rovinio, che pajon lepri inseguite da' veltri. Per lo contrario cert' altri d'indole cheta e composta uscir non sanno da certa leziosa loro, e sdolcinata lentezza; talchè il Suonar l'*Adagio* o l'*Allegro* è per essi una cosa. Studisi adunque il Giovane di acquistar tal dominio sullo stromento, che in qualunque tempo lento o frettoloso trar si sappia d'impaccio, di modo che nè inceppato rimangasi a mezza via ne' *Presti* focosi di *Stamitz*, nè scarno e digiuno riesca ne' maestevoli *Adagi* del *Locatelli*.

Proseguimento dell'Arte del Suono.

LA verità del suono consiste patimente nell'osservare e conservare i caratteri distintivi del dettato musicale, che si ha sott'occhio. Vario è il gusto, varie sono le modificazioni del canto appo le varie Nazioni. Nè solamente vi è sensibil divario tra il fare Inglese, e il Francese, fra il Tedesco e l'Italiano; ma vi è differenza evidente fra le varie scuole d'una stessa contrada. Chi non discerne la gajezza elegante dello stil Veneziano dalla erudita gravità nello stil Bolognese? Chi non distingue la briosa leggiadria degli Scrittorj Milanesi dall'esprimente facondia de' Maestri Napoletani?

Nè questi riguardi bastano ancora. Debbesi in oltre avvertire, che qualsivoglia ben tessuta suonata è un vero discorso composto di frasi e di periodi, dove con ordinata successione si avvicendano il *Cantabile*, ed il *Suonabile*. Il *Cantabile* è sempre il più semplice e il più espressivo; perciò si dee suonare schietto, pulito, e più coll'anima che colle mani. Il *Suonabile* è il più vario, il più ornato, e fantastico; ed in esso dee apparir la forza, la speditezza, e tutta in somma la valenzia del Suonatore.

Tralascio per ora altri notabili, che mi si affollano sotto la penna, bastandomi il dire, che la verità del suono si dee tenere in conto della più malagevole ed essenzial parte della esecuzione Musicale. Senza di lei checchè tu suoni, nè altri il capisce nè tu stesso l'intendi. Odo bensì venirmi all'orecchio un ammasso insignificante di note, un rumore, uno strepito armonios, ma non sento quel suono commovente, che parla al cuore, che tutti desta e ricompone gli affetti, che mi attrista, mi rafferena, m'accende, m'intenerisce, mi accheta.

Debbesi pertanto usare ogni cura per acquistare un sì bel pregio; ed assaissimo gioveranno a tal uopo gli avvisi seguenti: 1. di ascoltare con somma attenzione i più egregi professori del canto, ed ascoltata che si abbia da talun d'essi un'aria o un mottetto, suonar la parte del canto ponendo ogni studio nell'imitar fedelmente quel fior d'espressione, che ci ha rapiti e commossi, 2. trattandosi di composizioni istromentali, prendere una canzonetta di qualche dramma, adattarne le parole alle note, cantarlo di per se con quell'affetto, che i concetti del Poeta suggeriscono; dar poscia di piglio allo stromento, e con esso ripetere quella stessa espressione, che si è usata cantando.

Queste due pratiche supplir potranno per mille insegnamenti, e rendere veritiero, espressivo, persuadente il suono. Debbo nondimeno soggiugnere una dura, ma infallibile verità. Cioè che siccome pochissima scuola può bastare a chi ha un cuor sensibile e una fantasia irritabile e vivace; così per l'opposito nè i precettori, nè la fatica, nè gli esempli gioveranno a certi uomini di ghiaccio, di tempra stoica; indifferenti ad ogni ventura. Incapaci essendo eglino di esser commossi di muovere altrui s'argoment in vano.

Si vis me flere, dolendum est Primum ipsi tibi.

Perciò nella scuola della verità del suono la prima maestra è la Natura. Ella dee dar le attitudini, le quali mercé lo studio si affinan poscia e si perfezionano. La Natura fa mille cose bellissime senza l'ajuto dell'Arte; ma l'Arte non ne può fare una mezza, se non l'antiviene e seconda la Natura.

C A P O V.

Degli abbellimenti del Suono.

Inutile, ed indecisa quistione, bolle tra i Musicisti intorno all'aggiugnere abbellimenti a ciò che si canta o si suona. I più tra i giovani pieni di quel desio d'indipendenza, che è proprio dell'età

loro, ignobile schiavitù stimano l'attenersi fedelmente allo scritto, si bessano di chi scrupoleggia cotanto ed appon loro a fallo tal libertà, che ad altri sembra legittima, ad altri colpevole. Per lo contrario i più attempati, i quali lodando il gusto antico lodan se stessi senza avvedersene, menar buono non fanno qualunque menomo trillo, qualunque istantanea appoggiatura. „Chi fa bizzarrie (dicea *Senesino*) fa corbellerie“, e a pro di sua sentenza così discorrea: o la musica che hai per mano è cattiva, e perchè la suoni? od ella è buona, e perchè l'inorPELLI? Questo dilemma verissimo da un lato, se però non si tempera con sagge restrizioni, è uno di que' tanti sofismi trovati dalla sottigliezza umana per provare il falso. Stabiliamo pertanto i veri principi.

Aggiugnere abbellimenti a ciò che sta scritto nè sempre è lecito, nè sempre vietato; nè sempre conviene, né sempre disdice. Proibito e sconvenevole è il far ghiribizzi e cangiamenti, quando si suona in orchestra; attesoche se ciascun Sinfonista volesse a suo capriccio rimutare e capovolgere la parte sua, risulterebbe da tante stranezze un guazzabuglio deforme incoerente discorde. Proibito e sconvenevole si è l'abbellire, quando si suona una parte di accompagnamento. Chi accompagna è servo, e dee sottostare al padrone. Proibito e sconvenevole si è finalmente l'abbellire suonando al solo, quando sminuzzato e inquietissimo è l'accompagnamento; talchè i capricci, che tu vi aggiugni, non servirebbono, che a depravar l'armonia, e intorbidare la limpidezza del canto.

Termine dell'Opuscolo tj principj dell'Arte del Suono.

Ma lecito e conveniente si è l'adornare, quando si suona o concerto o sonata a solo, purché semplici e scarse siano le parti dell'accompagnamento. Non è però che la libertà degli ornati abbia ad essere un sedizioso discorrimento di servida fantasia. Ella ha pur le sue regole, cui forza è sommettersi sotto pena d'inciampar nello sconvenevole, nel ridondante, nel falso. Queste regole, a dir la cosa in iscorcio, prescrivono quattro opportuni riguardi nell'abbellire. Sobrietà, opportunità, leggiadria, pulizia.

1. Mancano di sobrietà coloro, i quali gittano a rotto nembo i fiori e i fregi, tormentano da capo a piè gli *Adagi*, ed ogni cosa infrascan di lisci, di ghiribizzi, di mottezze, divincolandosi, e contorcendosi a guisa d'uom che affoga nell'acque, e facendo per dar noja altrui il doppio della fatica bastevole a dilettere e commovere gli ascoltanti.

Or tale scialacquo d'ornati schifar si dee, perchè in Musica come in Pittura, tutto non ha da esser tumulto, disordine, finimondo, ma vi si voglion pure a luoghi adatti frapporre i respiri, i silenzi, i riposi; poiché altrimenti non vi è più maestria di contrasti, piacer di sorprese, varietà di chiaro-scuro. Ed anzi tutto va a riuscire in un continuo scompigliato preludio, e nella più tediosa di tutte le monotonie, cioè quella d'un romor senza tregua, d'un suonar senza gusto, e d'una musica senza melodia. Difetto comune di tutti i Giovani è il sì diretto sfoggiare in abbellimenti; ma venendo in età debbono eglino por mente a gastigare tal rigogliosa ridondanza che scusabile e di buon augurio in quella prima età, che è dispensata di aver il senso comune, ad uom maturo mal si affarebbe.

2. Nè men necessaria è l'opportunità degli ornati, talchè nè ciò s'adorni, che schietto e semplice esser dee; nè ciò medesimo, che gli ornamenti soffre ed ammette, di disadatti fregi s'inorPELLI ed ingombri. Maraviglioso è per questa discrezione il nostro egregio *Pugnani*. Qual vedi *Omero* modesto e cheto alle mosse venir quindi a poco a poco infiammandosi, ed infiammando, tal egli semplice e rattenuto sul primo avviarsi schifa guardingo il troppo promettere, cui sempre vien dietro il poco attenere. E questo appunto è l'apice della perizia trar, come dice *Orazio*, *la luce dal fumo, e non il fumo dalla luce*, e far sì che le meraviglie e i portentosi succedano e non precedano. Malavvisali all'incontro sono coloro, che sul principio della sonata spargono a piene mani le delizie e i belletti, e non si avveggono, quanto più fino

artificio sarebbe il riserbare a più inoltrato cammino gl'incantesimi dell'arte per ridestar l'attenzione e la curiosità degli udienti, quando elle stanno per venir meno ed ispegnersi.

Questa semplicità sul principio è ancor necessaria, perchè appieno s'intenda il motivo, ossia il primo pensiero della sonata. Or se tu il ravviluppi e il travisi, mal si capisce ciò che dir vuoi, l'esordio tuo non dà principio a niente, e la tua proposizione o non propone cosa veruna, o propone sazievoli fanfaluche.

Non men che il principio d'ogni dettato sonar si dee con bella e candida semplicità tutto ciò che ha del pastoreccio, del tenero, dell'affettuoso: una certa aria di negligenza, un so che di languido e di melenso esprime al vivo lo stato d'un cuore appassionato; perchè gli affetti teneri essendo sempre un segno sicuro di debolezza, portano pure ognor seco un carattere di fiacchezza, e di avvilitamento.

Ma non basta conoscere quando, e dove collocar debbonsi gli ornamenti, uopo é altresì di discernere, quali in tal luogo convengano, e quali altrove. Grossolano è lo sbaglio di coloro che pongono a caso gli ornamenti, intrudendo nell'*Adagio* le fantasie, che sono proprie del *Vivace* o del *Grazioso*. Sempre è mestieri di ritenere la natura di ciò che si suona; e se la cantilena è patetica, discorre solo per le vie dell'affanno e del pianto; se la è giuliva e festevole, spaziar per cose liete, passi veloci, trilli pieni di brio e di gajezza.

3. Oltre al doversi gli abbellimenti e parcamente usare e ben collocare, uopo é per sempre che sian leggiadri ed aggiungano pregio e venustà ovunque si pongano. Poichè se ciò, che si mette per ornato, è dozzinale disavvenente meschino, ei sarà una deformità e non un fregio, una magagna e non una bellezza.

4. Ciò finalmente, che più si dee avvertire si è, che quanto aggiungesi per Ornamento, sia colle dita e coll'arco eseguita con esattezza irreprensibile; poichè non essendo mestieri che tu il faccia, meglio è tralasciando gli arbitrarj ornamenti meritar lode d'uom guardingo e modesto, che pazzamente saccheggiandoli unire alla temerità d'intraprendere l'incapacità di riuscire.

Molte altre cose a soggiungere mi rimarrebbero, se inutilissime non mi paressero a dire, si per le menti perspicati, che non abbisognano di chi tutto lor dica, si per le ottuse, cui riesce infruttuoso chechè lor si dica, Onde io depongo la penna e la boria magistrale, ed avendo cominciato con Seneca, con lui finisco dicendovi:

*plus prodesse si pauca praecepta teneas, sed illa
in promptu tibi et in usu sint, quam si multa
quidem didiceris, sed illa non habeas ad manum*
Lib. VII. cap. I. de Benef.

II. Benvenuto Robbio Conte di San Raffaele: Lettera II

Lettera II.

Sopra Rivelazioni dell'Arte del Suono Appo I Moderni

Niuna, s'io ben mi avviso, delle età scorse può pareggiare il secol nostro nel merito, o nel demerito d'un rapido e continuo rimutamento di tutte le cose. In sì veloce conversion di pensieri veggonsi succeder via via le fogge e le costumanze, applaudite per quel breve tempo, in cui le son nuove, e rigettate poi tosto, perché più non son nuove. Ma quella smania di novità, ben sta che domini e prevalga in que' futili riti del fasto signorile; ed ora apparecchi manicaretti ed intingoli di sapor non inteso a palati leziosi e svogliati; or nuove forme rivenga di agiati Svimeri e di morbide Scranne, dove si sdrai dopo niuna fatica l'affaticata mollezza: or metta in iscompiglio i cervelli e le zazzere delle femmine e degli uomini-femmine con cento mattezze di moda, che per tre mesi gradite, per tre mesi sofferte, vengono in capo all'anno ad esser derise, rincresciute, scordate.

Ma le Arti belle, onore e gloria delle colte Nazioni, no non dovrebbero soggiacere a tanta volubilità di vicende. E nondimeno, sebbene invariabili siano i lor fondamenti, sicure ed inconcusse le loro leggi, ebbero pur elleno in ogni tempo a soffrir mutazioni, e rivolgimenti; perche tutto ciò che passa per mano d'uomo, della di lui incostanza forza e che si risenta. Sifatte riflessioni, piu che altra qualsivogliasi bell'Arte, l'Arte bellissima della Musica ce le reca al pensiero, qualor si pon mente alle tante variazioni da lei patite. Non è però mio disegno di gittarmi nojevolmente erudito a brancolar fra le tenebre dell'Antichità, e scendendo non men di secolo in secolo, che di seccaggine in seccaggine vuotarvi a rotto nembo addosso tutto il detto e tutto il dicibile, il poco certo e il moltissimo incerto, che occorre di quelle Genti venerate e barbogie. Compiler de' compileri, dopo infinite dicerie non altro io verrei a conchiudere, se non che forse è così, forse non è così. Quindi è, che restringendomi solo ai tempi nostri, discorrerò di volo le piu recenti mutazioni, che abbia incontrato l'Arte del Suono, la quale in breve spazio di tempo invecchiata è più volte e di bel nuovo ringiovanita. Quattro impertanto sono le scuole principali presso i moderni. La scuola del *Corelli*, quella del *Tartini*, quella di *Stamitz*, e quest'ultima, la quale mi sembra far nella Musica lo stesso effetto, che tra le Sette dell'antica Filosofia l'Eccletticismo.

1. *Scuola del Corelli*

Arcangelo Corelli è il sublime antesignano de' moderni armonisti. Si sa, che egli ha reso alla Musica strumentale lo stesso raro servizio, che *Palestrina* dugent'anni prima avea reso alla vocale. La perizia nel modulare, l'agevolezza del canto, la verità dell'armonia, l'artificio delle imitazioni, e delle zuffe tra le varie parti han reso il nome di *Corelli* immortale. Sei sole Opere ei ne ha lasciato, scrivendo con quella sobrietà sempre compagna di chi va in traccia dell'ottimo, e non si appaga del dozzinale. Laonde non dal discreto numero de' di lui scritti hassi ad inferir, ch'egli avesse poca fecondità d'idee, come conchiudono alcun amatori anzi del molto scrivere che del saggio limare; ma piuttosto dallo spesso ripetere gli stessi principi, gli stessi passi, le stesse cantilene.

Fra i varj dettati di quest'uomo insigne grandeggia l'opera quinta, nella quale colla più fina maestria egli ha saputo dare alle sonate a solo la pienezza e l'erudizione d'un compito concerto. E se egli ha avuto in tal metro di scrivere qualche dimentico predecessore e molti deboli seguaci, ciò tuttavia non ha servito, che a dargli più splendida rinomanza. Attesoché la fama d'un uomo eminente procede per lo più da un suo felice riuscimento in una impresa, onde cento Saputelli contentissimi di lor medesimi escon delusi e scornati.

Molti sono stati i discepoli del *Corelli*; ma di due soli, come de' più esimj, debbo parlare. Il primo è il signor *Giambattista Somis* primo Violino della nostra Real Corte; il quale riuscì veramente impareggiabile pel merito della esceuzione, ed è stato (ciò che a pochi altri addivene) fin oltre all'anno settantesimo si prode nell'arte sua, da non ravvisarvisi orma di senile scadimento. L'altro è *Pietro Locatelli* da Bergamo, de' cui scritti la miglior parte ancor si studia e si loda. I lunghi e difficilissimi Capricci, onde egli ha deformato i suoi concerti, intendendo però d'abbellirli, sono scogli famosi per mille naufragj. Sembra che in quest'opera abbia l'Autore pensato a raunar tutto ciò che può screditar chi suona, e nojar chi ascolta. Una difficoltà incalza l'altra: un rompicollo s'accavalla a un rompicollo. Talchè per quanti s'ostinino a volerne venir a capo, tutti si trovano per via colle ali d'Icaro, e sul carro di Fetonte. E sarebbe pur bene, che si smarrissero queste mattezze; affinché la posterità stuonatrice, che certo sarà numerosa, non possa recare a' nostri nipoti la stessa insoffribile molestia che si recano i non pochi suonatori presenti.

Ben altro è il pregio delle dotte e bellissime sonate a solo di questo Autore. Qui si ritrova la maschia ed esatta armonia senza la stitichezza del gusto antico; qui le impensate modulazioni senza stento, e senza stravaganze; qui la novità delle idee, la sublimità de' concetti, la naturalezza del canto.

Dall'ingegnosa *Follia* Corellina attinse egli il pensier felicissimo delle sì varie e sì dilettevoli sue *Variazioni*; come altresì dai brevi *Adagi* del Maestro apprese l'arte di stendere que' maestosi suoi *Gravi*, i quali benché lunghissimi pur non annojano. Tanto è grandioso lo stile, flebile il canto, squisito l'artificio, con cui sono orditi e tessuti! Laonde a buona equità si può dare al *Locatelli* il vanto d'essere stato il più erudito e rinomato discepolo della scuola d'*Arcangelo Corelli*.

2. Scuola del Tartini

Giuseppe Tartini mandato sul fior degli anni a Padova per gli studj, ivi malgrado i parenti, che il volean dottore e non marito, si tolse una moglie, colla quale egli usò sempre la moderazione di *Socrate*, né mai le parole imperiose e forti, onde Giove Omerico rintuzza l'albagia della Consorte. Per tal improvvido maritaggio avendo più bisogni che prima, e niun soccorso da' suoi, si volse allo studio del Violino per aver da campare. La necessità, che veramente è gran maestra, fu l'unico suo precettore.

Egli era per natura, uom riflessivo, perspicace, voglioso dell'ottimo, paziente de' penosi indugj, e non isbigottito dalle difficoltà, che convien vincere per conseguirlo. Ardisco proporre un breve paragone tra i progressi d'un sommo Filosofo, e quei d'un egregio Armonista. *Tartini* senza maestro e senza scuola, e *Cartesio* (cosa peggiore!) con attivi maestri e pessimi insegnamenti, veggono l'uso, le opinioni, l'esempio signoreggiar nel mondo invece della dimentica Verità. L'osservazion diligente, l'industriosa curiosità, la saggia dubitazione sostituite alla comune usanza e alla pratica cieca li guidano amendue per non calcati sentieri. Persuasi entrambi, che gli uomini si dilungan dal vero o col non osservare, o coll'osservar male, o col perdersi nell'inutile tralasciando l'importante, *Tartini* nell'arte sua, e *Cartesio* nelle Scienze procedono con quella guardinga lentezza, che spera di non mettere piè in fallo, mediante un continuo timor di fallire. *Cartesio* giusta l'esempio de' più riputati

Filosofi dell'Antichità imprende lunghi viaggi: *Tartini* anch'egli fa il giro di qualche parte d'Europa; e ne ricavano sì l'un che l'altro insigni vantaggi. Se *Cartesio* in Filosofia comincia a distruggere gl'invecchiati pregiudizj, *Tartini* nell'Arte del Suono comincia pure a rimondarsi dagli errori comuni. Se *Cartesio* riesce meglio ad abbattere in Fisica gli altrui sistemi, che a gittar sodi fondamenti del proprio; *Tartini* altresì scopre meglio le magagne delle altre scuole, ch'ei non prevede i difetti della sua.

Ma senza più trarre in lungo il confronto, e restringendomi al solo *Tartini*, dirò, che sì nel comporre, che nell'eseguire egli è stato vero inventore: ed ecco in iscorcio fin dove il condussero l'osservazione e la sperienza.

Osserva egli in primo luogo, che il Violino è per natura uno stromento acuto e stridente; che chi lo arma di cordicelle sottili non ne può trar altro, che un suono fievole e smilzo. Quindi ei s'avvisa di armarlo di corde grosse un po' più dell'usato. Con questa leggera mutazione sente addolcirsi la crudezza natia, ed uscirne più grato e più morbido il suono. Osserva poscia, che l'arco usato dalla Scuola *Corellina* è troppo corto; che però uno appena in venti di quella Scuola riesce a cavar una voce piacevole, bella e pastosa. Laonde ei si pone ad usar arco più steso, non trovandovi niun de' difetti, e tutt'i vantaggi dell'arco breve.

Da questi saggi cangiamenti passa egli tosto a un doppio studio, l'uno del modo d'adoprar l'arco, faticando per impadronirsene sì nel guidarlo allo insù, che allo ingiù, sì nel trar senza stento e secondo il bisogno or lunghe e melodiose, or brevi e snelle le arcate.

Con siffatte minute attenzioni, delle quali ogni egregio Suonatore, e niun mediocre o cattivo ravviserà l'importanza, è pervenuto il *Tartini* a singolar eccellenza nel suono. Vediamo or pure, quanto egli nel comporre siasi dipartito altresì dall'uso comune. E qui è appunto, dove si avvera ciò che dianzi osservammo, cioè ch'ei riuscì meglio a riprendere e schivare gli altrui difetti, che a vedere e correggere i suoi.

Quando *Tartini* cominciò ad apparire, dominava ancora tra gli Scrittori d'Italia quel barbaro gusto delle fughe, de' canoni, e di tutti in somma i più avviluppati intrecci d'un ispido Contrappunto. Questa increscevol pompa di armonica perizia, questa gotica usanza d'indovinelli e di logogrifi musicali; questa musica gradita agli occhi, e crudel per gli orecchi, piena d'armonia e di rumore, e vuota di gusto e di melodia, fatta secondo le regole, seppur le regole hanno l'atrocità di permettere di far cose spiacevoli, fredde, imbrogliate, senza espressione, senza canto, senza leggiadria, qual altro pregio veracemente aver può, che quel di abbagliar gli eruditi, e di uccidere per la fatica il Compositore e per la noja i dormigliosi ascoltanti?

Tartini sedotto sul principio dall'amor del difficile, che spesso tira a mal fare, si logorò anch'egli per qualche tempo, e stese alcune sonate in questo gergo enigmatico, e sibillino. Ma di poi avvedutosi, che tal profusione di scienza, ben raro è il caso, che riesca opportuna, e ancor più raro, che ella rechi diletto, se prima (come fa il Pittore) avea cercato il maraviglioso aggiugnendo, si volse poscia a cercare il bello (come lo Scultore) togliendo. E in fatti quanto egli ha scritto dopo tal suo ravvedimento, tutto spira la nobile semplicità; linda e schietta e pur sempre l'armonia; intelligibile e andante il pensiero; sgombra di rancidumi la cantilena. Tre difetti però nelle Opere di *Tartini* mi sembra di ravvisare. Il primo, che troppo invaghitosi della bella semplicità, non sempre s'astiene dall'umile e dal plebeo. I principj delle sue sonate sono per lo più dozzinali ed abbietti. Ei si è troppo attenuto al precetto d'*Orazio* nella Poetica di esser sempre modesto alle mosse, di schifare gli esordj tronfi ed ampollosi.

La seconda taccia, che gli si appone, si è d'essersi con tal rigore prescritto di non rubare l'altrui che per valersi solo del proprio, ad ogni tratto ricanta il già cantato, e rifrigge il già fritto. Egli mi disse un giorno, che sette volte in sua vita egli avea cangiato lo stile. Ma questo detto non persuaderà mai veruno, che da' suoi scritti abbia qualche contezza; e ognun piuttosto s'indurrà meco a pensare, che le sette mutazioni di stile ch'ei credea d'aver fatte, altro non furono, che sette successive illusioni dell'amor proprio di *Giuseppe Tartini*.

La terza censura cade sopra la somma di lui parsimonia negli accompagnamenti. Rare volte avverrà nelle molte sue sonate e ne' suoi molti concerti il trovar cosa un po' storiata, dove le parti abbiano movimento e vita, e dove o tutti vi sian gli accordi, o se vi sono, non vi sian nudi e disadorni; talché io direi che negli scritti *Tartiniani* dei due ingredienti del chiarascuro troppo abbondi il primo, e vi manchi il secondo. Io non voglio già, che in un concerto vi regni da capo a fondo un pazzo tumulto, un confuso rombazzo; io non pretendo che vi si faccia un continuo inquietissimo stritolamento di note. Concedo altresì che l'indiscreta profusion d'armonia nuoce talor all'intento. Ma questo è assai più da temersi nella Musica Vocale-istromentale, che nella sola istromentale. Poiché egli è certo, che l'espression delle parole esigendo talvolta o la sola energia della quinta, o la sola scabrezza della seconda, se vi si appicca il pueril pleonasma degli altri accordi, s'indebolisce l'effetto; e volendo far più si fa meno. Quanta alla Musica meramente stromentale ben diverso è il caso; mentre essendo ella imperfetta e priva del miglior pregio, dee supplire al suo difetto essenziale col dare all'orecchio il maggior gusto che può. E ciò presupposto chi non vede, che in essa men frequenti esser debbono le occasioni d'impiegar l'unisono, e di scarsamente usar l'armonia?

Dai difetti di quest'uomo grande, che io ho creduto di poter accennare, perché appunto egli è uomo grande, torniamo per poco alle sue lodi. Egli è il primo tra i Sonatori, che abbia chiaramente distinto sì nello scrivere, che nell'eseguire il Cantabile dal Sonabile. Onde ben a ragione si dicea, che il suono di *Tartini* era un facondo e commovente parlare. Egli ebbe inoltre due pregi insigni, dov'egli non soffre eguali. Il primo d'aver un metodo esatto e limpidissimo d'insegnar l'arte. I suoi precetti eran sì chiari, e sì precisi, che lo scolare, eppur non era un gonzo madornale, preveniva il Maestro e godea di suggerirgliene gli esempi. L'altro suo pregio raro ben anco e prestante si era l'essere scevro affatto d'invidia, di gir sommamente guardingo nel dar giudizio dell'altrui valore, di largheggiar nelle lodi senza adulazione, e di accennar i difetti senza livore, da solo a solo non pel piacere inumano di riprendere, ma pel vero vantaggio del ripreso, cui moderatamente avvertiva, dicendogli i motivi della sua disapprovazione, udendone chetamente le discolpe, cedendo se si trovava convinto, soffrendo in pace, che non gli si desse ragione da quegli ostinati, che non credono mai d'aver torto.

Tal era l'indole e il merito di questo eminente e religiosissimo uomo, la cui gloria tuttor sopravvive in parecchi valoroso e grati discepoli, che fedelmente s'attengono allo stil del Maestro e ai ricevuti documenti. Fra questi suoi rinomati seguaci, con paterna tenerezza ei facea menzione de' Signori *Pagin e Nardini*, dai quali nel pregio della esecuzione ei confessavasi vinto; e confessavalo con quella patriarcal lealtà che è un troppo raro fenomeno a di nostri.

3. Scuola di Stamitz

La Nazione Tedesca, che per lo dianzi pareva sol intesa all'austerezza delle scienze, e giudicavasi disadatta all'elegante amenità delle Arti leggiadre, or ben si va rifacendo del danno, e scolpando del biasimo. Poiché non solo da *Opitz* in quà, che fu il Padre della Germania Poesia, è fiorito buon numero di prodi Poeti e di celebri Poetesse; ma in questi ultimi tempi eziandio ella può, se si crede all'egregio *Winkelman*, contrapporre in *Rafael Mengs* un grande competitore all'immortal *Urbinate*, che sembra avergli lasciato in retaggio il nome e il pennello. Così in Musica questa gloriosa nazione non debbe invidiarci, avendo ella da opporre ai *Vinci*, e ai *Leo* l'impareggiabil Sassone *Hasse*, e a' nostri Scrittori da suono il Boemo *Stamitz*, da cui la terza rivoluzione della Musica stromentale prende cominciamento.

In tutti i generi di Musica stromentale ha posto mano e conseguito gran lode *Giovanni Stamitz*. Maravigliosa di vero è stata la fertilità della sua penna a stendere Duetti, Triò,

Sinfonie, Concerti con una rapidità, che suol essere incompatibile col ben riuscire. Lo stile suo è grandioso, vastissimo, sorprendente: la modulazione agiata, corrente, naturale: i passi ben concatenati: i principi; semplici, inaspettati, luminosi. Se dal *Brioschi* o dal *Tartini* ei toglie a nolo qualche concetto, sì se l'appropria che il fa parer cosa sua; sì l'abbellisce, che più non è desso, sì ben l'adatta e il pone in opra, che meglio per avventura nol seppe collocar quel medesimo che ne fu l'inventore.

Lo stile di *Stamitz* è un ingegnoso composto di stil Tedesco ed Italiano. Egli ha saputo accoppiar queste scuole per modo, che i suoi compatrioti ebbero ad ammirar né suoi dettati una soavità di canto dianzi non intesa, e noi Italiani una novità di passaggi non mai conosciuta.

Ma dove singolarmente campeggia la vaga fecondità del suo ingegno inventore, egli è né Concerti; i quali, se tanta non fosse la malagevolezza di venirne a capo, sarebber eglino senza dubbio la più saporita Musica ad ascoltare e la più diletta ad eseguire, di quanta ne sia finor caduta di penna agli Scrittori da suono.

Un erudito, ma insipido Contrappuntista veggendo in codesti Concerti tanti, e sì smaniosi gruppi di note, tanta folla di salti, di capitomboli, di rompicolli, smascellava dalle risa, come a vista delle più strane mattezze, che produr possa un cervello eteroclitico ed offeso. Ma il poveruomo traendo poi di tasca le sue armoniche fanfaluche, nelle quali tutte erano esattamente osservate le regole di non dar gusto, restava in fatti il solo contento delle proprie melense produzioni. Nondimeno a far ragione al vero m'è d'uopo il dire, che affatto ingiuste non erano cotali rampogne; essendo pur vero, che *Stamitz*, al par di quanti sono iti in grido d'esimj Sonatori, smodatamente corse dietro al difficile, troppo degli acutissimi si compiacque, troppo amò il rischio di stuonare; mentre anche nel suono è pur vera quella gran massima, che l'amor del pericolo è l'amor della propria rovina.

4. *Ultima Scuola*

Venendo ora all'ultima epoca dell'Arte del Suono non scenderò a particolari divisamenti, poiché il nominar tutti sarebbe una prolissa e noiosa leggenda; e nel dar giudizio di persone viventi si corre il doppio rischio e di lodar questi per adulazione, e di biasimar quelli per malevolenza. Ridirò dunque sol ciò, che sul principio ne scrissi, cioè che questa ultima scuola è come tra le sette degli antichi Filosofi l'ecletticismo, mentre al par d'esso con certo libero orgoglio a niun Maestro s'attiene con servil sommissione, ma dovunque ritrova il bello, sel prende, e il riveste, e il fa suo, non ricopiando da vil plagiatore, ma racconciandolo da prode imitatore con ingegnosa e certamente lodevole maestria.

Giovami ancora soggiugner due osservazioni importanti. La prima si è che, se mal non m'avviso, mi sembra visibilmente scemarsi il gusto sempre barbaro del sommo difficile, che non è mai altro che il sommamente falso maraviglioso. Già van cadendo in disuso quegli interminabili acuti, che stuonati per la più parte, pieni di stridore, e di crudezza quand'anche si eseguiscono bene, non sono poi altro, che un magro ed ingrato fischio e zuffolamento, di cui si dolgono gli orecchi, e il cuore. Già sono iti in bando que' lunghi, e piagnenti *Adagi*, ove sotto un diluvio di note aggiunte a capriccio si affogava un canto melenso, e pigro, e dozzinale. Già si sono accorciate e ristrette quelle Cadenze e quegli *Arbitrj*, dove il Suonatore dando sul finir nelle smanie d'un invasato veniva con un abisso di sipite straniezze a vendicarsi del poco diletto recato pur dianzi. L'espressione, la bella semplicità, la vaghezza del canto sono ora lo scopo delle fatiche, e dei desiderj de' piu assennati Armonisti. Così pur duri questo saggio ravvedimento, e diventi altrettanto universale, quanto è necessario. Poiché a dir vero non è fors'ella un'insigne stravaganza il voler che la Musica nata a dar gusto e piacere, ci ricolmi d'orrore, di raccapriccio, di spavento?

L'altra osservazione si è, che essendosi oramai tutti ravviati sul buon cammino, se mai la Musica potè sperar d'ottenere quella stabilità, che le darebbe gran pregio, or ella il può. Fondata sopra leggi immutabili, onde avvien mai ch'ella sia poi sì volubile in ciò che appartiene al gusto, ed alla melodia? *Tartini* ha fatto ogni sforzo per toglierle questo scorno sì antico e finora insanabile; ed ha creduto d'esserne venuto a capo. Non essendovi egli però riuscito, evvi chi dice a lode di *Tartini* e a danno dell'Arte;

*Si Pergama dextra
Defendi possent, etiam hac defensa fuissent.*

Ma, perché scorarsi e abbandonar sì ratto l'impresa? I grandi e luminosi scoprimenti meritan pure, che molto tempo, e molto studio lor si consacrino, e senza lunga ed ostinata fatica già non occorre sperar gran lode. Lascio io pertanto a chi ha maggiori lumi di me tal ricerca, la qual mi sembra richiedere ampio corredo di cognizioni, ed una mente colma di perizia nell'Arte, e sgombra di tutti i pregiudizj degli Artefici. Sono ec.

II FINE

M.C.D.
Via alle Cave, 43
34128 Trieste

III. Benvenuto Robbio Conte di San Raffaele: Brief I

MUSIC A

I. Brief

Über die Grundlagen der Tonkunst

Zwei Traktate voll von höchster Bedeutung und Gelehrsamkeit sind in unsere Hände gekommen, die – hofft man – unseren Lesern sehr gelegen sein werden. Sie behandeln die Grundlagen der Tonkunst und die Umwälzungen derselben bei den Modernen. Der Autor drückt sich folgendermaßen aus:

Solange wir freilich überall herumschweifen und nicht einem Führer folgen, sondern dem Lärmen und Durcheinanderschreien von Leuten, die uns in verschiedene Richtungen rufen, wird unser Leben mit Irrtümern vertan werden – kurz, wie es selbst dann ist, wenn wir uns Tag und Nacht um eine vernünftige geistige Haltung bemühen etc. Seneca, De vita beata/Vom glücklichen Leben, Kap. 1.

Sobald man der Trägheit der ersten Grundlagen des Instrumentalspiels entwachsen ist, von denen bisher kein exzellenter, mittelmäßiger oder schlechter Spieler frei gewesen ist, möchte man nun, müde und unzufrieden mit solch nüchterner Anweisung, bevor man zu neuer Anstrengung schreitet, vom Lehrer die allgemeinen Vorschriften seiner Kunst, welche ihr euch zu eigen machen wollt, unter die Augen gebracht sehen. Ihr möchtet, dass er euch den geradesten und kürzesten Weg anzeigt, um Erfolg zu haben. Recht und lobenswert ist, was ihr fordert, aber sehr ungerecht, von wem ihr es fordert. Wenn der Meister, der euch bisher belehrt und gelangweilt hat, ein solch geringer Philosoph in seinem Fache wäre, würde ich vielleicht sagen, dass, während er die Dunkelheit absichtlich verdichtet, statt sie vor euch zu lichten, er böswillig dafür sorgte, sich die gefügige Unerfahrenheit des Schülers noch länger in Abhängigkeit zu erhalten. Aber diese Unerfahrenheit spricht ihn davon vollkommen frei. Und wenn er darin die Kunst nicht auf ihre allgemeinen Grundlagen zurückführt, welche stets wenige und sehr klare sind, ist seine Schuld, diese Grundlagen weder von anderen vernommen, noch sie selbst aufgefunden zu haben. Ist er aber denn nicht entschuldbar, wenn er euch über das im Unklaren lässt, was er selbst nicht tut?

Man glaube mir nur, dass die Mehrzahl der Musiklehrer, wenn sie selbst schlecht ausgebildet sind, ihre Schüler nicht gut ausbilden können. Gewohnt, nicht über die Kunst nachzudenken, gehen sie kriechend wie Seidenraupen auf den ausgetretenen Pfaden einer gewöhnlichen und ungeordneten Praxis, statt die Weite der Kunst mit dem Auge auszumessen. Sie allein führt sie; und so blind wie die Eskorte ist, so sehr müssen auch sie blind sein, und auch ihr werdet ebenso erblinden. Versuchen wir also, da ihr es von mir verlangt und von Seiten des Meisters ohne befriedigende Antwort seid, irgendwie sein unfruchtbare Schweigen mit Inhalt zu füllen.

KAPITEL I.

Welches und wie beschaffen das Instrument sein soll.§. I. *Die Wahl desselben.*

So sehr ist es für den Musiker wichtig, ein ausgezeichnetes Instrument zu haben, wie für den Sänger, eine gute Stimme zu besitzen. Es ziemt sich daher, nicht Umsicht noch Ausgaben vorzuschützen, um es sich zu verschaffen, wie es nötig ist. Die guten Eigenschaften, die es haben muss, sind folgende: saubere, volle und leicht hervordringende Stimme, stark ohne Rauheit, Gleichmäßigkeit auf allen Saiten, angenehmer Ton ohne Kreischen, ohne Pfeifen und ohne Näseln.

Die besten Violinen stammen ohne Zweifel von *Stainer*, *Amati*, *Stradivari*, *Guarneri*, *Bergonzi* und von dem wenig bekannten, aber doch höchst ruhmewürdigen *Cappa di Saluzzo*. Daher wird es ein großes Glück sein, wenn der Spieler Mittel findet, um eine Violine dieser oder ebensolcher Meister zu erwerben, wobei er darauf achten sollte, dass sich der Wert eines Instruments nicht nach dem Namen des Herstellers, sondern nach seinen ihm innewohnenden Eigenschaften bemisst, denn weder sind alle Arbeiten der besten Meister hervorragend, noch sind alle Arbeiten von geringen Dutzendhandwerkern zu verachten. *Horaz* sagte an mehreren Stellen, der Verseemacher *Cherilus* erweise sich als gut, und der göttliche *Homer* döse vor sich hin. So kann man auch sagen, dass manchmal *Stainer* oder *Amati* einen Kürbis hervorgebracht haben, während irgendein vollkommen obskurer Zunftschänder zufällig etwas sehr Gutes geschaffen hat.

Eine Violine muss recht eigentlich alt sein. Die Zeit, die so vielen Dingen schadet und so vielen Dingen förderlich ist, verbessert Violinen sehr, denn jene unangenehme Rauheit, die sie haben, wenn sie noch neu sind, wird nach langem kontinuierlichem Gebrauch weicher und sanfter. „Drei Dinge“, sagte *Geminiani*, „verlangen meine Ohren: Musik, die drei Tage alt ist, einen Spieler, der vierzig Jahre alt ist, und eine Violine von achtzig Jahren“. Was *Tartini* weise einschränkte, indem er sagte: „Gebt mir eine alte Violine, aber nicht gebrechlich soll sie sein, so wie ich es bin“.

Man soll nur eine Violine zur Hand haben. Häufiger Wechsel führt dazu, dass sich die Intonation nie festigt. Daher – solange man ein gutes Instrument besitzt – empfiehlt es sich, ihm Treue zu schwören, bis man ein wirklich besseres findet. In diesem Fall muss man den Parisapfel ohne Zögern dem Instrument reichen, das ihn eher verdient. Aber jedem erscheint die Laune einiger Leute lächerlich, die sich fortlaufend neue Instrumente beschaffen und davon das Zimmer so vollgestellt haben, dass es aussieht wie die Werkstatt eines Geigenbauers. Nun wissen sie bei dem ständigen Ausprobieren heute des einen, morgen des anderen Instruments nicht mehr, welches sie auswählen sollen; sie möchten dieses wegen seiner Klarheit, jenes wegen seiner Tonfülle etc. fast wie eben das Lasttier von *Buridano*, das gleichzeitig voll Hunger und voll Durst im Zweifel gefangen bleibt und nicht weiß, was es tun soll, sobald man ihm Wasser und Heu vorhält.

§. II. *Vom Steg.*

Bei der Wahl des Steges bewahre man das rechte Maß, so dass er weder zu gedrungen und massiv den Klang der Saiten dämpfe, noch zu schwach und schwächig dem Gewicht des Bogens nachgebe. Er darf, wie der Einwohner eines Stadtstaats, weder unterdrücken noch unterdrückt sein.

§. III. *Von den Saiten.*

Die Saiten dürfen nicht dünn wie Haare noch dick wie Taue sein. Alle Exzesse sind schädlich. Man beachte also beim Bespannen der Violine zwei Vorsichtsmaßnahmen, d. h. man passe die Saiten dem Korpus des Instruments und der Hand, die es spielt, proportional an. Andernfalls, wenn der Durchmesser der Saiten unangemessen gegenüber dem Instrument ist, wird es einen angeschlagenen, dumpfen, nasalen Ton hervorbringen, und wenn die Hand nicht die Kraft hat, sie genügend niederzudrücken und abzugreifen, wird sie ein schwaches Stottern, einen trüben, düsteren, lästigen Ton erzeugen.

Man sah einst einige junge Leute von geringen Kräften, geringem Urteilsvermögen und großer Einbildung ihre Instrumente mit sehr dicken Saiten bespannen, da sie gesehen hatten, dass Herr Pugnani es so machte. Doch während dieser große Mann einen reinen, vollen, ausgeprägten Ton hervorbrachte, erreichten sie bloß ein stummes, mattes, heiseres Gestammel und belebten die Fabel von der Kröte wieder, die, um mit dem Ochsen zu wetteifern, sich aufbläht und in ihren vergeblichen Bemühungen schließlich platzt.

§. IV. *Vom Bogen.*

Die wahre Proportion des Bogens besteht in seiner mäßigen Länge, seiner sachten und gut bemessenen Krümmung, die sich eher gegen den Frosch hin verdicken und nach und nach verjüngen soll, bis sie zur Spitze hin abnimmt. Einige wollen, dass er in einer umgekehrten Spitze in der Form eines Raubvogelschnabels auslaufe. Aber das wäre unangebracht, ja eigentlich unnütz, wenn nicht sogar schädlich, da dieses Schnäbelchen zu nichts anderem dienen kann als dem Bogen das Gleichgewicht zu nehmen und dem Sitznachbarn die Augen auszustechen.

Auch was die Länge betrifft, gibt es verschiedene und einander widersprechende Meinungen. Der unsterbliche Arcangelo Corelli und der herausragendste unter seinen Schülern, Herr Giambattista Somis, benutzten sehr kurze Bögen, aber von solch erlesener Bauart, dass sie in den längsten Haltetönen (oder wenn wir so sagen wollen: *messa di voce*) niemals Fehler machten. Die Tartini-Schule verwendet lange Bögen. Andere sind noch weiter gegangen und nehmen solch übertrieben lange Bögen in die Hand, dass sie für die Bogenstriche eine Meile Landes brauchen. Es ist aber wahr, dass in diesen Praktiken der Gebrauch alles ist und jegliches Hindernis ausräumt. Dennoch ist die Regel des „Nicht zu viel“ und „Nicht zu wenig“ stets die vernünftigste und sicherste.

K A P I T E L II.

Allgemeine Grundlagen der Tonkunst auf der Violine.

Zwei Dinge tragen zum Ton der Violine bei: die Hand, die den Bogen führt, und jene, die über das Griffbrett läuft. In der gegenseitigen Wechselbeziehung beider besteht alle Kunst. Davon hängt die Genauigkeit, die Aufrichtigkeit, die Sicherheit, die Leichtigkeit der Ausführung, also das Erhabene der Kunst, ab, das stets darin besteht, es zu verdecken zu wissen. Daher das Erstaunen und vielleicht auch der Neid der Nachahmer und die Aufmerksamkeit, die Stille und das Vergnügen der Zuhörer. Wir wollen dies gesondert untersuchen.

§. I. *Von der Hand, die den Bogen führt.*

Und wie wir nun dahin kommen, von der ersten zu handeln, nehmen wir als Ausgangspunkt, dass drei Eigenschaften den perfekten Bogenstrich bilden: Leichtigkeit des Handgelenks, Anliegen des Bogens auf der Saite, Unbefangenheit und Folgsamkeit des Armes.

Die Leichtigkeit ist immer notwendig zu Beginn des Bogenstrichs, ob es nun ein Aufstrich oder ein Abstrich sei; denn wenn man ganz leicht beginnt, so sehr man dann den Bogen stärker drücken mag, besteht keine Gefahr mehr, dass Kreischen oder Rauheit auftreten.

Das Anlegen des Bogens auf der Saite besteht darin, den Bogen so zu führen, dass er nicht springe, bald die Saite berührend, bald sie nicht berührend. Er muss immer ganz auf ihr aufliegen, außer in den Fällen, in denen man ausdrücklich will, dass er springe und hüpfte, wie wir bald erläutern werden.

Die Unbefangenheit und die Folgsamkeit des Armes bestehen darin, derart Herr über den Bogen zu werden, dass man ihn schnell oder langsam hinauf oder hinab oder durch benachbarte oder entfernte Intervalle (als ob man zwischen einer Note und der andern eine oder zwei Saiten überspringt) führen könne, stets der Arm gehorche und die Saite erfasse, die er streichen soll.

Nun kann man diese so notwendigen und so schwer erreichbaren Fähigkeiten nicht auf besserem Wege erlangen als über praktische Übungen, die wir im Einzelnen sehen werden.

Um zu dieser Leichtigkeit des Handgelenks zu gelangen, empfiehlt es sich, dass man sich daran gewöhne, den Bogen mit jener Gefälligkeit über die Saite zu führen, mit der sich die Biene auf Blüten senkt. Der erste Kontakt hat daher ein Kuss zu sein, und nicht ein Stoß. Und solche Leichtigkeit wolle man sich in allen Teilen des Bogens erwerben, sowohl in der Mitte als auch an den Enden; man muss sie stets anwenden, ob der Bogen nun hinab- oder hinaufgeführt wird.

Nach diesem ersten, sehr leichten Kontakt denke man an den Kontakt des Bogens mit der Saite, was man durch eine rasche Fortführung des Striches, den man darauf nach und nach verstärkt, erreicht. Mit dieser Vorkehrung wird man das Fortissimo ohne die Gefahr der Rauheit spielen können, sofern man nur den Bogen nicht von der Saite löst, sondern dieser sie durchgehend drückt, während er über sie streicht. Jetzt wird es zu diesem Behufe nützlich sein, zwei oder drei Mal am Tag Tonleitern mit sehr langen Ab- und Aufstrichen zu üben, und dabei den Bogen am Anfang mit großer Leichtigkeit zu führen, dann graduell zum Fortissimo zu gelangen und darauf stets im gleichen Bogenstrich stufenweise zum Pianissimo zurückzukehren. Auf diese Weise wird man zur vollen Beherrschung des Bogens gelangen, wobei man ihm nie die Zügel schießen lassen darf, sondern ihn dazu bringt, der Hand zu gehorchen, die ihn führt. Daher wird man tunlichst jene Ungeschicktheit vermeiden, ihn wie die Grillen auf der Wiese über die Saiten hüpfen zu lassen, und im Arm jenes Zittern zu haben, das Fieberkrämpfen ähnelt, wodurch der Ton mager, unverbunden und von Schluchzen unterbrochen hervorkommt.

Um schließlich Gewandtheit und Gehorsam des Armes zu erlangen, gibt es keinen besseren Weg als Triolen oder Tripelfiguren zu spielen und dabei jede Note mit einem anderen Strich wiederzugeben. Der Nutzen einer solchen Übung wird jedem klar sein, der darauf achtet, beim ungebundenen Triolenspielen nach jeweils drei Noten die Strichart zu ändern. Denn wenn in der ersten Triole die erste und die letzte Note mit Abstrich gespielt wurden, werden diese Noten in der zweiten Triole mit Aufstrich gespielt. Also zieht man den größten Nutzen daraus, wenn man den Arm sowohl im Auf- als auch im Abstrich übt.

Drei Dinge muss ich zum Üben der Triolen noch anmerken: 1. Da es sehr darauf ankommt, größte Flinkheit in der Bogenführung zu haben, muss man darauf sehen, sie mit immer höherer Geschwindigkeit zu spielen, aber nicht mit jenem ungestümen Eilen, das die einzelnen Noten unterschlägt und verschluckt, sondern mit jener größeren Schnelligkeit, die

sich mit der Klarheit und Deutlichkeit des Tons verträgt; 2. müssen diese Triolen in allen Dur- und Moll-Tonarten, in den leichteren wie den schwierigeren, gespielt werden; 3. muss man nach und nach den Schwierigkeitsgrad der Triolen steigern, dergestalt, dass man am Anfang näher gelegene Noten suche, daraufhin zu jenen gelange, die schwieriger zu erreichen sind und wo zwischen der einen und der andern Note große Intervalle bestehen, wie zum Beispiel Folgen von Oktav- und Dezimsprüngen. Diese und andere praktische Übungen, die wir noch empfehlen werden, sind, wie alle Arten des Lernens, langweilig und lästig; daher riet Tartini weise, sie mit Unterbrechungen und nur jeweils nur für kurze Zeit zu machen, denn andernfalls, wenn man mit Langeweile arbeitet, macht man gute Dinge auf schlechte Art, und das bedeutet so viel, wie sie gar nicht zu machen.

§. II. *Von der Hand auf dem Griffbrett.*

Die Finger dürfen sich nicht auf dem Griffbrett ausstrecken, sondern müssen lotrecht darauf fallen, wie der Hammer auf den Amboss. Ihr Druck muss so kräftig und gleichmäßig sein wie möglich. Da nun von den vier Fingern, mit denen man den Ton bildet, die beiden mittleren stärker und der erste und der letzte schwächer sind, ist es daher angeraten, mehr diese als jene zu trainieren, und vor allem wolle man den kleinen Finger, den Tartini den kleinsten seiner Brüder nannte, in kontinuierlicher Übung halten.

Um diese Kraft und Gleichmäßigkeit des Drucks zu erreichen, gibt es keine nützlichere Praxis als tägliche Übung der Triller; und um Fortschritte mit beiden Händen gleichzeitig zu machen, während man jene sehr langen Auf- und Abstriche übt, auf die wir oben zu sprechen kamen, kann man diese Triller schlagen, wobei man stets die doppelte Anzahl mit den schwächeren als mit den stärkeren Finger mache.

Eine andere äußerst wichtige Übung ist, die Intonation in jedweder Lage zu stärken, die die Hand finden kann. Um zu jener vollständigen Beherrschung des Griffbretts zu gelangen, gibt es drei sehr bewährte Mittel. 1. nehme man sich eine allerdings nicht zu schwierige Sonate vor, und wenn man sie zuerst in der Tonart spielt, in der sie komponiert ist, spiele man sie darauf einen Halbton höher oder niedriger. Zum Beispiel: wenn die Sonate in Elafa⁵⁸⁵ steht, spiele man sie zunächst, wie sie notiert ist, dann wiederhole man sie kurz darauf in Elami⁵⁸⁶ mit vier Kreuzen, oder wenn die Sonate in Dlasolre⁵⁸⁷ steht, mit zwei Kreuzen. Nachdem man sie in der Originaltonart gespielt hat, wiederhole man sie in Dlasolre⁵⁸⁸ mit fünf b. 2. ist auch die Angewohnheit sehr von Vorteil, die Noten bald von der Ober- in die Unteroktave, bald von der Unter- in die Oberoktave zu versetzen, d. h. indem man sie spielt, wie sie geschrieben stehen, auf der zweiten Saite auszuführen, was auf die E-Saite gehört, auf der dritten, was auf die zweite gehört, auf der vierten, was auf die dritte gehört. 3. stellten wir als letztes die Regel auf, die der große Giuseppe Tartini in einem Brief vorgeschrieben hat. Man nehme sich (sagt er) eine erste oder zweite nicht obligate Violinstimme vor, die jedoch solistisch sein muss. Man bringe die Hand auf halbe Griffbretthöhe, d. h. auf den ersten Finger in Gsolreut⁵⁸⁹ auf der E-Saite und spiele das ganze Stück durch, ohne die Hand aus dieser Position zu bringen, außer wenn man Alamire⁵⁹⁰ auf der vierten oder Dlasolre⁵⁹¹ auf der E-Saite erreichen muss.

⁵⁸⁵ Es-Dur, mit drei b als Vorzeichen.

⁵⁸⁶ E-Dur, mit vier # als Vorzeichen.

⁵⁸⁷ D-Dur, mit zwei # als Vorzeichen.

⁵⁸⁸ Des-Dur, mit fünf b als Vorzeichen.

⁵⁸⁹ Das G.

⁵⁹⁰ Das A.

⁵⁹¹ Das D.

Und wenn man diese Noten greifen muss, gehe man alsbald zum halben Griffbrett wie eben beschrieben zurück und fahre dann mit der Sonate fort, ohne dabei in der natürlichen Lage zu verweilen.

Nachdem man diese Übung auf halbem Griffbrett gemacht hat, bis die Hand so gekräftigt ist, dass sie jedwedes Stück in dieser Stellung spielen kann, muss man zur zweiten Lage übergehen, indem man mit dem ersten Finger das Alamire⁵⁹² auf der E-Saite greift.

Hier muss man dieselbe Übung wiederholen, nachdem die Hand ebenso in dieser Position gestärkt wurde, dann eine Stufe hinaufgehen und immer die gleiche Übung wiederholen, ohne die Hand zu bewegen, außer wenn man höhere oder tiefere Noten greifen muss, als die eingenommene Lage umfasst. Diese Lagenfolge (schloss Tartini zu Recht) ist so vorteilhaft, dass wer sie meistert, auch wirklich das ganze Griffbrett beherrscht.

K A P I T E L III.

Von der Genauigkeit des Tones.

Nachdem wir die allgemeinen Grundlagen der praktischen Wissenschaft des Bogens und des Griffbretts behandelt haben, vertiefen wir uns nun weiter in die Erläuterung der Einzelheiten. Die Ausführung muss exakt sein. Die Exaktheit braucht man zuerst in der Intonation, dergestalt, dass jeder Finger stets den genauen Punkt der Saite treffe, auf den er fallen soll, und er weder zurückbleibe noch zu weit vorausgreife. In den hohen Oktaven, das heißt, wenn die Hand in die ganz hohen Lagen gleitet, besteht die Gefahr, zu große Abstände zu greifen; weshalb man in diesen Passagen mit höchster Behutsamkeit vorgehe, indem man wann immer möglich eine leere Saite berühre. Mit dieser Methode kann man sofort erkennen, ob es Unreinheiten gibt, und wenn ja, sie schnell beseitigen. Zweitens ist die Tempogenaugigkeit wichtig. Alle Anfänger überstürzen den Takt, und viele bleiben in diesem Gebrechen für immer Anfänger. Weh denen, die die schlechte Gewohnheit annehmen, im Verlauf eines Stückes zu eilen, denn auf diese Weise verfestigt sich in ihnen dieses Laster derart, dass sie es gar nicht mehr wahrnehmen und auch nicht mehr auf die hören, die sie im Guten darauf hinweisen. Daher ist es notwendig, diesen Felsen mit großer Sorgfalt zu umschiffen, mit Leuten zu musizieren, die nicht die Tempi beschleunigen und sie auch nicht von ihren Mitspielern beschleunigen lassen. Es ist gewiss ein geringeres und leichter zu heilendes Übel, von Anfang an darin zu sündigen, langsam zu spielen als zu schnell. Aber was noch mehr verwundert, ist, dass die schwierigsten Passagen (wo es doch scheint, als müsse man aus Furcht langsam gehen) eben jene sind, wo man meiner Meinung nach am meisten aus dem Drang, sich schleunigst aus der Affäre zu ziehen, vorpreschen muss. Da man nun die Gegensätze durch Gegensätze besiegt, muss man in solchen Fällen langsamer werden anstatt zu eilen, und es zeugt von bestem Verstand, wenn man eher dem Begleiter gehorcht, als ihn wie einen Sklaven hinterherzuschleifen, je nach unserer Ungeduld. Drittens sucht man Genauigkeit, um die Noten genau vorzutragen und zu trennen, wie auch immer man sie spielen muss.

Um diese Vorschrift gut zu verstehen, reduzieren wir die verschiedenen Arten, auf die man den Bogenstrich variieren kann, auf die beiden allgemeinsten Techniken Legato und Staccato. Legato zu spielen ist nichts anderes, als auf einen Bogenstrich mehrere Noten zu spielen. Staccato spielen bedeutet, jede einzelne Note mit einem abgesetzten Strich zu spielen, also abwechselnder Ab- und Aufstrich. Die Präzision des Tones besteht nun darin, gebundene

⁵⁹² Das A.

Noten mit höchster Klarheit und fortlaufender Bindung zu spielen, die Staccato-Noten mit höchster Klarheit und mit einer ganz kleinen Unterbrechung dazwischen. Nehmen wir an, es stünde eine Folge von Staccato-Sechzehnteln geschrieben. Um sie körnig und mit Präzision zu spielen, darf man nur die Hälfte ihres Wertes hören lassen und muss die andere Hälfte pausieren.

Viertens wünscht man Tongenauigkeit im Triller, der perfekt intoniert, klar, deutlich, fließend und gleichmäßig sein muss. Höchste Berühmtheit für solch einen schönen Vorzug genoss unser Giambattista Somis, der wohlerfahren im Trillerschlagen mit gleichmäßiger Geschicklichkeit in allen Fingern war, wie er auch den Trillern eine solche Leichtigkeit, Gleichmäßigkeit und Biegsamkeit verlieh, dass sie wirklich dem süßen Zwitschern einer Nachtigall glichen. Der Triller muss eine anmutige und durchgehende Wellenbewegung haben; zu hohe Geschwindigkeit trübt ihn, übermäßige Langsamkeit verunziert ihn. Man muss ihn lang, mittel oder kurz, je nach Einzelfall, machen können; und ebenso mehr oder weniger schnell, je nach der höheren oder niedrigeren Geschwindigkeit des Tempos, in dem man spielt. Ich vermag nicht zu sagen, wie unfruchtbar diejenige Zeit und Arbeit wegwerfen, die das Studium des Trillers vernachlässigen. So sehr sich in andern Übungen der Spieler anstrengt, fehlt ihm doch immer der Anfangsgrund der Kunst, denn der Triller vervollkommnet nicht nur alle notwendigen Fähigkeiten und hebt den Großteil der Mängel auf, in die man mit der linken Hand und mit der Bogenhand fallen kann, aber es gilt noch mehr: Um sich den Triller anzueignen, nützt nichts als der Triller selbst. Ihn kontinuierlich mit allen Fingern zu üben ist der einzige Weg, um die Hand auf diese Weise zu kräftigen, auf dass sie ihn gehorsam und behende ausführe, und zwar überall und wie es auch immer notwendig sei.

Wer nicht trillern kann, sagte der Meister aller Sänger, Bernacchi, kann auch nicht singen. Es ist auch nicht weniger wahr, wenn man sagt, dass wer nicht trillern kann, auch nicht spielen kann.

KAPITEL IV.

Von der Wahrhaftigkeit des Tons.

Nach dem Wahren zu spielen heißt zuallererst, jedwede Komposition im ihr gemäßen Tempo vorzutragen. Weshalb man darauf achten wolle, das Grave vom Adagio, das Andante vom Grazioso, das Maestoso vom Allegro und das Presto vom Prestissimo zu unterscheiden, welche alle für den, der sie richtig einschätzt, verschiedene Tempoangaben sind. Einige Spieler, die große Beweglichkeit des Bogens und der Hand besitzen, eilen stets mit solch heftigem Getöse, dass sie einem wie von Jagdhunden verfolgte Hasen erscheinen. Im Gegensatz dazu können solche von ruhigem und gesammeltem Charakter nicht aus ihrer gezierten und süßlichen Gemächlichkeit herauskommen, so dass für sie ein Adagio oder ein Allegro zu spielen ein und dieselbe Sache ist. Man bringe also dem jungen Musiker bei, eine solche Herrschaft über das Instrument zu erringen, dass er sich in jeglichem langsamen oder geschwinden Tempo aus der Affäre zu ziehen wisse, dergestalt, dass er weder mitten in einem feurigen Presto von Stamitz stolpere noch in einem majestätischen Adagio von Locatelli mager und nüchtern erscheine.

Die Wahrhaftigkeit des Tones besteht zu gleichen Teilen im Beachten und Bewahren der unterscheidenden Merkmale des Notentextes, den man vor Augen hat. Der Geschmack ist verschieden, verschieden sind die Änderungen des Gesangs bei den verschiedenen Nationen. Auch gibt es nicht nur einen merklichen Unterschied zwischen der englischen und

französischen, zwischen der deutschen und der italienischen Art, sondern es gibt einen offensichtlichen Unterschied zwischen den verschiedenen Schulen derselben Gegend. Wer vermag nicht die elegante Heiterkeit des venezianischen Stils von der gelehrten Schwere im Bologneser Stil unterscheiden? Wer unterscheidet nicht die spritzige Anmut der Mailänder Komponisten von der ausdrucksvollen Beredsamkeit der neapolitanischen Meister?

Aber diese Bemerkungen reichen noch nicht aus. Man muss außerdem darauf hinweisen, dass jede gut komponierte Sonate ein richtiges aus Sätzen und Perioden zusammengesetztes Gespräch ist, wo in ordentlicher Abfolge das Cantabile und das Suonabile einander abwechseln. Das Cantabile ist immer das Einfachere und das Ausdrucksvollere; daher muss man es rein, sauber und mehr mit der Seele als mit den Händen spielen. Das Suonabile ist abwechslungsreicher, ausgeschmückter und fantastischer, und in ihm muss die Kraft, die Behendigkeit und insgesamt alle Güte des Spielers aufscheinen.

Ich lasse vorerst andere bemerkenswerte Dinge außer Acht, die sich mir unter der Feder ansammeln, und sage bloß, dass man die Wahrhaftigkeit des Tons als den schwierigsten und grundlegendsten Teil der musikalischen Aufführung ansehen muss. Ohne sie verstehst weder du noch verstehen andere, was auch immer du spielen magst. Ich höre wohl eine unbedeutende Ansammlung von Noten mir ins Ohr dringen, ein Geräusch, einen harmonischen Lärm, aber ich höre nicht jenen bewegenden Klang, der zum Herzen spricht, der alle Affekte erweckt und wiederherstellt, der mich betrübt, mich tröstet, mich entflammt, mich erweicht und mich verstummen lässt.

Man muss daher jegliche Sorgfalt anwenden, um einen so schönen Vorzug zu erwerben; folgende Hinweise werden in dieser Hinsicht sehr viel nützen: 1. höre man den besten Meistern des Gesangs mit höchster Aufmerksamkeit zu, und wenn man von solch einem eine Arie oder eine Motette gehört hat, spiele man die Gesangsstimme durch und verwende jegliche Mühe darauf, getreu jene Feinheit des Ausdruck, die uns betört und bewegt hat, nachzuahmen; 2. wenn es sich um Instrumentalkompositionen handelt, nehme man einen Canzonetta-Text aus irgendeinem Bühnenstück, passe dessen Worte an das Stück an, singe es bei sich mit jenem Affekt, den die Begriffe des Dichters suggerieren, greife dann zum Instrument und wiederhole auf ihm denselben Ausdruck, den man beim Singen benutzt hat.

Diese beiden Übungen können tausend Unterrichtsstunden ersetzen und den Ton wahrhaftig, ausdrucksvoll und überzeugend machen. Ich muss allerdings eine harte doch unfehlbare Wahrheit hinzufügen, und zwar diese: weil für diejenigen, die ein empfindsames Herz und eine erregbare und lebhaft Fantasia besitzen, ganz wenig Unterricht ausreichend ist, so werden im gegenteiligen Fall weder die Lehrer, noch die Anstrengungen, noch die Beispiele für gewisse eiskalte Menschen genügen, die ein stoisches Gemüt haben und allen Wechselfällen des Schicksals gleichgültig gegenüberstehen. Da sie selbst unfähig sind, sich bewegen zu lassen, würden sie sich umsonst bemühen, andere zu bewegen.

*Wenn du willst, dass ich weine, musst du
erst dich selbst in schmerzvolle Stimmung versetzen.*

Deswegen ist die Natur die erste Meisterin in der Schule der Wahrhaftigkeit des Tons. Sie muss die Fähigkeiten geben, die sich durch das Studium bald verfeinern und vervollkommen. Die Natur schafft tausend wunderschöne Dinge ohne die Hilfe der Kunst, aber die Kunst kann kein halbes Ding vollbringen, wenn die Natur ihr nicht vorausgeht und sie unterstützt.

KAPITEL V.

Von den Verzierungen des Tones.

Ein unnützer und unentschiedener Streit tobt unter den Musikern um die Frage, ob man dem, was man singt oder spielt, Verzierungen hinzufügen soll. Die meisten Jungen, voll des Bedürfnisses nach Unabhängigkeit, das typisch für ihr Alter ist, erachten es für unwürdige Sklaverei, wenn man sich getreu an das hält, was notiert ist, sie machen sich über die lustig, die so gewissenhaft sind, und legen ihnen diese Freiheit als Vergehen aus, die den einen legitim, den andern schuldhaft dünkt. Im Gegensatz dazu können die Älteren (die, indem sie den alten Geschmack loben, sich selbst loben, ohne es zu bemerken) den geringsten Triller nicht richtig schlagen und jedwede improvisierte Appoggiatura nicht machen. „Wer Wunderlichkeiten macht (sagte Senesino), macht Dummheiten“, und um seine Aussage zu stützen sprach er: „Entweder ist die Musik, die du in der Hand hast, schlecht – und warum spielst du sie dann?, oder sie ist gut – und warum behängst du sie dann mit Verzierungen?“ Dieses einerseits sehr wahre Dilemma ist, wenn man es nicht mit weisen Beschränkungen eingrenzt, einer jener vielen vom menschlichen Scharfsinn erfundenen Sophismen, um das Falsche zu beweisen. Legen wir also einmal die wahren Grundlagen fest.

Dem notierten Text Verzierungen hinzuzufügen, ist weder immer rechtens noch stets verboten, und es ist weder immer angeraten noch stets unangebracht. Verboten und ungeziemend ist es, Schnörkel und Veränderungen zu machen, wenn man im Orchester spielt; denn wenn jeder Orchestermusiker nach seiner Laune seinen Part abändern und verdrehen wollte, entstünde aus so vielen Merkwürdigkeiten ein unförmiges, unzusammenhängendes und unharmonisches Durcheinander. Es ist verboten und unpassend zu verzieren, wenn man eine Begleitstimme spielt. Wer begleitet, ist Diener und muss seinem Herrn unterstehen. Verboten und unpassend ist schließlich, zu verzieren, wenn man ein Solo spielt und die Begleitung zerstückelt und sehr unruhig ist, dergestalt, dass die Einfälle, die du da hinzufügst, nur dazu nützen, die Harmonie zu verschandeln und die Reinheit des Gesangs zu beeinträchtigen.

Aber es ist rechtens und vorteilhaft, Verzierungen anzubringen, wenn man ein Konzert oder eine Solosonate spielt, sofern nur die Begleitstimmen einfach und wenige sind. Es ist aber nicht so, dass die Freiheit der Ornamente ein aufrührerisches Umherschweifen einer blühenden Fantasie sein soll. Sie hat auch ihre Regeln, denen man sich unbedingt unterwerfen muss, weil man sonst Gefahr läuft, ins Unpassende, Überladene oder Falsche zu verfallen. Diese Regeln, um es kurz zu fassen, schreiben vier geeignete Vorsichtsmaßregeln für das Verzieren vor: Nüchternheit, Zweckmäßigkeit, Anmut und Sauberkeit.

1. Diejenigen lassen es an Nüchternheit mangeln, die Ornamente und Verzierungen wild durcheinanderwerfen, die Adagi von vorne bis hinten quälen und alles mit Schminke, Grillen und Verrücktheiten beladen, wobei sie sich wie Ertrinkende winden und krümmen und um andere zu belästigen, das Doppelte der Mühe aufwenden, die ausreichen würde, um die Zuhörer zu erfreuen und zu bewegen.

Nun muss man aber solch eine Verschwendung von Ornamenten vermeiden, weil in der Musik wie in der Malerei nicht alles Aufruhr, Unordnung und Krawall sein darf, sondern man wolle dort am geeigneten Ort Seufzer, Schweigen und Ruhepausen einstreuen, denn andernfalls gibt es keine Meisterschaft der Kontraste, Gefallen an Überraschungen, Abwechslung des Helldunkels mehr. Und alles läuft vielmehr auf ein fortlaufendes, ungeordnetes Präludieren und die langweiligste aller Monotonien hinaus, und zwar diejenige eines Lärms ohne Unterlass, eines Spielens ohne Geschmack und einer Musik ohne Melodie. Ein Mangel, der allen Jungen gemein ist, ist das ununterbrochene Übertreiben mit

Verzierungen, aber sobald sie älter werden, müssen sie darauf achtgeben, diese wuchernde Üppigkeit zu zähmen, die – zwar entschuldbar und vielversprechend in frühem Alter, das davon befreit ist, guten Menschenverstand zu eignen – einem reifen Manne hingegen schlecht anstehen würde.

2. Auch nicht weniger notwendig ist die Angemessenheit der Ornamente, so dass man nicht das ausschmücke, was rein und einfach sein soll, und nicht das, was Ornamente verträgt und zulässt, mit unpassenden Verzierungen besetze und überlade. Wunderbar, was diese Mäßigung betrifft, ist unser verehrter Pugnani. So wie du Homer gemächlich und still in Bewegung kommen siehst, wobei er allmählich Feuer fängt und Feuer versprüht, so verschmähst er einfach und gesammelt schon beim ersten Ansatz behutsam, zu große Versprechungen zu machen, die dann stets kaum eingehalten werden. Und das genau ist der Gipfel der Geschicklichkeit, und zwar, wie Horaz sagt, aus dem Rauch Licht zu beziehen und nicht Rauch aus dem Licht⁵⁹³ und es so einzurichten, dass die Wunder und die außerordentlichen Ereignisse nachfolgen anstatt voranzugehen.

Schlecht beraten sind hingegen jene, die am Anfang einer Sonate mit vollen Händen Wonnen und Schmuck austeilten und sich nicht darüber im Klaren sind, was für ein feiner Kunstgriff es wäre, die Zauber der Kunst aufzubewahren, um die Aufmerksamkeit und die Neugier der Zuhörer wiederzubeleben, wenn sie fast schon schwinden und einschlafen. Diese Einfachheit am Anfang ist wohl notwendig, damit man das Motiv bzw. den ersten Gedanken der Sonate völlig erfasse. Wenn du es nun verpackst und umleitest, versteht man schlecht, was du sagen willst, dein Beginn eröffnet nichts, und deine Einleitung schlägt entweder nichts oder langweilige Nichtigkeiten vor.

Man darf nichts weniger als am Anfang jedes Stücks mit schöner und reiner Einfachheit alles spielen, was pastoralen, zarten, empfindsamen Charakter hat: ein gewisser Anstrich von Nachlässigkeit, etwas Kraftloses und Einfältiges drückt lebhaft den Zustand eines leidenschaftlichen Herzens aus; denn da die zarten Affekte stets ein sicheres Anzeichen für Schwäche sind, bringen sie auch stets einen Charakter von Entkräftung und Erschöpfung mit sich.

Aber es reicht nicht, zu wissen, wann und wo man die Ornamente anbringen muss. Man muss ebenso zu unterscheiden wissen, welche an einem bestimmten Ort angebracht sind und welche anderswo. Grob ist der Fehler derjenigen, die ganz willkürlich Verzierungen einstreuen und im Adagio Fantasien einführen, die eigentlich ins Vivace oder Grazioso gehören. Es ist immer wichtig, der Charakteristik des Stücks zu folgen, das man spielt; und wenn die Melodiestimme pathetisch ist, läuft sie nur über die Wege der Beunruhigung und des Weinens, wenn sie vergnügt und festlich ist, muss man durch heitere Dinge, schnelle Schritte und mit Trillern voller Schwung und Heiterkeit umherschweifen.

3. Außer dass man die Verzierungen sparsam verwenden und gut platzieren muss, ist es immer wichtig, dass sie heiter seien und überall Wert und Anmut hinzufügen, wo sie angebracht werden. Denn wenn das, was als Ausschmückung ausgegeben wird, Dutzendware, unschön und niederträchtig ist, wird es eine Deformität und kein Schmuck sein, ein Mangel und keine Schönheit.

4. Worauf wir schließlich am meisten hinweisen müssen: Welche Verzierung man auch immer hinzufügt, sie muss sowohl von den Fingern als auch vom Bogen mit unfehlbarer Präzision ausgeführt werden. Denn da dies aber nicht unbedingt erforderlich ist, ist es besser, sich das Lob eines umsichtigen und bescheidenen Mannes zu verdienen, wenn man die willkürlichen Verzierungen fortlässt, als der Unternehmungslust noch die Unfähigkeit hinzuzufügen, wenn man sie wie verrückt ausschüttet.

⁵⁹³ Horaz, *Ars poetica – Epistula ad Pisones*, V. 143: „non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem“.

Viele andere Dinge blieben mir noch anzufügen, wenn sie mir nicht unnötig zu erwähnen schienen, sowohl für die scharfsinnigen Geister, die es nicht nötig haben, dass einer ihnen alles sage, als auch für die stumpfsinnigen, für die alles unfruchtbar bleibt, was man ihnen sagt. Daher lege ich meine Feder und meinen schulmeisterlichen Hochmut ab, und da ich mit Seneca begonnen habe, schließe ich auch mit ihm und sage euch:

Es nützt mehr, wenn du wenige Vorschriften behältst, aber diese dir sofort und gewohnheitsmäßig zu Gebote stehen, als wenn du freilich viele lernst, aber sie nicht zur Hand hast.

Lib. VII. cap. I. aus *De Beneficiis*.

IV. Benvenuto Robbio Conte di San Raffaele: Brief II

Zweiter Brief Über die Entwicklungen der Tonkunst bei den Modernen

Soweit ich weiß, kann sich keines der früheren Zeitalter mit unserem Jahrhundert darin messen, das Verdienst oder den Nachteil eines schnellen und kontinuierlichen Wandels aller Dinge zu besitzen. In einer solch schnellen Umwälzung des Denkens sieht man die Moden und Gebräuche sich nach und nach miteinander abwechseln. Ihnen wird in jener kurzen Zeitspanne Beifall gezollt, in denen sie neu sind, und schon bald werden sie verworfen, weil sie nicht mehr neu sind. Aber es ist schon recht, dass diese Sucht nach Neuem in jenen überflüssigen Zeremonien herrschaftlichen Prunkes dominiert und hervorsteicht und bald Delikatessen und Leckereien mit schwachem Geschmack für verwöhnte und lustlose Gaumen aufischt, bald neue Formen von bequemen Wagen und weichen Sesseln ersinnt, auf denen sich nach nicht getaner Anstrengung die erschöpfte Verweichlichung ausstreckt, oder bald die Gehirne und die Mähnen der Weiber und der weibischen Männer mit hundert Modetorheiten in Unordnung bringt, die für drei Monate genehm, für drei Monate erduldet sind und nach Jahresfrist belächelt, bedauert, vergessen werden.

Doch die Schönen Künste, Ehre und Ruhm der gebildeten Nationen, nein, sie sollten nicht solcher Unbeständigkeit unterliegen. Und dennoch mussten auch sie in jeder Epoche Veränderungen und Umwälzungen erleiden, obgleich ihre Grundlagen unveränderlich, ihre Gesetze sicher und unumstößlich sind; denn alles was durch die Hand des Menschen geht, spürt die Auswirkungen seiner Unbeständigkeit.

Diese Überlegungen beschert uns mehr als jede andere Schöne Kunst die wunderschöne Kunst der Musik, sofern man auf die vielfältigen Veränderungen achtgibt, die sie durchlitten hat. Es ist aber nicht meine Absicht, mich mit gelehrter Langeweile in Untersuchungen über die graue Vorzeit der Antike zu stürzen und dann von Jahrhundert zu Jahrhundert wie von einer Belästigung zur anderen voranzuschreiten, um dem Leser wolkenbruchartig alles, was je gesagt wurde und gesagt werden kann, das wenige Gesicherte und das sehr viele Ungewisse, das von jenen verehrten und uralten Völkern bekannt ist, vor die Füße zu werfen. Als Kompilator der Kompilatoren zöge ich nach unendlichen Schwätzereien keine anderen Schlüsse, als dass es vielleicht so ist oder vielleicht auch nicht. Da ich mich nun auf unsere Zeit beschränke, werde ich rasch die neuesten Veränderungen besprechen, die die Tonkunst erfahren hat, die in einer kurzen Zeitspanne gereift ist und sich mehrmals ganz plötzlich verjüngt hat.

Es gibt nun vier Hauptschulen bei den Modernen. Die *Corelli*-, die *Tartini*-, die *Stamitz*-Schule und jene neueste, die, so scheint mir, in der Musik das vollbringt, was unter den antiken Philosophenschulen der Eklektizismus tat.

1. Die Corelli-Schule

Arcangelo Corelli ist der erhabene Ahnherr der modernen Komponisten. Man weiß, dass er der Instrumentalmusik den gleichen seltenen Dienst erwiesen hat, den *Palestrina* zweihundert Jahre früher der Vokalmusik erwiesen hatte. Die Sorgfalt im Modulieren, die Geschmeidigkeit der Melodie, die Wahrhaftigkeit der Harmonie, die Kunstfertigkeit der

Imitationen und des Geflechts zwischen den einzelnen Stimmen haben *Corellis* Namen unsterblich gemacht. Nur sechs Werksammlungen hat er hinterlassen, geschrieben mit jener Schlichtheit, die stets den begleitet, der das Beste anstrebt und sich nicht mit Dutzendware zufriedengibt. Daher soll man auch nicht aus der geringen Anzahl seiner Werke folgern, dass er nicht sehr fruchtbar an Ideen gewesen sei, wie einige Amateure eher aus der Vielschreiberei statt aus dem weisen Ausfeilen schließen, sondern vielmehr aus dem häufigen Wiederholen der immer gleichen Satzanfänge, Passagen und Kantilenen.

Unter den verschiedenen Werken dieses verdienstvollen Mannes ragt sein Opus 5 heraus, in dem er mit der höchsten Meisterschaft den Solosonaten die Fülle und Gelehrsamkeit eines ganzen Orchesterwerks zu verleihen gewusst hat. Und wenn er in dieser Schreibart so manchen vergessenen Vorgänger und viele schwache Nachfolger gehabt hat, so war dies dennoch zu nichts nütze, als ihm noch glänzenderen Ruhm zu verschaffen. Denn der Ruhm eines herausragenden Mannes geht meistens aus dem glücklichen Gelingen einer Unternehmung hervor, aus der hundert selbstzufriedene Besserwisser enttäuscht und geprellt hervorgehen.

Corelli hat viele Schüler gehabt, aber nur von zweien als den bedeutendsten muss ich hier sprechen. Der eine ist Herr Giambattista Somis, erster Violinist an unserem Königlichen Hof, dem es durch das Verdienst seines Spiels wirklich unvergleichlich gelang (was nur wenigen anderen vergönnt ist), bis über sein siebzigstes Lebensjahr hinaus so tapfer in seiner Kunst zu bleiben, dass man darin keine Spur seniler Gebrechlichkeit ausfindig machen konnte. Der andere ist *Pietro Locatelli* aus Bergamo, von dessen Kompositionen der beste Teil noch immer studiert und gelobt wird. Die langen und äußerst schwierigen Capricci, mit denen er seine Konzerte verformt hat, obwohl er sie damit doch verschönern wollte, sind berühmte Felsen für tausend Schiffbrüche. Es scheint, dass der Komponist in diesem Werk gedacht habe, all das zu vereinen, was den Spieler diskreditieren und den Zuhörer unangenehm berühren kann. Eine Schwierigkeit folgt der anderen auf den Tritt: ein Genickbruch folgt dem nächsten auf dem Fuße. So viele sich auch bemühen, es zu verstehen, finden sich alle unterwegs mit den Flügeln des Ikarus und auf dem Wagen Phaetons wieder. Und es wäre nur gut, wenn sich diese Torheiten verlören, auf dass die schlecht intonierende Nachwelt, die sicherlich zahlreich sein wird, unseren Enkeln dieselbe unerträgliche Belästigung zumuten wird können, die sich die nicht wenigen heutigen Spieler zufügen.

Um etwas anderes handelt es sich bei den gelehrten und wunderschönen Solosonaten dieses Komponisten. Hier findet man die männliche und exakte Harmonie ohne die Trägheit des altertümlichen Geschmacks, die unerwarteten Modulationen ohne Mühe und ohne Extravaganz, die Neuheit der Ideen, die Erhabenheit der Vorstellung, die Natürlichkeit der Gesangslinie.

Aus der geistreichen *Follia* von *Corelli* schöpfte er die sehr glückliche Idee zu seinen so vielfältigen und so unterhaltsamen *Variationen*, wie er auch aus den kurzen *Adagi* des Meisters die Kunst lernte, seine majestätischen *Gravi* zu schreiben, die – obgleich recht lang – doch nicht langweilen. So grandios ist sein Stil, klagend die Melodie, exquisit die Kunstfertigkeit, mit der sie gesponnen und gewebt sind! Daher darf man *Locatelli* mit vollem Recht den Ruhm zugestehen, der gelehrteste und angesehenste Sprössling der Schule *Arcangelo Corellis* gewesen zu sein.

2. Die Tartini-Schule

Als *Giuseppe Tartini* in jungen Jahren zum Studium nach Padua geschickt wurde, nahm er sich dort eine Ehefrau gegen den Willen seiner Eltern, die ihn zum Doktor und nicht zum Ehemann bestimmt hatten, und mit der er immer die Mäßigung des *Sokrates* übte und ebenso

wenig die herrischen und lauten Worte benutzte, mit denen der homerische Jupiter die Überheblichkeit seiner Gemahlin bekämpft. Da er wegen dieser unbedachten Verehelichung mehr Bedürfnisse hatte als vorher und keine Unterstützung von seinen Eltern erhielt, wandte er sich dem Studium der Violine zu, um überleben zu können. Die Not, die wahrlich eine große Lehrmeisterin ist, war seine einzige Lehrerin.

Er war von Natur aus ein nachdenklicher Mann, scharfsinnig, nach dem Besten strebend, geduldig in quälenden Verzögerungen und nicht von Schwierigkeiten einzuschüchtern, die man besiegen muss, um Erfolg zu haben. Ich möchte einen kurzen Vergleich veranstalten zwischen den Erkenntnissen eines wichtigen Philosophen und denen eines herausragenden Komponisten. *Tartini* ohne Meister und ohne Schule, *Descartes* (noch schlimmer!) mit schlechten Meistern und üblen Unterrichtsstunden sehen in der Welt den Gebrauch, die Meinungen, das Beispiel statt der vergessenen Wahrheit herrschen. Die sorgfältige Beobachtung, die fleißige Neugier, das weise Zweifeln, die die gemeine Gewohnheit und die blinde Praxis ersetzen, führen die beiden entlang unbetretener Pfade. Da beide der Überzeugung sind, dass sich die Menschen entweder durch Nicht-Betrachtung oder mit mangelhafter Betrachtung oder sich im Unwesentlichen verlierend und das Wichtige außer Acht lassend vom Wahren entfernen, verfährt *Tartini* in seiner Kunst und *Descartes* in der Wissenschaft mit jener bedachtsamen Langsamkeit, die durch eine fortwährende Furcht vor dem Scheitern hofft, keinen falschen Schritt zu tun. *Descartes* unternimmt nach dem Beispiel der berühmtesten Philosophen der Antike lange Reisen. Auch *Tartini* bereist einen Teil Europas, und sowohl der eine als auch der andere ziehen daraus wohl bedeutende Vorteile. Wenn *Descartes* im Bereich der Philosophie beginnt, veraltete Vorurteile zu zerstören, fängt *Tartini* seinerseits im Bereich der Tonkunst an, sich der allgemeinen Irrtümer zu entledigen. Wenn *Descartes* es besser gelingt, in der Physik andere Systeme zu entkräften, als solide Grundlagen für sein eigenes zu errichten, erkennt *Tartini* ebenso besser die Fehler der anderen Schulen, als dass er die Mängel seiner eigenen voraussieht.

Aber um den Vergleich nicht noch mehr in die Länge zu ziehen, und um mich nur auf *Tartini* zu beschränken, werde ich sagen, dass er sowohl beim Komponieren als auch beim Spielen ein wirklicher Erfinder gewesen ist. Und nun folgt eine Zusammenfassung, wohin ihn die Beobachtung und die Erfahrung geführt haben.

Zuerst beobachtet er, dass die Violine von Natur aus ein hohes und kreischendes Instrument ist und dass, wer es mit dünnen Saiten bespannt, nichts anderes daraus hervorbringt als einen schwachen und mageren Ton. Daher achtete er darauf, sie mit etwas dickeren Saiten als gewöhnlich zu beziehen. Mit dieser kleinen Veränderung merkt man, dass sich die ursprüngliche Rauheit abmildert und ein angenehmerer und weicherer Ton erzeugt wird. Er beobachtet dann, dass der von der *Corelli*-Schule verwendete Bogen zu kurz ist und dass kaum einer von zwanzig aus dieser Schule fähig ist, einen angenehmen, schönen und weichen Ton zu erzeugen. Deshalb nimmt er sich vor, einen längeren Bogen zu verwenden, da er darin keinen der Mängel, aber alle Vorteile des kurzen Bogens findet.

Aus diesen weisen Veränderungen geht er alsbald zu einem doppelten Studium über, zum einen mit Bezug auf die Bogenführung, im Bemühen, ihn sowohl im Auf- als auch im Abstrich zu beherrschen, und zum anderen darin, ohne Zögern und gemäß Anforderung bald lange und melodiose, bald kurze und schlanke Bogenstriche zu machen.

Mit diesen kleinen Vorsichtsmaßnahmen, deren Bedeutung jeder gute und nicht mittelmäßige oder schlechte Musiker einsehen wird, gelangte *Tartini* zu einzigartiger Exzellenz des Tones. Betrachten wir nun auch, wie er sich ebenso beim Komponieren vom allgemeinen Gebrauch entfernte. Und genau hier bewahrheitet sich das zuvor Gesagte, und zwar, dass es ihm leichter fiel, die Fehler anderer zu kritisieren und zu vermeiden, als seine eigenen zu erkennen und zu verbessern.

Als *Tartini* in Erscheinung zu treten begann, herrschte bei den italienischen Komponisten noch jener barbarische Geschmack der Fugen, der Kanons und all der kompliziertesten Verknüpfungen eines faden Kontrapunkts vor. Dieser unerquickliche Prunk harmonischen Könnens, diese altfränkische Verwendung von musikalischen Rätseln und Logogryphen, diese den Augen angenehme, für die Ohren grausame Musik, voller Harmonie und Lärm, und ohne Geschmack und Melodie, gemäß den Regeln gemacht – obwohl die Regeln die Grausamkeit besitzen, die Erlaubnis zu erteilen, unangenehme, kalte, verworrene Dinge zu machen – ohne Ausdruck, ohne Sangbarkeit, ohne Schönheit – welchen anderen Vorzug kann diese Musik wirklich haben als den, die Gelehrten zu blenden und den Komponisten durch die Mühsal und die schläfrigen Zuhörer durch Langeweile umzubringen?

Tartini, anfänglich verführt von der Liebe zum Schwierigen, die oft zur Schludrigkeit tendiert, quälte sich auch selbst für einige Zeit und schrieb ein paar Sonaten in diesem rätselhaften und sibyllinischen Idiom. Aber als er sich daraufhin dessen gewahr wurde, dass es sehr selten zutrifft, dass diese Verschwendung von Wissen opportun ist, und noch seltener, dass sie Vergnügen bereitet, wenn er vorher (wie es der Maler macht) das Wunderbare durch Hinzufügen gesucht hatte, ging er dann dazu über, das Schöne durch Wegnehmen (wie der Bildhauer) zu suchen. Und in der Tat, was er nach dieser seiner Erkenntnis geschrieben hat, verströmt alles edle Einfachheit, die Harmonie ist stets rein und echt, verständlich und flüssig der Gedanke, frei von Plunder die Kantilene. Ich glaube jedoch, drei Fehler in den Werken *Tartinis* wahrzunehmen. Der erste ist der, dass er nicht immer auf das Bescheidene und Plebejische verzichtet, da er sich zu sehr in die schöne Einfachheit verguckt hat. Die Anfänge seiner Sonaten sind meistens Dutzendware und erbärmlich. Er hat sich zu streng an die Maxime der *horazianischen* Poetik gehalten, nach der man immer zurückhaltende Anfänge schreiben und aufgeblasene und schwülstige Anfänge meiden soll.

Der zweite Kritikpunkt, den man ihm anhängt, ist dass er sich mit solcher Strenge vorschrieb, nichts von anderen zu stehlen, dass er, um sich nur des Eigenen zu bedienen, allenthalben das schon Gesungene wieder singt und das Gekochte nochmals aufwärmt. Er sagte mir einmal, dass er in seinem Leben siebenmal seinen Stil geändert habe. Aber dieser Ausspruch wird niemals irgendjemand überzeugen, der von seinen Kompositionen eine gewisse Kenntnis hat; und jeder wird sich eher mit mir davon überzeugen lassen, dass die sieben Stilwandel, die er glaubte vollzogen zu haben, nichts anderes waren als sieben aufeinanderfolgende Illusionen der Eigenliebe des Herrn *Giuseppe Tartini*.

Die dritte Rüge fällt auf seine extreme Sparsamkeit im Gebrauch der Begleitstimmen. Nur selten geschieht es in seinen zahlreichen Sonaten und Konzerten, dass man detaillierter ausgearbeitete Abschnitte findet, wo die Stimmen Bewegung und Leben haben und wo entweder alle Akkorde vorhanden sind oder, wenn sie vorhanden sind, sie nicht nackt und schmucklos sind. So würde ich behaupten, dass in *Tartinis* Kompositionen von den beiden Bestandteilen des Chiaroscuro der erste im Überfluss vorhanden ist, während am zweiten Mangel herrscht. Ich möchte nämlich nicht, dass in einem Konzert von Anfang bis Ende ein verrückter Tumult, ein verworrenes Dröhnen herrscht. Ich verlange nicht, dass dort eine fortwährende Zermalmung von Noten veranstaltet wird. Ich gestehe ebenfalls zu, dass die indiskrete Harmonieverschwendung manchmal der Absicht schadet. Aber dies ist sehr viel mehr in der vokal-instrumentalen Musik zu befürchten als in der rein instrumentalen. Denn das ist sicher, dass der Ausdruck der Worte, der manchmal entweder nur die Kraft der Quinte oder nur die Rauheit der Sekunde verlangt, sich in der Wirkung abschwächt, wenn man ihm den kindlichen Pleonasmus der anderen Akkorde anhängt. Und wenn man mehr erreichen will, erreicht man weniger. Was die rein instrumentale Musik betrifft, ist der Fall anders gelagert. Während sie unvollkommen ist und des besten Vorzugs entbehrt, muss sie ihren wesentlichen Mangel ausgleichen, indem sie dem Ohr den größten Appetit bereitet, den sie kann. Wer sieht unter diesen Voraussetzungen nicht, dass in ihr die Gelegenheiten zur

Verwendung des Unisono weniger häufig sein dürfen und die Harmonie nur selten gebraucht werden darf?

Von den Mängeln dieses großen Mannes, die ich erwähnen zu dürfen glaubte, gerade weil er ein bedeutender Mann ist, kehren wir sogleich zu seinem Lob zurück. Er ist der erste unter den Instrumentalisten, der sowohl beim Komponieren als auch beim Vortrag das Cantabile vom Suonabile klar unterschieden hat. Daher sagte man auch zu Recht, dass der Ton *Tartinis* ein wortgewandtes und bewegendes Sprechen gewesen sei. Er besaß außerdem zwei herausragende Vorzüge, in denen er nicht seinesgleichen hat. Der erste war, dass er eine exakte und sehr klare Methode hatte, die Kunst zu unterrichten. Seine Vorschriften waren so klar und so präzise, dass der Schüler, sofern er kein ausgemachter Einfaltspinsel war, dem Meister zuvorkam und ihm seine Beispiele vorschlagen durfte. Sein anderes seltenes und ebenso bemerkenswertes Verdienst war, dass er vollkommen frei von Neid war und höchst vorsichtig handelte, wenn er über den Wert anderer urteilte, freigebig war im Lob ohne Schmeichelei und auf Mängel ohne Missgunst unter vier Augen hinwies, nicht wegen des Vergnügens am Kritisieren, sondern zum wahren Vorteil des Kritisierten, den er bescheiden warnte, indem er ihm die Gründe seines Missfallens nannte und sich ruhig dessen Ausflüchte anhörte, nachgab wenn er überzeugt war oder still litt, falls jene Dickköpfe, die glauben, nie zu irren, ihm nicht rechtgaben.

Solcherart waren der Charakter und das Verdienst dieses hervorragenden und tiefreligiösen Mannes, dessen Ruhm noch immer weiterlebt in vielen tüchtigen und dankbaren Schülern, die sich treu an den Stil des Meisters und die von ihm erhaltenen Lehren halten. Unter diesen seinen bekannten Nachfolgern benannte er mit väterlicher Zärtlichkeit die Herren *Pagin* und *Nardini*, von deren Verdiensten im Violinspiel er sich besiegt erklärte. Er gestand das mit jener patriarchischen Loyalität, die heutzutage ein gar zu seltenes Phänomen darstellt.

3. Die Stamitz-Schule

Die deutsche Nation, die sich vordem nur auf ernste Wissenschaften zu verstehen schien und zur eleganten Lieblichkeit der Schönen Künste für ungeeignet befunden wurde, entledigt sich jetzt dieses Missstands und entkräftet den Tadel. Denn nicht erst seit *Opitz*, dem Vater der deutschen Dichtkunst, hat bis heute eine beträchtliche Zahl tüchtiger Poeten und Poetinnen geblüht. Aber in jüngster Zeit kann sie sogar, wenn man dem verehrten *Winckelmann* Glauben schenkt, in *Raphael Mengs* dem unsterblichen *Raffaello* einen gewichtigen Konkurrenten entgegensetzen, der ihm scheinbar seinen Namen und seinen Pinsel vermachte hat. So muss diese ruhmreiche Nation uns auch in der Musik nichts neiden, da sie doch *Vinci* und *Leo* den unvergleichlichen *Hasse*, il Sassone, und unseren Komponisten den Böhmen *Stamitz* gegenüberstellen kann, von dem der dritte Wandel der Instrumentalmusik ihren Ausgang nimmt.

An alle Gattungen der Instrumentalmusik hat *Johann Stamitz* Hand angelegt und großes Lob geerntet. Wahrlich wundersam war die Fruchtbarkeit seiner Feder im Komponieren von Duetten, Trios, Sinfonien und Konzerten mit einer Geschwindigkeit, die man sonst für unvereinbar mit guten Ergebnissen hält. Sein Stil ist grandios, weiträumig und voller Überraschungen: Die Modulation ist reich, fließend und natürlich, die Passagen gut miteinander verbunden, die Anfänge schlicht, unerwartet und hell. Wenn er von *Brioschi* oder *Tartini* auch so manche Idee entlehnt, eignet er sie sich doch dergestalt an, dass sie als seine eigene Erfindung erscheint. Er verschönert sie so, dass sie nicht mehr dieselbe ist. Er adaptiert sie so gut und wendet sie so gut an, dass selbst ihr eigentlicher Erfinder sie nicht besser hätte verwenden können.

Stamitzens Stil ist eine geistreiche Mischung aus deutschem und italienischem Stil. Er vermochte es, diese beiden Schulen solcherart zu verbinden, dass seine Landsleute in seinen Werken eine solche, zuvor nicht gehörte Süße der Melodie bewundern mussten, und wir Italiener eine niemals gekannte Neuartigkeit der Passagen.

Aber besonders in seinen Konzerten prangt die schöne Fruchtbarkeit seines erfindungsreichen Geistes besonders; diese wären, wenn die Mühe sie zu verstehen nicht so groß wäre, ohne Zweifel die geschmackvollste Musik zum Anhören und die allerangenehmste zum Spielen, soweit sie bisher den Tonsetzern aus der Feder geflossen ist.

Ein gelehrter, aber ungenießbarer Kontrapunktiker, der in diesen Konzerten sehr viele und sehr tobende Gruppen von Noten und eine solche Menge an Sprüngen, Purzelbäumen, halbsbrecherischen Kapriolen sah, konnte sich vor Lachen nicht halten, so als sähe er sich den seltsamsten Verrücktheiten gegenübergestellt, die ein überspanntes und beleidigtes Gehirn ersinnen kann. Aber als der arme Mann seine harmonischen Schrullen, in denen alle Regeln genau beachtet waren, die keineswegs Appetit bereiten, aus der Tasche zog, blieb er in der Tat der einzige, der mit seinen eigenen albernen Arbeiten zufrieden war. Um der Wahrheit Genüge zu tun, muss ich jedoch sagen, dass solche Vorwürfe nicht gänzlich ungerechtfertigt waren. Ist es doch wahr, dass *Stamitz*, genau wie diejenigen, die im Ruf standen, hervorragende Musiker zu sein, ungezügelt dem Schwierigen hinterherlief, sich zu sehr in hohen Lagen gefiel, zu sehr das Risiko, mit schlechter Intonation zu spielen, liebte, während auch im Klang Erklingen jene wichtige Maxime wirklich wahr ist, dass Liebe zur Gefahr Liebe zum eigenen Untergang ist.

4. Die jüngste Schule

Wenn ich nun zur jüngsten Epoche der Tonkunst komme, werde ich nicht in detaillierte Ausführungen eingehen, denn alle aufzuzählen wäre eine weitschweifige und langweilige Erzählung; und wenn man Urteile über noch lebende Personen fällt, läuft man doppelt Gefahr, die einen aus Schmeichelei zu loben, die andern aus Missgunst zu tadeln. Ich wiederhole also nur das, was ich zu Beginn darüber geschrieben habe, nämlich dass diese jüngste Schule wie der Eklektizismus unter den Sekten der antiken Philosophenschulen ist, während sie sich ebenfalls mit einem gewissen freien Stolz an keinen Meister in serviler Unterwerfung bindet, sondern das Schöne überall dort aufliest, wo sie es findet, es umkleidet und sich aneignet, indem sie nicht kopiert wie ein gemeiner Plagiator, sondern als fähige Nachahmerin mit geistreicher und sicherlich lobenswerter Meisterschaft verbessert.

Ich möchte noch zwei wichtige Beobachtungen anzufügen. Die erste ist, dass, wenn ich es recht betrachte, es mir scheint, als ob sich der stets barbarische Geschmack des Allerschwierigsten, das nichts anderes ist als das höchst falsche Wunderbare, sichtbar abnimmt. Schon kommen jene unaufhörlichen hohen Töne ausser Gebrauch, die, meistens schlecht intoniert, voller Gekreisch und Rauheit, auch wenn sie gut gespielt werden, also nichts anderes als ein mageres und undankbares Pfeifen und Piepsen sind, von dem Ohren und Herz wehtun. Schon sind jene langen und weinerlichen *Adagi* ungebräuchlich geworden, wo ein dummer, träger und gewöhnlicher Gesang unter einer Sintflut von willkürlich hinzugefügten Noten ertrank. Schon wurden jene Kadenzen und jene Improvisationen gekürzt und konzentriert, wo der Instrumentalist, wenn er gegen Ende eines Stücks sich den Rasereien eines Besessenen hingab, sich endlich mit einem Abgrund an pikanten Absonderlichkeiten rächen konnte für das geringe Vergnügen, das er zuvor bereitet hatte. Der Ausdruck, die schöne Einfalt, die Anmut der Melodie sind jetzt der Zweck der Bemühungen und der Bestrebungen der besonnensten Komponisten. So möge also diese weise Einsicht fort dauern

und ebenso allgemeingültig werden, wie es notwendig ist. Denn ist das nicht, um die Wahrheit zu sagen, eine vornehme Extravaganz, zu wollen, dass die Musik, die geboren ist, um uns Geschmack und Vergnügen zu bereiten, uns mit Grauen, Schaudern und Schrecken erfüllt?

Die andere Beobachtung: Wenn die Musik je hoffen konnte, jene Stabilität zu erreichen, die ihr großen Wert verleihen würde, so kann sie es jetzt, da sich nun alles auf einem guten Weg befindet. Woher kommt es denn, dass sie, gegründet auf unumstößliche Gesetze, in dem so unbeständig ist, was zum Geschmack und zur Melodie gehört? *Tartini* hat alle Anstrengungen unternommen, um sie von dieser uralten und bisher unheilbaren Schande zu befreien; und er hat geglaubt, dies erreicht zu haben. Da es ihm aber nicht gelungen ist, gibt es Leute, die zum Lob *Tartinis* und zum Schaden der Kunst sagen:

Wenn eine Hand Pergamon
retten könnte, so hätte es diese gerettet.
(Vergil, *Aeneis*, Lib. II, V. 291/292)

Aber warum sollte man sich entmutigen lassen und so schnell dieses Unterfangen aufgeben? Die grossen und leuchtenden Entdeckungen verdienen wohl, dass viel Zeit und viel Mühe auf sie verwendet werde, und ohne lange und hartnäckige Bemühung darf man doch nicht auf großes Lob hoffen. Ich überlasse daher diese Arbeit, die mir einen weiten Vorrat an Kenntnissen und einen Geist voll Kunstkennerchaft und frei von allen Vorurteilen der Schöpfer zu verlangen scheint, demjenigen, der größere Verdienste hat als ich.

V. Baldassare Galuppi: „Se siete invendicate“ aus der Oper *Antigona*, 1751.

Ms. Mus. 3032 (ex. Schneider-Genewein)

All. Dime. 1751. Del Sig. Baldassar Galuppi.

Violini

Oboes

Corni

Viola

All. a part

A page of handwritten musical notation on aged paper, featuring ten staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff contains the word "Viv." written in cursive. The third staff contains the word "colp. v." written in cursive. The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscripts.

A page of handwritten musical notation on aged paper, featuring ten staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff contains the word "Viv." written in cursive. The third staff contains the word "colp. v." written in cursive. The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscripts. The lyrics "se siete in uendi - case" are written in cursive below the bottom staff.

Handwritten musical score for the first system. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the following lyrics: *Se siete in uendi capes Om - bre di =*. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

Handwritten musical score for the second system. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the following lyrics: *Lette e meste Om - bre di Lette e*. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic structure to the first system.

Handwritten musical score for the first system. It consists of seven staves. The top staff is the vocal line, starting with a forte dynamic marking (*f.*). The second and third staves are for the first and second violins, both marked *Viol.*. The fourth and fifth staves are for the first and second violas, both marked *Viola*. The sixth staff is for the first bassoon, marked *B.*. The seventh staff is the vocal line with the lyrics: *meste sare = te al fin glacia = te sare = te al fin glacia = te*. The music is written in a historical style with various note values and rests.

Handwritten musical score for the second system. It consists of seven staves. The top staff is the vocal line, starting with a forte dynamic marking (*f.*). The second staff is for the first violin, marked *Viol.*. The third and fourth staves are for the first and second violas, both marked *Col. a. v.*. The fifth and sixth staves are for the first and second bassoons, both marked *B.*. The seventh staff is the vocal line with the lyrics: *non = ui Regnare no non ui Regna =*. The music is written in a historical style with various note values and rests.

vanno Vittima al suol cadra del barbare tiranno

Vnij.

Vnij.

B.

Vittima al suol ca = dra si al suol ca = dra

Vnij.

Vnij.

Handwritten musical score for the first system. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: *si al suol ca - dra il ba - ba ro al suol ca - dra vit =*. The piano accompaniment includes a right-hand part with complex rhythmic patterns and a left-hand part with a bass line. The notation is in a historical style with various clefs and ornaments.

Handwritten musical score for the second system. It continues the vocal and piano parts from the first system. The vocal line has lyrics: *ri ma al suol ca - dra*. The piano accompaniment continues with similar rhythmic and melodic patterns. The notation is consistent with the first system, showing a continuation of the musical piece.

Handwritten musical score on page 341, top section. The score consists of eight staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 4/4. The first staff contains a melodic line with various note values and rests. The second staff is marked *Viol.* and contains a similar melodic line. The third and fourth staves contain rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The fifth and sixth staves contain further accompaniment. The seventh staff contains the lyrics: *Se siete inuendi - cate, se siete inuendi =*. The eighth staff continues the accompaniment.

Handwritten musical score on page 341, bottom section. The score consists of eight staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 4/4. The first staff contains a melodic line with various note values and rests. The second staff is marked *Viol.* and contains a similar melodic line. The third and fourth staves contain rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The fifth and sixth staves contain further accompaniment. The seventh staff contains the lyrics: *cate Om = bre di Lettes e*. The eighth staff continues the accompaniment.

Handwritten musical score for a vocal part. The score consists of ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscripts. The lyrics are written below the bottom staff: "meste om - bre di lette". The word "meste" is on the first line, "om -" on the second, "bre" on the third, "di" on the fourth, and "lette" on the fifth. There are dynamic markings such as *p.* and *B.* throughout the score.

Handwritten musical score for a vocal part. The score consists of ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscripts. The lyrics are written below the bottom staff: "meste sa - re te al fin pla - ca tes sa re te al fin pla - ca tes". The word "meste" is on the first line, "sa -" on the second, "re te" on the third, "al fin" on the fourth, "pla -" on the fifth, "ca tes" on the sixth, and "sa re te al fin pla - ca tes" on the seventh. There are dynamic markings such as *Vrij.* and *B.* throughout the score.

Handwritten musical score on aged paper. The score consists of several staves. The top two staves contain a vocal line with lyrics. The third staff has the handwritten text "col. g. v." and the fourth staff has "col. a. v.". The bottom two staves contain a piano accompaniment. The lyrics "si non in Deo gra" are written below the vocal line. The paper shows signs of age, including yellowing and some staining.

Handwritten musical score on aged paper, continuing the piece from the previous page. It features several staves of music, including a vocal line and piano accompaniment. The paper is yellowed and shows signs of age.

Handwritten musical score for the first system. It consists of five staves. The top two staves contain a vocal line with lyrics: *te che il barbaro tiranno*. The bottom three staves contain piano accompaniment. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f.* and *f.*

Handwritten musical score for the second system. It consists of five staves. The top two staves contain a vocal line with lyrics: *Di tima al suo cadra ombre di Letes non ui g de*. The bottom three staves contain piano accompaniment. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f.*

Handwritten musical score for a vocal part. The score consists of seven staves. The first six staves are instrumental accompaniment. The seventh staff is the vocal line with the following lyrics: *gnate sa-re te gla-cate ombre di let-te che il barbaro ti-*

Handwritten musical score for a vocal part. The score consists of seven staves. The first six staves are instrumental accompaniment. The seventh staff is the vocal line with the following lyrics: *van - no tiranno Vittimaal*

Handwritten musical score for the first system. It consists of seven staves. The top staff is a vocal line with lyrics: *suol ca - dra il barba ro ti - ranno*. The second, third, and fourth staves are marked *Vnig.* and contain instrumental parts. The fifth staff is marked *B.* and contains a bass line. The sixth and seventh staves are empty.

Handwritten musical score for the second system. It consists of seven staves. The top staff is a vocal line with lyrics: *Vitti ma al suol ca - dra si al suol ca - dra si al suol ca -*. The second staff is marked *Vnig.* and contains an instrumental part. The third, fourth, and fifth staves are empty. The sixth and seventh staves contain a bass line.

Handwritten musical score for the first page of a manuscript. The score consists of ten staves. The first two staves contain complex rhythmic patterns, likely for a keyboard instrument. The third staff is a vocal line with the instruction *Con Vini* written above it. The fourth and fifth staves are also vocal lines. The sixth staff is a bass line, marked with a *B.* below it. The seventh staff contains the lyrics: *tra il Bar - ba ro ti - ran no uil timo al Dio cad ra s*. The eighth and ninth staves are vocal lines, and the tenth staff is a keyboard accompaniment line.

Handwritten musical score for the second page of a manuscript. The score consists of ten staves. The first two staves contain complex rhythmic patterns, likely for a keyboard instrument. The third staff is a vocal line with the instruction *Con Vini* written above it. The fourth and fifth staves are also vocal lines. The sixth staff is a bass line, marked with a *B.* below it. The seventh staff contains the lyrics: *tra il Bar - ba ro ti - ran no uil timo al Dio cad ra s*. The eighth and ninth staves are vocal lines, and the tenth staff is a keyboard accompaniment line.

Largo

Doppo sì Lungo affanno

Largo.

This system contains a multi-staff musical score. It begins with a treble clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. A vocal line is present at the bottom, with the lyrics "Doppo sì Lungo affanno" written in a cursive hand. The tempo marking "Largo" is written at the top right, and "Largo." is written below the vocal line.

Col. 1.º V.º

Col. 2.º V.º

L'andar fe - lice e Lieto sul margine di Lete già cer ui accresce =

This system continues the musical score. It features two staves labeled "Col. 1.º V.º" and "Col. 2.º V.º". The vocal line at the bottom contains the lyrics "L'andar fe - lice e Lieto sul margine di Lete già cer ui accresce =". The notation includes complex rhythmic patterns and rests.

Handwritten musical score on aged paper. The score consists of several staves. The bottom staff contains the following lyrics: *ra*, *giacer*, *giacer u'accrecerà*, *si*, *gia-*. The music is written in a cursive hand with various note values and rests.

Handwritten musical score on aged paper, continuing from the previous page. The score includes the following lyrics: *cer u'accrecerà*, *si*, *giacer u'accrecerà.*, and *Da fago.*. A tempo marking *Con* is visible in the middle of the score. The notation includes various musical symbols and rests.

VI. Galuppi/Ritschel: Concerto a 6 in G-Dur, Allegro.

Concerto a 6 in G

Allegro

Baldassare Galuppi

The first system of the musical score includes the following parts: Cembalo (Cembalo), Traverso (Traverso), Violini I (Violini I), Violini II (Violini II), Viola (Viola), and Bassi (Bassi). The Cembalo part is mostly silent with a few notes. The Traverso and Violini I parts feature trills (tr) and are marked with a piano (*p*) dynamic. The Violini II, Viola, and Bassi parts play a steady rhythmic accompaniment, also marked with a piano (*p*) dynamic.

The second system of the musical score includes the following parts: Cb. (Cembalo), Trav. (Traverso), Violini I (Violini I), Violini II (Violini II), Vla. (Viola), and Bs. (Bassi). The Cb. part plays a rhythmic accompaniment marked with a forte (*f*) dynamic. The Trav. and Violini I parts play a melodic line with trills, also marked with a forte (*f*) dynamic. The Violini II, Vla., and Bs. parts play a steady rhythmic accompaniment, marked with a forte (*f*) dynamic.

Musical score for measures 17-22. The score is for a full orchestra and includes parts for Clarinet (Cb.), Trumpet (Trav.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Bass (Bs.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 17 starts with a rest for the Clarinet. Measure 20 features a *solo* marking for the Clarinet. Measure 21 includes *tr* (trill) markings for the Clarinet and Violin I. Measure 22 features *solo* markings for the Clarinet and Violin I, and a *p* (piano) marking for the Bass.

Musical score for measures 26-31. The score is for a full orchestra and includes parts for Clarinet (Cb.), Trumpet (Trav.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Bass (Bs.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 26 features a *p* (piano) marking for the Clarinet and a *f* (forte) marking for the Bass. Measure 27 features a *f* marking for the Trumpet. Measure 28 features a *solo* marking for the Violin I and a *p* marking for the Violin II. Measure 29 features a *f* marking for the Violin I. Measure 30 features a *p* marking for the Violin I and a *f* marking for the Violin II. Measure 31 features a *f* marking for the Bass.

Musical score for measures 34-40. The score includes parts for Cb., Trav., VI. I & II, Vla., and Bs. The key signature is one sharp (F#). Measure 34 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The Cb. part has a treble clef and a key signature of one sharp. The Trav. part has a treble clef and a key signature of one sharp. The VI. I & II parts have treble clefs and a key signature of one sharp. The Vla. part has a bass clef and a key signature of one sharp. The Bs. part has a bass clef and a key signature of one sharp. The score includes dynamic markings such as *p* and *tr* (trill). Measure 40 features a complex rhythmic pattern in the Cb. part.

Musical score for measures 42-48. The score includes parts for Cb., Trav., VI. I & II, Vla., and Bs. The key signature is one sharp (F#). Measure 42 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The Cb. part has a treble clef and a key signature of one sharp. The Trav. part has a treble clef and a key signature of one sharp. The VI. I & II parts have treble clefs and a key signature of one sharp. The Vla. part has a bass clef and a key signature of one sharp. The Bs. part has a bass clef and a key signature of one sharp. The score includes dynamic markings such as *f* and *tr* (trill). Measure 48 features a complex rhythmic pattern in the Cb. part.

Musical score for measures 48-54. The score is for a woodwind ensemble consisting of Clarinet in B-flat (Cb.), Trumpet (Trav.), Violin I (I), Violin II (II), Viola (Vla.), and Bassoon (Bs.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Clarinet part features a melodic line with trills (tr) and a final flourish. The Trumpet part has a similar melodic line with trills. The Violin I and II parts play a steady eighth-note accompaniment. The Viola and Bassoon parts are mostly silent, with some notes in the final measures.

Musical score for measures 55-61. The score is for a woodwind ensemble consisting of Clarinet in B-flat (Cb.), Trumpet (Trav.), Violin I (I), Violin II (II), Viola (Vla.), and Bassoon (Bs.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Clarinet part has a melodic line with trills (tr) and a final flourish. The Trumpet part has a similar melodic line with trills. The Violin I and II parts play a steady eighth-note accompaniment. The Viola and Bassoon parts play a steady eighth-note accompaniment. Dynamics markings include *f* (forte) and *p* (piano).

Musical score for measures 68-72. The score includes parts for Cb., Trav., VI. I, VI. II, Vla., and Bs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is marked with a forte *f* dynamic. The Trav. part features a solo section starting at measure 71. The Cb. part has rests in measures 68-70 and then enters in measure 71. The VI. I and VI. II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Vla. part plays a steady eighth-note accompaniment. The Bs. part plays a simple eighth-note bass line.

Musical score for measures 73-77. The score includes parts for Cb., Trav., VI. I, VI. II, Vla., and Bs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is marked with a piano *p* dynamic. The Trav. part features a solo section starting at measure 73, marked with a trill *tr*. The Cb. part has rests in measures 73-75 and then enters in measure 76. The VI. I and VI. II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Vla. part plays a steady eighth-note accompaniment. The Bs. part plays a simple eighth-note bass line.

Musical score for measures 77-82. The score is for a woodwind ensemble and strings. The instruments are Clarinet in B-flat (Cb.), Trumpet in B-flat (Trav.), Violin I (I.), Violin II (II.), Viola (Vla.), and Bassoon (Bs.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features trills (tr) in the Clarinet and Trumpet parts. The Violin I and II parts are marked with a piano (*p*) dynamic. The Viola part is silent. The Bassoon part has a whole rest in measure 79.

Musical score for measures 83-88. The score is for a woodwind ensemble and strings. The instruments are Clarinet in B-flat (Cb.), Trumpet in B-flat (Trav.), Violin I (I.), Violin II (II.), Viola (Vla.), and Bassoon (Bs.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features sixteenth-note patterns in the Clarinet and Trumpet parts. The Violin I and II parts have long, sustained notes with slurs. The Viola part is marked with a piano (*p*) dynamic. The Bassoon part has whole rests.

Musical score for measures 89-94. The score includes parts for Cb., Trav., VI. I, VI. II, Vla., and Bs. The key signature is one sharp (F#). Measure 89 starts with a forte (f) dynamic. The Cb. part features a complex rhythmic pattern of eighth notes. The Trav. part has a melodic line with trills. The VI. I and II parts play sustained notes with a fermata. The Vla. part has a simple melodic line. The Bs. part has a bass line with a fermata. The score ends at measure 94 with a forte (f) dynamic.

Musical score for measures 95-100. The score includes parts for Cb., Trav., VI. I, VI. II, Vla., and Bs. The key signature is one sharp (F#). Measure 95 starts with a forte (f) dynamic. The Cb. part has a melodic line with trills and a fermata at measure 100. The Trav. part has a melodic line with trills and a fermata at measure 100. The VI. I and II parts play sustained notes with a fermata at measure 100. The Vla. part has a simple melodic line. The Bs. part has a bass line with a fermata at measure 100. The score ends at measure 100 with a piano (p) dynamic.

102

Cb.

Trav.

I

VI

II

Vla.

Bs.

f *p*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 102 through 108. It features six staves: Cb. (Contrabass), Trav. (Trumpet), I (Trumpet I), VI (Trumpet VI), II (Trumpet II), and Vla. (Violoncello). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measures 102-104 show a dynamic shift from *f* (forte) to *p* (piano). The Cb. part has a melodic line with some rests. The Trav. part has a melodic line with some rests. The I, VI, and II parts have melodic lines with some rests. The Vla. part has a melodic line with some rests. The Bs. part has a melodic line with some rests.

111

Cb.

Trav.

I

VI

II

Vla.

Bs.

tr

Detailed description: This page of a musical score covers measures 111 through 117. It features six staves: Cb. (Contrabass), Trav. (Trumpet), I (Trumpet I), VI (Trumpet VI), II (Trumpet II), and Vla. (Violoncello). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measures 111-113 show a melodic line in the Cb. part. Measures 114-117 show a melodic line in the Trav. part with a *tr* (trill) marking. The I, VI, and II parts have melodic lines with some rests. The Vla. part has a melodic line with some rests. The Bs. part has a melodic line with some rests.

Musical score for measures 119-125. The score is for a woodwind and string ensemble. The instruments are: Cb. (Contrabassoon), Trav. (Trumpet), I (First Violin), VI (Violin II), II (Violin I), Vla. (Viola), and Bs. (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 119 starts with a treble clef and a key signature change to one sharp. The Cb. part has a complex melodic line with many sixteenth notes. The Trav. part has a similar melodic line. The string parts (I, VI, II, Vla., Bs.) provide a harmonic and rhythmic foundation. Measure 125 ends with a trill (tr) in the Cb. part.

Musical score for measures 127-133. The score is for a woodwind and string ensemble. The instruments are: Cb. (Contrabassoon), Trav. (Trumpet), I (First Violin), VI (Violin II), II (Violin I), Vla. (Viola), and Bs. (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 127 starts with a treble clef and a key signature change to one sharp. The Cb. part has a melodic line with a trill (tr) in measure 131. The Trav. part has a melodic line with a trill (tr) in measure 131. The string parts (I, VI, II, Vla., Bs.) provide a harmonic and rhythmic foundation. Measure 133 ends with a forte (f) dynamic marking in the Cb. part.

Musical score for measures 136-144. The score includes parts for Cb., Trav., I, VI, II, Vla., and Bs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 136 is marked with a forte *f* dynamic. Measure 137 features a trill *tr* in the Trav. part. Measure 138 has a piano *p* dynamic in the I part. Measure 139 has a forte *f* dynamic in the I part. Measure 140 has a forte *f* dynamic in the II part. Measure 141 has a forte *f* dynamic in the Vla. part. Measure 142 has a forte *f* dynamic in the Bs. part. Measure 143 has a forte *f* dynamic in the Bs. part. Measure 144 has a forte *f* dynamic in the Bs. part.

Musical score for measures 145-152. The score includes parts for Cb., Trav., I, VI, II, Vla., and Bs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 145 has a trill *tr* in the Cb. part. Measure 146 has a trill *tr* in the Trav. part. Measure 147 has a trill *tr* in the Trav. part. Measure 148 has a trill *tr* in the Trav. part. Measure 149 has a trill *tr* in the Trav. part. Measure 150 has a trill *tr* in the Trav. part. Measure 151 has a trill *tr* in the Trav. part. Measure 152 has a trill *tr* in the Trav. part and a *tutti* marking in the Vla. part.

153

Cb.
Trav.
VI.
II.
Vla.
Bs.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 153, from an appendix. It features six staves of music. The top staff is for Cb. (Contrabass), followed by Trav. (Trumpet), VI. (Violin) with sub-staves I and II, Vla. (Viola), and Bs. (Bass). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The Cb. and Bs. parts play a steady eighth-note accompaniment. The Trav. and VI. parts have more complex, melodic lines with many slurs and accents. The Vla. part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The score ends with a double bar line and a fermata over the final notes of each staff.